

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES



**"apenas realidade e nada mais, uma pedra, isso é claro"**

relações entre paisagem e intertextualidade

em *Cedo Demais / Tarde Demais* (1982)

de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

Dalila Camargo Martins

São Paulo - 2015

**Dalila Camargo Martins**

**"apenas realidade e nada mais, uma pedra, isso é claro"**

**relações entre paisagem e intertextualidade**

**em *Cedo Demais / Tarde Demais* (1982)**

**de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.



**São Paulo**

**2015**



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins, Dalila Camargo  
"Apenas realidade e nada mais, uma pedra, isso é claro":  
relações entre paisagem e intertextualidade em Cedo Demais /  
Tarde Demais (1982) de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub  
/ Dalila Camargo Martins. -- São Paulo: D. C. Martins, 2015.  
200 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios  
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Orientador: Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.  
Bibliografia

1. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet 2. Ponto de vista  
- Louis Lumière 3. Paisagem - Paul Cézanne 4. Western -  
John Ford 5. Intertextualidade - Bertolt Brecht I. Jr.,  
Rubens Luis Ribeiro Machado II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dalila Camargo Martins

"Apenas realidade e nada mais, uma pedra, isso é claro" - relações entre paisagem e intertextualidade em *Cedo Demais / Tarde Demais* (1982) de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

Aprovado em:

Banca examinadora



Prof. Dr.: Rubens L. R. Machado Jr.

Instituição: ECA-USP

Assinatura: Rm Jr.

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

para Z. Pasta

Suponhamos que tivéssemos produzido como seres humanos. Cada um de nós *afirmaria duplamente* a si mesmo e a outra pessoa:

- 1) Na minha *produção*, eu teria tornado objetiva a minha *individualidade*, o seu *caráter específico* e, portanto, não só teria desfrutado ao *expressar minha vida* individual durante a atividade, mas também, ao ver o objeto, eu teria o prazer individual de saber que a minha personalidade é *objetiva, perceptível aos sentidos* e, portanto, um poder *fora de qualquer dúvida*.
- 2) O teu desfrute ou uso de meu produto me proporcionaria *diretamente* o prazer de me saber satisfazendo com minha atividade uma necessidade *humana*, isto é, de ter tornado objetivo o ser *humano*, e de ter, assim, criado um objeto correspondente à necessidade de outro ser *humano*.
- 3) Eu teria sido para você o *mediador* entre você e o gênero humano e, portanto, seria reconhecido e sentido por você como um preenchimento da tua própria natureza essencial e como uma parte necessária de você mesmo e, consequentemente, eu me sentiria confirmado tanto no teu pensamento como no teu amor.
- 4) Teria tido a alegria de, na expressão individual de minha vida, eu ter criado diretamente a expressão de tua vida, e, portanto, de na minha atividade individual, eu ter diretamente *confirmado e realizado* o meu verdadeiro ser, o meu *ser humano*, meu *ser em comum* [*gemeinwesen*].

Nossas produções seriam múltiplos espelhos em que veríamos refletida a nossa natureza essencial.

(Karl Marx, 1844)

e em memória de Gauguin "Gânis" Guaimbê

you've got a face with a view

(Talking Heads, *This Must Be the Place*, 1983)

## AGRADECIMENTOS

a meus pais, Walquiria e David, por tudo e apesar de tudo

a Rubens Machado Jr., pelo espaço confiado

a Carlos Augusto Calil, por me apresentar, mesmo sem saber, ao cinema mais bonito do mundo

aos professores Ismail Xavier, Cristian Borges, Eduardo Morettin, Esther Hamburger, Mateus Araújo Silva, Luiz Renato Martins, Carmela Gross, Dora Longo Bahia, Carlos Fajardo, Rodrigo Naves, Jorge Grespan, Vladimir Safatle, José Pasta, Andrea Tonacci e Cristina Amaral, pela inestimável ajuda hoje e sempre

a João Cavalcante, pela prestimosidade e simpatia

ao grupo de pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica, composto por Geraldo Blay Roizman, Felipe Moraes, Graziela Kunsch, Nicolau Bruno, Laura Cánepa, Fabio Camarneiro, Kim Doria, Noemi Araújo, Lorena Duarte, Guilherme Savioli, Wagner Morales, Rafael Rodrigues Leite, Juliana Froehlich, Theo Duarte, Albert Duque, Fábio Uchôa, Marina da Costa Campos, Bárbara Felice, Christian Gilioti e porventura outros que eu tenha esquecido, pelas aventuras antiacadêmicas

a Paula Bellaguarda e José Virgínio, pelo saudoso grupo de estudos de Brecht

aos queridos Francis Vogner, Rafael Nantes, Diego García, Wallace Masuko, Ana Durães, Ramiro Suárez, Matheus Leston, Ana Beatriz Elorza, João Gabriel Rizek, Gustavo Suzuki, Natália Belasalma, Guilherme Assis, Alexandre Wahrhaftig, Fernando Frias, Adilson Mendes, Luiz Rosemberg Filho, Monte Hellman, Renan Rovida, Maitê Urias, Lincoln Péricles, Thiago Mendonça, Lucas Guerra, Noemi Wahrhaftig e Gê Marques, pelo apoio em diversos níveis

aos demais companheiros do Coletivo Zagaia, Laura Calasans, Renata Jardim, Bruno Castanho, Marco Escrivão, Selito, Silvio Carneiro, Rodrigo Suzuki, Anderson Gonçalves e porventura outros que eu tenha esquecido, pelo acolhimento surpresa

aos colegas da Revista Cinética, Fábio Andrade, Filipe Furtado, Rafael Parrode, Pablo Gonçalo, Paulo Santos Lima, Marcelo Miranda, Raul Arthuso, Juliano Gomes, Andrea Ormond, Victor Guimarães, Luiz Soares Jr., Cléber Eduardo, Eduardo Valente e porventura outros que eu tenha esquecido, além de Luiz Carlos Oliveira Jr. e Sérgio Alpendre, por me segurarem enquanto eu molhava os pés na cinefilia

a CAMIRA (Cinema and Moving Images Research Assembly), pelo porto além-mar

a João Dumans, pela partilha de enigmas straubianos

a Julia de Souza, pelo Drummond incidental

a CAPES, pelo auxílio por meio da bolsa de mestrado

## Resumo

O presente estudo, partindo da crítica imanente do filme *Cedo Demais / Tarde Demais* (1982), procura analisar dois pilares da obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub: o trabalho com o espaço (escolha de locações, decupagem, montagem) e a prática de adaptação de textos preexistentes (afinidade com certos autores, seleção de excertos, citação), de modo a assinalar as implicações políticas de sua estética cinematográfica. Divide-se em três partes: *Paisagem*, *Intertextualidade* e *Intertextualidade como Paisagem*. *Paisagem* possui dois capítulos: *Primeira Vista*, em que são consideradas as referências a Louis Lumière e Paul Cézanne no âmbito da invenção do cinema e do fim do impressionismo; e *História Natural*, em que a aproximação com o realismo revelatório de André Bazin é questionada a partir da discussão sobre ontologia na conferência *A Ideia de História Natural* de Theodor Adorno. *Intertextualidade* também possui dois capítulos: *Western*, em que são contextualizados historicamente os intertextos de Friedrich Engels e Mahmoud Hussein, além de se propor um paralelo temático e mesmo formal com John Ford; e *Alienação*, em que são investigados vários níveis da influência de Bertolt Brecht a partir da mudança de Straub-Huillet para a Alemanha. Já *Intertextualidade como Paisagem* possui apenas um capítulo: *Nada Terá Tido Lugar Senão o Lugar*, no qual o curta *Toda Revolução é um Lance de Dados* (1977), adaptação de Stéphane Mallarmé, é tomado como um protótipo dos motivos de *Cedo Demais / Tarde Demais*.

**Palavras-chave:** Danièle Huillet. Jean-Marie Straub. *Cedo Demais / Tarde Demais*. *Toda Revolução é um Lance de Dados*. Louis Lumière. Paul Cézanne. John Ford. Bertolt Brecht. Stéphane Mallarmé. Paisagem. Intertextualidade. Estética. Filosofia da história.

## Résumé

Cette étude, basée sur la critique immanente du film *Trop Tôt / Trop Tard* (1982), analyse deux piliers de l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: le travail avec l'espace (le choix des emplacements, le découpage, le montage) et la pratique de l'adaptation de textes préexistantes (l'affinité pour certains auteurs, la sélection d'extraits, la citation), afin de souligner les implications politiques de ses esthétique du film. Elle est divisé en trois parties: *Paysage*, *Intertextualité* et *Intertextualité comme Paysage*. *Paysage* a deux chapitres: *Première Vue*, où sont considérées les références à Louis Lumière et Paul Cézanne dans le cadre de l'invention du cinéma et de la fin de l'impressionnisme; *Histoire Naturelle*, où l'approche au réalisme révélatrice d'André Bazin est remise en question de la discussion de l'ontologie à la conférence *L'idée d'Histoire Naturelle* de Theodor Adorno. *Intertextualité* dispose également de deux chapitres: *Western*, où sont contextualisée historiquement les intertextes de Friedrich Engels et Mahmoud Hussein, en plus d'être proposé un parallèle thématique et même formelle avec John Ford; et *Aliénation*, où sont examinés divers niveaux d'influence de Bertolt Brecht à partir du déménagement de Straub-Huillet en Allemagne. Et *Intertextualité comme Paysage* a un seul chapitre: *Rien n'aura eu Lieu que le Lieu*, dans lequel le court *Toute Révolution est un Coup de Dés* (1977), adaptation de Stéphane Mallarmé, est pris comme un prototype des motifs de *Trop tôt / Trop Tard*.

**Mots-clés:** Danièle Huillet. Jean-Marie Straub. *Trop Tôt / Trop Tard*. *Toute Révolution est un Coup de Dés*. Louis Lumière. Paul Cézanne. John Ford. Bertolt Brecht. Stéphane Mallarmé. Paysage. Intertextualité. Esthétique. Philosophie de l'histoire.

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet	11
Parte I – Paisagem	12
Capítulo I – Primeira Vista	15
Capítulo II – História Natural	51
Parte II – Intertextualidade	81
Capítulo III – Western	84
Capítulo IV – Alienação	133
Parte III – Intertextualidade como Paisagem	172
Capítulo V – Nada Terá Lugar Senão o Lugar	174
Bibliografia	191
I – Cinema	191
II – Pintura, Literatura, Teatro, Filosofia e Outros	195
Filmografia	198





**PAISAGEM**

Paisagem: como se faz

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço  
vacante, a semear  
de paisagem retrospectiva.

A presença das serras, das imbaúbas,  
das fontes, que presença?  
Tudo é mais tarde.  
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe  
fibrilhas de caminho, de horizonte,  
e nem percebe que as recolhe  
para um dia tecer tapeçarias  
que são fotografias  
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco  
a tingir-se de verde, marrom, cinza,  
mas a cor não se prende a superfícies,  
não modela. A pedra só é pedra  
no amadurecer longínquo.  
E a água deste riacho  
não molha o corpo nu:  
molha mais tarde.  
A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.  
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.  
Um dia este silêncio vaca, este ranger  
baterão em mim, perfeitos,  
existentes de frente,  
de costas, de perfil,  
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:  
O que há com você?  
E não há nada  
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país  
feito de pensamento da paisagem,  
na criativa distância espacitempo,  
à margem de gravuras, documentos,  
quando as coisas existem com violência  
mais do que existimos: nos povoam  
e nos olham, nos fixam. Contemplados,  
submissos, delas somos pasto  
somos a paisagem da paisagem.

(Carlos Drummond de Andrade, *As Impurezas do Branco*, 1973)



PAUL CÉZANNE: para pintar uma paisagem corretamente, primeiro eu tenho de descobrir os estratos geográficos. Imagine que a história do mundo data do dia em que dois átomos se encontraram, quando dois redemoinhos, dois elementos químicos se uniram. Eu posso ver esses arcos-íris se elevando, esses prismas cósmicos, essa aurora de nós mesmos acima do nada. Neles sou imerso quando leio Lucrécio. Eu respiro a virgindade do mundo nessa chuva fina. Um agudo senso de nuances opera em mim. Eu me sinto colorido por todas as nuances do infinito. Neste momento, sou um com minha pintura. Somos um caos iridescente. Chego diante de meu motivo e me perco nele. Eu sonho, eu vagueio. Silenciosamente, o sol penetra meu ser, como um amigo distante. Ele aquece minha ociosidade, a fertiliza. Nós germinamos. Quando a noite torna a cair, me parece que eu nunca deveria pintar, que eu jamais pintei. Eu preciso da noite para tirar meus olhos da terra, desse canto da terra no qual derreti. No dia seguinte, uma bela manhã, fundações geográficas começam a aparecer vagarosamente, as camadas, os grandes planos se formam em minha tela. Mentalmente eu componho o esqueleto de pedra. Posso ver o afloramento das rochas debaixo d'água; o céu pesa sobre mim. Tudo toma o seu lugar. Uma pálida palpitação envolve os elementos lineares. A terra vermelha se levanta de um abismo. Eu começo a me separar da paisagem, a vê-la. Com o primeiro esboço, eu me descolo dessas linhas geológicas. A geometria mede a terra. Um sentimento de ternura sobrevém. Algumas raízes dessa emoção alteiam a seiva, as cores. É um tipo de libertação. O esplendor da alma, o olhar fulminante, o mistério exteriorizado são trocados entre sol e terra, ideal e realidade, cores! Uma lógica cromática, espalhada pelo ar, rapidamente cobre a geografia sombria, teimosa. Tudo se organiza: árvores, campos, casas. Eu vejo. Por fragmentos: os estratos geográficos, o trabalho preparatório, o mundo do desenho, tudo cede, colapsa como em uma catástrofe. Um cataclismo arrastou tudo isso, o regenerou. Uma nova era nasce. A verdadeira! Aquela em que nada me escapa, em que tudo é denso e fluido ao mesmo tempo, natural. Tudo o que resiste é a cor, e na cor, brilho, claridade, o ser que os imagina, esta subida da terra rumo ao sol, este eflúvio das profundezas até o amor. Genialidade seria capturar essa ascensão em um delicado equilíbrio enquanto se sugere também seu voo. Eu quero usar essa ideia, essa explosão de emoção, essa fumaça da existência acima do fogo universal. Minha tela está pesada, uma força pesa sobre meus pincéis. Tudo verte. Tudo entorna em direção ao horizonte. Do meu cérebro à minha tela, da minha tela ao horizonte. Demasiadamente. Onde está o ar, a densa luminosidade? Seria preciso gênio para descobrir a amizade entre essas coisas em pleno ar, na mesma ascensão, no mesmo desejo. Um minuto do mundo se esvai. Deve-se pintá-lo em sua realidade! E esquecer todo o resto. Tornar-se a própria realidade. Ser a chapa fotográfica. Processar a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que veio antes.

JOACHIM GASQUET: é possível?

PAUL CÉZANNE: tenho tentado.

(Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1921)

É conhecida a anedota dos cercamentos de pastos de ovelha na Inglaterra do século XVII para o fornecimento de matéria-prima às nascentes manufaturas tecelãs: a origem da propriedade privada. Em *A Questão Camponesa em França e na Alemanha* (1894), Friedrich Engels se pergunta como o Partido Social Democrata poderia ganhar o apoio do campesinato, abrangendo suas causas e reivindicações, se a pauta socialista da abolição da propriedade individual parecia conflitar com os direitos de posse da terra e de liberação dos encargos e serviços feudais, conquistados pelos camponeses franceses no final do século XVIII. O esforço do filósofo é esclarecer o falso impasse, demonstrando que, apesar de possuírem a terra, os camponeses se endividavam para conseguir trabalhá-la. Havia perdido a proteção e o usufruto da associação de marca auto-administrada, anteriormente comum.<sup>1</sup> Assim, mantinham-se privados dos meios de produção e estavam fadados à proletarização na medida em que o campo se tornava um adendo das cidades industrializadas, tal qual os interiores da França e do Egito relegados à beira de estradas e ferrovias, em *Cedo Demais / Tarde Demais*. Pois é ali justamente onde o filme se detém: cerne da instituição de propriedades, do estabelecimento de limites, e da privação intrínseca a esse processo.

O *leitmotiv* está delineado: os camponeses se revoltam cedo demais e chegam tarde demais para assumir o poder. Isso ocorreu durante a Revolução Francesa e durante a Revolução Egípcia de 1952, os casos reportados pela obra díptica. Ordena-se, portanto, um espaço de aterro permanente e seu mapeamento acontece não apenas por meio do teor marxista dos textos lidos em voz *over*, verbalizações explícitas da temática campesina – uma carta de Engels a Karl Kautsky, datada de 20 de fevereiro de 1889, em que as mazelas agrárias precedentes a 1789 são contabilizadas, e o posfácio de *Lutte de Classes en Egypte de 1945 à 1968*, escrito por Mahmoud Hussein em 1969 – mas também pela peculiar releitura de um documento do primeiro cinema, *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière* (1895), aludido em uma sequência em que operários egípcios deixam seu local de labuta ao fim de uma jornada. Ora, há

---

<sup>1</sup> ENGELS, Friedrich. *A questão camponesa em França e Alemanha*. 22 de novembro de 1894. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1894/11/22.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

de se perguntar o porquê da inserção de uma paisagem usineira em um filme rodado, em sua grande maioria, fora dos grandes centros urbanos e, ainda, por que este ambiente foi registrado de maneira similar ao cânon primitivo. Começamos pelo início, algo não tão simples quanto se possa aparentar, logo se deflagrando como complexão acerca da origem da cinematografia, consubstanciada com a própria constituição da modernidade.

Em *Como "Corrigir" a Nostalgia*, carta redigida após as filmagens de *Cedo Demais / Tarde Demais*, mas ainda com o filme não montado, Danièle Huillet explica ao amigo Andi Engel, distribuidor que facilitaria a compra do longa-metragem pelo canal 1 da rede televisiva alemã ARD, quais as intenções por detrás deste projeto. Após um rápido preâmbulo de confissão a respeito da impossibilidade e mesmo da recusa em oferecer justificativas sobre suas obras, situação agravada neste caso específico por não existir "um filme nosso em que tudo seja tão 'aberto', tão livre, a fim de que os próprios espectadores (e nós dois como os primeiros espectadores) estabeleçam relações, nexos, 'conexões' e aprendam a decifrar, ligar, 'interpretar' a realidade, ou melhor as realidades"<sup>2</sup>, Huillet diz não se tratar de uma ficção, senão de um novo tipo do que se costuma chamar documentário, uma nova forma de documentar, porém com antecedentes. E o exemplo por ela escolhido é justamente *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière*, o que indicaria uma filiação estilística mais profunda do que a citação direta, na seção B, faz supor. Pois, se normalmente um intertexto é apreendido enquanto legenda, autenticando o valor de documento daquilo que é citado, legitimando-o por asserção ou divergência, mas sempre numa operação semântica, *Cedo Demais / Tarde Demais* sustenta o avesso, uma suspensão reflexiva dos sentidos evidentes. E Straub-Huillet não somente se utilizam desse recurso, transformado, então, em projeto moral e político, como procuraremos esclarecer, mas afirmam encontrá-lo já lá em Louis Lumière, "em paradigma do realismo"<sup>3</sup>, o qual, portanto, advém não apenas enquanto assunto de discussão, mas também como fundamento de uma estética cinematográfica sem "nenhuma narrativa 'coercitiva'".<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> HUILLET, Danièle. *Como "corrigir" a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 33

<sup>3</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável - cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 41s

<sup>4</sup> HUILLET, Danièle. *Como "corrigir" a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 33

Na tentativa de desvendar o mito Lumière, no ensaio de abertura de *O Olho Interminável – Cinema e Pintura*, Jacques Aumont se afasta momentaneamente da questão do empreendimento do dispositivo – o cinematógrafo, aquela “invenção sem futuro” improvisada por um “*bricoleur*”, “comerciante amador”<sup>5</sup> – para descobrir uma estética de matrizes pictóricas no conjunto de filmes denominados “vistas” pelo catálogo da empresa:

Trata-se de vistas móveis, no mais das vezes feitas a partir de um veículo em movimento, e onde o deslocamento do quadro em relação ao campo não funciona como ato enunciável visível, ao contrário do que sucederá quase sempre no cinema narrativo. Tais vistas salientam, ao contrário, a co-presença daquele que filma e do filmado em um mundo referencial afirmado como real. [...] Em uma palavra, assim, o enquadramento da vista Lumière é sempre e antes de tudo encarnação do *ponto de vista*. É preciso pesar ambas as palavras. Ponto no espaço, ponto do espaço, ponto móvel e de repente fixado; ponto banal também, *a priori* qualquer ponto e que qualquer um pode vir ocupar.<sup>6</sup>

Tais ‘vistas’, portanto, apresentam fraca carga ficcional, são filmes, peças visuais, que coincidem com a visão humana a partir de um determinado ponto do espaço, sobre certo ponto visível deste mesmo espaço; um “exercício do olhar”<sup>7</sup> sob o regime do arbítrio e da aleatoriedade. Diferem, contudo, dos dispositivos do tipo *peepshow*, designados ao voyeurismo, como o cinetoscópio, patenteado pelos laboratórios de Thomas Edison em 1881, que almejavam uma satisfação perversa do espectador. Ao invés da reiteração do centro e a compulsiva reidentificação do alvo, as ‘vistas panorâmicas’ funcionam por transbordamento: o trem que atravessa a estação; os operários pululando pelos portões da fábrica. E esta tendência “centrífuga”<sup>8</sup> é gerada pela demarcação das bordas da imagem no enquadramento. Enquadrar nada mais seria do que limitar um campo de visão, definindo um fora-de-campo.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é *sua medida temporal*... O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do

<sup>5</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 25

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41s

<sup>7</sup> “O realismo estético não é a expressão de um pensamento, mas um exercício do olhar.” Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 89

<sup>8</sup> Definição célebre de André Bazin; cf. BAZIN, André. *Pintura e cinema*. In: *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 205-210



passado, bem antes de ser o do presente.<sup>9</sup>

Ou seja, um 'cedo' e um 'tarde' que carregam o gérmen da narrativa pela duração do filme. Para o realismo radical de Straub-Huillet, a única narrativa possível é a História, "onde o espaço se torna tempo (o que pertence à História, mas também é a 'essência' da cinematografia)."<sup>10</sup> E, por isso, fazem corresponder estes 'cedo' e 'tarde' da linguagem rudimentar do cinema de origem ao descompasso campesino que permanece como fardo na transição do feudalismo para o capitalismo, marco da Idade Moderna: servos da terra ou pequenos latifundiários sem meios de cultivo; fontes de renda de seus suseranos ou lumpemproletariado em potencial. O problema da demasia não seria, pois, um mero estilema, já que o olhar variável, "móvel" e "soberano"<sup>11</sup> promulgado pela técnica nada neutra do cinematógrafo, seria característico da modernidade desde sua antevéspera. E seus temas, "a perda mágica de si em um olhar", "o dom de um mundo em sua imediatidade", "a capacidade bulímica de tudo ver"<sup>12</sup>, alegorizariam o sentimento de alienação do indivíduo isolado. Se constantemente, como no *Fausto* (1808/1832) de J. W. von Goethe e derivações, o poder da onividência é associado a pactos demoníacos e fadado à autodestruição nos moldes da razão cínica e astuta, o que sobressai no discurso de *Cedo Demais / Tarde Demais*, no entanto, em especial no texto de Mahmoud Hussein, é a insistência no reconhecimento das revoltas e lutas camponesas contra este estado vertiginoso de dissolução, dourado como emancipatório, e em prol de uma outra sensibilidade e experiência do tempo.

Assim, enquadrar também seria delimitar e impor distâncias seguras; o cálculo exato do peso e da resistência:

Procura-se encontrar o ponto de vista justo (o mais justo), a altura justa, a proporção justa entre o céu e a terra, na maneira em que se podem fazer

---

<sup>9</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 40

<sup>10</sup> HUILLET, Danièle. Como "corrigir" a nostalgia. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCB, 2012, p. 34

<sup>11</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 64

<sup>12</sup> *Id.*



panorâmicas, sem ter de modificar a linha do horizonte, mesmo de 360 graus.<sup>13</sup>

A preservação da linha do horizonte na prática de enquadramento descrita por Huillet na carta suprarreferida sugere a primazia da figura humana orientada pela paisagem circundante, numa relação bilateral, não necessariamente conciliada ou de concordância, a que nos deteremos no capítulo *Nada Terá Tido Lugar Senão o Lugar*, mas com conteúdo de verdade. Daí decorrem duas leis cinematográficas; uma, o avesso da outra. Primeiramente, não deve haver nenhum tipo de deformação do entorno pela absolutização do olhar da câmera, isto é,

trata-se de achar para cada cena do filme – ou seja, para cada cenário, cada espaço –, o ponto estratégico único, de onde ele [Straub] poderá, depois, filmar todos os planos da cena mudando somente o eixo e a objetiva. “Os diretores, hoje em dia”, ele diz, “não se esmeram em restituir a realidade de um espaço...”<sup>14</sup>

O espaço guardaria, pois, algo de “sagrado”<sup>15</sup> no cinema de Straub-Huillet, tal a colocação do crítico Alain Philippon a respeito de *A Morte de Empédocles ou Quando a Terra Voltar a Brilhar Verde para Ti* (1986), filme de matriz hölderliniana. Num comentário acerca desta análise do método straubiano anti-ilusionista de segmentação rigorosa das locações, Barton Byg nota que “o espaço é dividido para revelar os atores, mas não é dividido conforme seus pontos de vista.”<sup>16</sup> Ou seja, o termo ‘ponto de vista’ é desviado do sentido subjetivista a que é usualmente vinculado; sua ênfase recaindo sobre a objetividade da presença dos corpos na paisagem. “Algo que seria o desejo profundo da *mise en scène*: ocupar o espaço.”<sup>17</sup> Mas cujo impedimento, em estéticas mais fortemente constituídas do modernismo fílmico, sensíveis ao motivo da alienação, transforma em nostalgia.

A segunda lei, portanto, é justamente a persistência do humano nestes “blocos

<sup>13</sup> HUILLET, Danièle. Como “corrigir” a nostalgia. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 33

<sup>14</sup> BERGALA, Alain. Straub-Huillet: o menor planeta do mundo. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 235

<sup>15</sup> PHILIPPON, Alain. Le secret derrière les arbres. *Cahiers du Cinéma*, nº 400, 1987, p. 41 (tradução nossa)

<sup>16</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.226 (tradução nossa)

<sup>17</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 164

topográficos”<sup>18</sup> – a ‘correção da nostalgia’. Se as incisões executadas na decupagem, antes mesmo do processo na sala de montagem, não visam a continuidade da ação e a centralidade do acontecimento, ou, em casos mais extremos, nos quais a imagem foi esvaziada de qualquer personagem, como em *Cedo Demais / Tarde Demais*, a humanidade deve sobrevir alhures e de outro modo. Pensaríamos, por certo, que o reenquadramento do campo, ou melhor, a atualização do fora-de-campo compensaria as lacunas perpetradas pelo espaço grafado. Não obstante, o que ocorre no cinema de Straub-Huillet é uma separação entre o filme e seu fora-de-campo. A esse bloqueio do valor de “janela”<sup>19</sup> do quadro fílmico, de sua carga ficcional, Aumont dá o nome de desenquadramento.

O que faz do desenquadramento algo diferente de uma descentralização, o que permite fundar sobre ele uma estética é que ele transforma o equilíbrio clássico entre as funções do quadro: é menos a hipotética e sempre frágil presença das personagens na borda do quadro do que o caráter ativo, resolutivo, marcado dessa borda que conta, ou seja, a ênfase dada ao quadro como limite e, sobretudo, como operador teórico.<sup>20</sup>

Nesta lógica, a veemente aparição de uma miríade de elementos ao longo de todo o filme, seja o recorrente cruzamento do quadro por pessoas e animais nos arredores do Cairo, seja o canto dos pardais no cenário francês de ruínas pitorescas e máquinas esporádicas, quase apocalíptico, gera menos impacto do que é mantido invisível por decisão estética e como ato de produção. Isto é, o contraste do que é mostrado nas seções A e B, entre os territórios da França e do Egito, ou mesmo entre localidades distintas de um mesmo país, entre centros urbanos e regiões rurais, em termos históricos, geográficos, geológicos e atmosféricos, em suma, tudo aquilo que é visto tão logo se desvela lábil e sua ausência figurada aponta para outras direções. Tais direções podem ser tomadas ao pé da letra, como a direção do filme, a dita irrupção do fora-de-quadro quando o fora-de-campo é interditado, convertido em antecampo; o fora-de-quadro

---

<sup>18</sup> Expressão do próprio Straub; cf. STRAUB, Jean-Marie. *Speaking of revolutions: too early, too late*. Entrevista concedida a Céline Condorelli. Disponível em: <http://lux.org.uk/blog/speaking-revolutions-too-early-too-late>. Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>19</sup> Outra célebre definição baziniana; cf. BAZIN, André. *Montagem proibida*. In: *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 83-94

<sup>20</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 131

como lugar do trabalho de criação da obra, ponto do espaço em que se arma a câmera e que Straub-Huillet jamais exibem, pois, se o fizessem sem lá estarem, recorreriam à adulteração.

Logo demonstraremos como o longo plano dos operários saindo da fábrica egípcia realiza essa mutação do fora-de-campo em fora-de-quadro, flexionando-a sobre a história pela via do negativo. Porém, há de ser notificado um debate importante, que será desenvolvido inteiramente no capítulo *História Natural*, para dimensionar a gravidade política desse procedimento cinematográfico. Apesar do aspecto construtivo do quadro-limite, da consciente demarcação das bordas que instiga o olhar, a percepção das coisas do mundo enquanto aparência, ou seja, em sua natureza transitória, confunde-se com uma ontologia da imagem que remonta à tradição crítica acerca da fotografia, pautada pela ideia de revelação.

Se não se quer continuar a ligar essa ideia da revelação como um velho reservatório ontológico à própria foto, não se deve se contentar em considerar a magia fotográfica inerente a alguma essência, mas afirmar, ao contrário, que, se há revelação, ela concerne, exclusivamente, ao espectador da fotografia: é a ele, e somente a ele, que ela permite ver o in-visto, e isso não é realmente mágico. Ao fixar o instante, a fotografia o faz escapar à percepção normal, "ecológica", fundada sobre o escoamento e o movimento – e, também não esqueçamos, [...] as transformações do espaço no "aplainamento" que ele sofre –, a ponto de se ter sustentado recentemente que, em seu conjunto, a foto era uma gigantesca operação de aniquilamento do real.<sup>21</sup>

O que Aumont defende, antes de tudo, é que a única brecha possível para a revelação do 'brilho do real' repousa no tempo do espectador, ainda que ele lide apenas com uma representação da coincidência entre os tempos da câmera e da realidade e que esta representação consista numa operação de aniquilamento do real. Ora, tal argumento parece contradizer a reverência do tratamento que Straub-Huillet dedicam às locações, sua busca pelo ponto estratégico de posicionamento da câmera de modo a 'restituir a realidade de um espaço'. Porém, para melhor abordar a provável aporia, pode-se considerar a concepção do trabalho de Jean Renoir elaborada por André Bazin, que Straub relembra em inúmeros debates e entrevistas, isto é, a definição do "cinematográfico" como "uma tênue dialética entre filme,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 90

teatro e vida"<sup>22</sup>: 'vida' enquanto experiência, aquela dos atores, dos realizadores e da audiência; 'teatro' enquanto ficção, geralmente proveniente de intertextos, adaptações ou do próprio roteiro; e 'filme' enquanto locação, ou melhor, o registro de um confronto com um lugar. Ao se referir à vida, então, admitem-se a pluralidade de experiências e a existência ativa do espectador. Ao se referir ao teatro, vêm acoplados os conceitos de narração e representação, práticas que suscitam a memória. E ao se referir ao filme, a ideia de "raio x"<sup>23</sup> aí se encontra, mas inerente a um embate. Ou seja, o que comunica os três polos, grosso modo, é do âmbito da intervenção e do esforço, qualidades laborais. O cinema, portanto, seria fruto de trabalho, essa seria sua verdade. Mas isso não é nada óbvio e é, de fato, subversivo, pois a ordem da realidade vivida, uma realidade que extingue a experiência a todo custo, faz da memória *tabula rasa* e oligopoliza a história, é alienar o trabalho e seu resultado de quem o produz. Assim, se voltarmos à questão do aniquilamento do real pela imagem, depararemos com o utopismo de Straub-Huillet, ao qual retornaremos assiduamente nos capítulos *Alienação* e *Nada Terá Tido Lugar Senão o Lugar*. Por ora, basta declarar que a restauração da realidade de um espaço é um processo a contrapelo, o qual, num único salto para trás mirando o futuro, mostra os sinais do aniquilamento e indica eminentemente outra forma que não a vigente, que não a do capital.

Retomar *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière* é, portanto, atentar propriamente para esta problemática da dissimulação do trabalho *no* e *do* cinema. Numa pesquisa escrita em tom ensaísta, intitulada *Workers Leaving the Factory*, que também resultou em filme homônimo feito com imagens de arquivo para instalação em museu, o cineasta Harun Farocki parte da vista de Lumière como baliza para analisar a recorrência do ato primordial em ficções, documentários e noticiários ao longo de quase um século de história do audiovisual. A conclusão de Farocki é que o cinema propendeu a desenrolar suas narrativas após o expediente e que, mesmo na vida real, os conflitos sociais usualmente não se dão no local de trabalho:

Quando os Nazistas trucidaram o movimento trabalhista na Alemanha,

---

<sup>22</sup> Cf., por exemplo, LAFOSSE, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007, p.123 e BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.182 (tradução nossa)

<sup>23</sup> *Id.*



fizeram-no em apartamentos e bairros, em prisões e campos/acampamentos, mas dificilmente em frente ou dentro de fábricas. Apesar de muitos dos piores atos de violência deste século – guerras civis, Guerras Mundiais, campos de reeducação e extermínio – estarem estritamente conectados à estrutura de produção industrial e suas crises, a maioria, não obstante, teve lugar bem longe do cenário fabril.<sup>24</sup>

A constatação do local de trabalho como tabu, explícita nas palavras de Farocki, tanto textualmente quanto em voz *over* na obra de 1995, toma caminhos mais contemplativos em *Cedo Demais / Tarde Demais*. Ao invés de demonstrações verbais que se comprometeriam sem mais a fazer das imagens ilustrações do pensamento, Straub-Huillet se preocupam em expor os pontos cegos pelo difícil 'exercício do olhar'. Straub com frequência atesta que os cineastas contemporâneos são paraquedistas que caem do céu pisoteando o chão para filmar algo sem mesmo tê-lo visto e que nunca param para olhar novamente quando mostrado.<sup>25</sup>



Ao inserirem, então, por volta dos 48 minutos, bem no meio de um filme que se passa majoritariamente em paisagens campestres, um plano fixo, levemente em diagonal, de uma

<sup>24</sup> FAROCKI, Harun. *Workers Leaving the Factory*. *Senses of Cinema*, nº 21, julho de 2002. Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki\\_workers/](http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki_workers/) Último acesso em: 5 de junho de 2015.

<sup>25</sup> Cf. *Die Beharrlichkeit des Blicks* [A Persistência da Visão] (1993), documentário televisivo de Manfred Blank.

fábrica e seus operários, distante de modo a abarcar a rígida arquitetura da edificação, em contraste com os muitos planos móveis anteriores, *travellings*, *tilts* e panorâmicas, voltados à manifestação de fenômenos naturais, Straub-Huillet geram uma perturbação na percepção do espectador, uma espécie de tremor que abre fendas na terra, propiciando a descoberta daquilo que jazia há tempos inimagináveis. Ora, a indagação é súbita, instantânea, anunciada pela tela preta ao som do apito estridente da fábrica: o que este plano faz aí? Quem são estas pessoas? Por que vemos uma horda de operários e jamais os camponeses mencionados nos textos? Será que eles são os antigos camponeses? O que produzem? De onde vem sua matéria-prima? Daqueles campos? E assim se propaga, por decaimento. A emergência desse longo plano levanta uma infinidade de perguntas como poeira em suspensão, exigindo que o espectador se lembre do passado de um lento e sorvido filme a procura de respostas. Mas esta rememoração tão logo se revela – e aqui, sim, podemos empregar esta palavra, por se tratar da experiência do espectador – como falha e imprecisa, suscitando mais questões a respeito das faltas:

O que falta? O trabalho dos homens e os homens no trabalho. E o que há para entender? Sempre a mesma coisa: os homens criam os deuses (ou os operários, os patrões; os atores, os espectadores) e em troca os deuses os despossuem de seu mundo, os transformam em estrangeiros para eles, os alienam. Porque se trata de fato de alienação e de reapropriação, de experiência e de má consciência, de toda uma problemática existencialista à qual se liga o cinema dos Straub.<sup>26</sup>

A afirmação de Serge Daney é categórica, concisa. A falta dos 'homens no trabalho' é o dado que Farocki levanta acerca da história do cinema, implícito na citação de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* em *Cedo Demais / Tarde Demais*. E a falta do 'trabalho dos homens' é o que Straub-Huillet buscam contornar e reparar com sua forma de refilmagem do intertexto. Forma esta tão intrincada que merecerá mais atenção num capítulo a parte, o penúltimo, no qual ponderaremos o problema da alienação como conteúdo de denúncia e motivo de resistência, assimilado, então, ao próprio fazer-se da obra, produtivamente, numa interversão. Por ora, sigamos o raciocínio pela trilha estética de Lumière.

Há uma leve ironia no fato do cinematógrafo não ter visor *reflex* ou mesmo visor algum

---

<sup>26</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 175



para o ajuste fino do quadro pelo cinegrafista, obrigando-o a resolver o enquadramento de modo aproximativo, pela força do hábito, num automatismo adquirido. E, para Straub-Huillet, quando da 'vista' da saída dos operários tomada pelo próprio dono da fábrica, o distinto senhor Lumière, tal ironia se destaca como crítica. É como se esta função nula do equipamento pressupusesse uma distração por parte do patrão que filma não somente os seus empregados, mas *diante* deles, isto é, "ambos marcados por sua origem comum no real." E "se vidro algum separa aquele que filma do filmado, é porque os papéis são intercambiáveis, porque aquele que filma é alguém 'como-você-e-eu'."<sup>27</sup> Ou seja, esta sumidade do cinema de origem, exaustivamente mencionada num arredamento de incontáveis pretextos, recebe, então, a chance de ser realmente vista, em duplo sentido: vista pela liberação do olhar, examinada sem o subsídio de interpretações e 'narrativas coercitivas'; e 'vista' enquanto estética, re-historicização de um estilo cinematográfico que, num único lance, é posto em movimento e tem suas causas determinadas, para além dos famigerados efeitos.



<sup>27</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável - cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 41s

Assim, não apenas o conflito entre classes salta aos olhos do espectador pela cavação de Straub-Huillet, por seu trabalho *negativo*, de redução das alternativas de posicionamento a dois únicos pontos, o do proprietário da câmera ou o dos trabalhadores sem meios de produção, mas também o risco de que haja uma insurreição em torno do 'ponto estratégico', de que os operários se apropriem dos meios e finalmente assumam a atividade formativa. Contudo, o olhar é distendido pela longa duração do plano com extensão exata de um chassi de 16mm, o que rarefaz toda conclusão eufórica, providencial, que se poderia tirar, sublinhando, ao invés, sua materialidade incidental como mais forte evidência. Afinal, a reiteração do cotidiano proletário, quase um século depois da 'vista' primordial, admite também sua banalidade; ou melhor, o indiciamento de um ato como praxe presume sua reincidência. Assim, o que a montagem de *Cedo Demais / Tarde Demais* estimula é precisamente a reinjeção da temporalidade nos comportamentos mais ínfimos e involuntários do cotidiano, o restauro da percepção aguda sobre instantes quaisquer presentificados, aptos a mudanças radicais, mas igualmente vulneráveis ao conservadorismo travestido de progresso. Numa entrevista a François Albera, em 2001, a pedido de Sylvie Astrik em nome do Centre Georges-Pompidou, a qual integraria uma publicação dedicada ao tema 'cinema e política' se não tivesse sido censurada pela instituição, Straub define um filme político como

aquele que deve lembrar as pessoas que não vivemos no "melhor dos mundos possíveis" [...] e que o momento presente, que nos é roubado em nome do progresso, esse momento que passa, é irrecuperável. Que estamos devastando todos os sentimentos como devastamos o planeta, e que o preço que pedimos às pessoas, para o progresso ou para o bem-estar, é elevado demais, é sem justificativa. Sem contar que a pobreza e a miséria se multiplicam neste sistema. [...] É preciso fazer com que as pessoas sintam que o preço é elevado demais, e que só existe uma coisa a se defender, justamente o momento que passa.<sup>28</sup>

A percepção contemporânea, condicionada pela lógica da "acumulação infinita de intervalos equivalentes"<sup>29</sup>, tornou-se apática à apreciação do 'momento que passa'; apreciação

---

<sup>28</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política - "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 68s

<sup>29</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.103



essa que, no final do século XIX, como rezam as lendas acerca das primeiras exhibições cinematográficas, chegou até mesmo aos níveis do espanto e do choque. E, se para Lumière, a única função conjecturada de sua invenção era a produção de movimento aparente, um efeito de realidade condizente com o espírito cientificista da época, o qual, a contragosto, acabou servindo menos à ciência do que ao entretenimento, para Straub-Huillet, não obstante, à vocação realista do cinematógrafo corresponde uma potência ausente no cinema contemporâneo. "O que falta aos filmes modernos é o vento nas árvores", tal a declaração de D. W. Griffith com que Straub costuma anunciar as projeções de *Cedo Demais / Tarde Demais*.<sup>30</sup> Apesar das qualidades expressivas dos efeitos de realidade que em breve elucidaremos, é preciso antes ressaltar a pujança de seu aspecto mais óbvio, sua quantificação:

O que encanta o espectador é também o fato de lhe mostrarem um número tão grande de figurantes a um só tempo e, sobretudo, de maneira não repetitiva. As "personagens" da *Saída da fábrica* ou da *Place des Cordeliers* são vistas como independentes umas das outras; as pessoas ficam encantadas ao descobrir, na décima vez que veem o filme, um gesto, uma mímica que até então havia escapado: a cada instante acontece alguma coisa, e quantas se quiser, ou quase.<sup>31</sup>

Tal expectativa a cada vez deslocada e amplificada, não somente pela duração de um único plano-sequência, mas também pela serialização das 'vistas' – é notória a variedade de versões de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* –, impede que os instantes quaisquer sejam abstraídos do real contingente para se tornarem equivalentes, previsíveis e administráveis. A retomada de Lumière por Straub-Huillet torce, portanto, o próprio sentido vulgarizado da quantificação. Ou seja, a atenção ao trivial não mais consiste em compactuar com a vicariedade do *status quo*, mas sim no encontro do "extraordinário no ordinário", como definiu um inspirado Jean-Luc Godard durante a cerimônia de inauguração da retrospectiva Lumière, organizada por Henri Langlois em 1966. Godard, então, em seu filme *A Chinesa* (1967), por intermédio da personagem de Jean-Pierre Léaud, acrescentaria: "Lumière foi um

<sup>30</sup> ROSENBAUM, Jonathan. *Once it was fire... introduction to a Straub-Huillet retrospective (1982)*. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1982/11/once-it-was-fire-introduction-to-a-straub-huillet-retrospective-1982-tk/> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

<sup>31</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33

pintor, o último pintor impressionista.”<sup>32</sup> De fato, durante a listagem dos temas caros ao cinematógrafo, a luz, o ar, a água, elementos corriqueiros qualificados como impalpáveis, irrepresentáveis e fugazes, Aumont lembra que esse tipo de efeito de realidade se adequava a uma certa linhagem pictórica francesa, a qual, apesar de remontar a mais de século, através de expoentes como Nicolas Poussin e Jean-Baptiste-Siméon Chardin, erigiu e sistematizou a atmosfera como objeto fulcral justamente no século XIX, o marco do surgimento do cinema. Mas seriam tais semelhanças entre o impressionismo e as ‘vistas panorâmicas’ de Lumière apenas temáticas? E por quê esse contexto estético específico é de grande monta para Straub-Huillet? Por certo, a resposta perpassa a enigmática figura de Paul Cézanne, pintor tão quisto pelos cineastas e explicitamente aludido nos filmes *Cézanne* (1990) e *Uma Visita ao Louvre* (2004).

Antes de analisarmos o método de trabalho de Cézanne, seria prudente situá-lo na celeuma do pós-impressionismo, termo cunhado pelos críticos Roger Fry e Desmond MacCarthy, no ensaio introdutório do catálogo da primeira exposição pós-impressionista<sup>33</sup>, sediada pelas Grafton Galleries, de novembro de 1910 a janeiro de 1911, em Londres. Lá, um grande número de telas de Cézanne, Paul Gauguin e Vincent Van Gogh era antecedido pela obra de Édouard Manet, assinalado como progenitor da tendência. Georges Seurat e os neoimpressionistas eram também exibidos, junto a Henri Matisse, Maurice Denis e Pablo Picasso. E havia, ainda, uma pequena amostra da nova vanguarda francesa, associada tanto ao simbolismo quanto ao fauvismo de Matisse. O prefixo pós serviria para distinguir a diferença básica entre pintores impressionistas e pós-impressionistas, isto é, a procura por expressão emocional ou comunicação expressiva. Dicotomicamente, o impressionismo estaria reduzido a uma prática representativa, relativamente limitada, de observação de detalhes, similar ao cariz das imagens geradas pelos mecanismos fotográfico e cinematográfico, e o pós-impressionismo se dedicaria à pura expressividade. O artista daquela virada de século, então, deparava-se com um dilema: transmitir uma impressão, a um só tempo objetiva e subjetiva – “uma obra não será jamais senão um pedaço da natureza visto através de um temperamento”, nas palavras do

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>33</sup> FRY, Roger; MACCARTHY, Desmond. *Manet and the post-impressionists*. Londres: Grafton Galleries, 1910

escritor naturalista Émile Zola<sup>34</sup> –, ou expressar um objeto não externo, mas criado no ato mesmo de produção da obra, pelo ímpeto transformador da expressão artística.

O que era uma novidade paradigmática para Fry e MacCarthy, entretanto, consiste apenas em outra faceta da reflexão moderna sobre meios técnicos de expressão e originalidade, segundo Richard Shiff, historiador da arte e autor de *Cézanne and the End of Impressionism – a Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Como exemplo contrapontístico, prévio à invenção do termo pós-impressionista, Shiff nota que os simbolistas, artistas favoráveis ao universalismo, já atacavam os impressionistas e naturalistas por duas frentes: ora condenando sua arte como fortuita e ingênua; ora censurando o exato oposto, seu cientificismo e excesso de raciocínio aplicado a modelos de representação. Em 1886, o poeta Gustave Kahn escreveu que "o objetivo essencial de nossa arte é objetivar o subjetivo (a externalização da Ideia) ao invés de subjetivar o objetivo (natureza vista através de um temperamento)." <sup>35</sup> Ou seja, no lugar da apresentação de uma experiência subjetiva internalizada de um mundo objetivo, o artista simbolista expressaria suas intuições ou emoções para formar um cosmo linguístico ou pictórico de conhecimento universal. Contudo, se o ideal impressionista variava de acordo com as personalidades individuais, seus efeitos de realidade ou suas representações da natureza deveriam ser comumente válidos. Além disso, a imediata equivalência entre o ideal de um indivíduo e um símbolo de poder expressivo universal reincide na problemática da impressão, paralela, aliás, à da revelação da imagem fotográfica.

Apesar desta inarredável convergência teórica entre simbolistas e impressionistas, a idiosincrasia técnica do impressionismo, isto é, sua estruturação formal transparente, justificou pensamentos críticos como o de Fry e MacCarthy, de que teria havido uma revolução artística por volta de 1885 ou 1890, quando da ascensão do simbolismo com seu projeto estético explícito, e na qual Cézanne ocuparia o estranho vórtice onde confluíam os dois movimentos.

Enquanto eles [Fry e MacCarthy] inequivocamente descrevem Van Gogh e Gauguin (e também Matisse) como realizadores autoconscientes, Cézanne aparece como um descobridor. Apesar de anti-impressionista, ele ainda permanece

<sup>34</sup> Cf. ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982

<sup>35</sup> Cf. KAHN, Gustave. *Réponse des symbolistes*. *L'Événement*, 28 de setembro de 1886 (tradução nossa)



ingênuo. Além disso, ele é algo menos que um pós-impressionista de pleno direito. Ele se torna uma criatura artística, uma invenção que não se esperaria voar muito bem, o elo perdido entre passividade e atividade artística (distinção de Fry/MacCarthy) ou entre ser "absorvido pela natureza" e "absorver a natureza" (distinção de Mirbeau). Cronologicamente um membro da geração impressionista mas "descoberto" pelos simbolistas, ele parece estar disponível para personificar a síntese de todas as desejáveis mas incompatíveis qualidades artísticas, e assim a dar crédito às mais insubstanciais porém ideologicamente potentes reivindicações. Ele se torna o "clássico espontâneo" de Denis e o "inconsciente mestre da forma" de Fry. Ambos os críticos o descrevem como uma mistura fluida entre realizador e descobridor, na qual descobrir se torna o mais básico e viscoso dos dois meios, permitindo que uma fina película de realização apareça na superfície pictórica do artista como "estrutura". A questão que sempre fica é a que profundidade se estende essa estrutura de realização – quanto controle o pintor realmente exerce?<sup>36</sup>

Antes de adentrarmos propriamente a pintura de Cézanne, perscrutando seu método de trabalho de modo a apontar com clareza a localização nas telas destes nodos contraditórios, alguns adendos concernentes ao mito Lumière e mesmo a uma famosa caracterização de Straub-Huillet no contexto do cinema contemporâneo se tornam prementes. Similar à confusão crítica surtida pela transparência técnica do impressionismo, porém de maneira ainda mais crônica, por se tratar de um dispositivo ótico de movimento aparente, cujo ilusionismo se ressalta pelo utilitarismo da operação, a permeabilidade ao real das 'vistas panorâmicas' de Lumière, em muito acentuada por sua fraca carga ficcional, dificulta ou mesmo repele o desvelamento de uma estética. Tal resistência em apreender a estética realista do 'ponto de vista' é tão fundamental que o ensaio de abertura de *O Olho Interminável* encerra-se com uma reflexão sobre o malefício da dúvida:

Insistamos uma última vez: o próprio Lumière não era, talvez, no final das contas, senão um "gênio manufatureiro" (Sylvain Roumette): foi como figura, e se se quiser como mito, que o considere aqui. [...] Esse mito não é, longe disso, invenção minha, ele é até mesmo daqueles que tiveram a vida singularmente dura, com uma única ressalva: que, em sua concepção e em seu desenvolvimento, é em paradigma do *realismo* que o mito erige Lumière. Esse realismo está, de início, razoavelmente afastado da arte: é principalmente ao público popular que ele agrada, e os bons espíritos o recusam, com ferocidade... Ele precisará de décadas antes de se impor naquilo que, nesse meio tempo, longe de Lumière, terá se tornado a arte do cinema. E "se impor" é excessivo: há sempre aqueles, dentre os

---

<sup>36</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism – a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 159 (tradução nossa)

que estudam a estética do cinema, que vivem sua propensão ao realismo como uma deficiência.<sup>37</sup>

A querela na recepção da obra de Straub-Huillet é ainda mais complicada e rebenta exponencialmente nos estudos franceses de matriz cinéfila. Elencamos dois exemplos, um da época de lançamento de *Cedo Demais / Tarde Demais* e outro atual.

Em 1982, no artigo *Le Cinéma se Rapproche de la Terre*, publicado no 332º número dos Cahiers du Cinéma, Jean-Claude Biette afirma haver uma mescla ativa entre duas paixões na obra de Straub-Huillet: o amor e o ódio; este, relativo à paixão política e o primeiro, à paixão estética. Cada um destes polos é alegorizado por um tipo de personagem em seus filmes: um tipo positivo, de resistência convicta e lucidez extrema, cuja irredutibilidade por vezes beira, como projeto ou despropositalmente, um descolamento com a realidade instituída – a avó de *Não Reconciliados*; Bach, em *Crônica de Anna Magdalena Bach*; Schoenberg, em *Introdução a "Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema" de Arnold Schoenberg*; Moisés, em *Moisés e Arão*; Fortini, em *Fortini / Cani*; o menino Ernesto de *En Rachâchant*; Cézanne, em *Cézanne*; Antígona, em *A Antígona de Sófocles, na Tradução de Hölderlin, Tal Como Foi Adaptada à Cena por Brecht* – e outro tipo negativo, composto pelos antípodas da resistência e epítetos do conservadorismo – banqueiros, advogados, militares, homens de poder, agentes de repressão, democratas oportunistas etc. Numa lógica aparente de estereotipização, aos primeiros caberia o amor e aos segundos, o ódio. Entretanto, Biette dialetiza as paixões ("Straub ama os oprimidos", diz-nos; no cinema, "odeia os clichês, os planos sem fundamento, as durações vagas e a pornografia"<sup>38</sup>) e aponta de que modo política e estética se encontram amalgamadas na nova realidade que os filmes engendram. Substancialmente, a evidência da mescla ativa é a presentificação da "verdade viva do ator"<sup>39</sup>, herança griffith-renoiriana com uma única, porém crucial modificação: em Griffith e Renoir, a *mise-en-scène*, aquela tensão entre a presença de um corpo e o espaço circundante, tendia a resolver-se; já em Straub-Huillet, entremeados intensamente pela história, não mais existe essa possibilidade, os corpos

<sup>37</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 45

<sup>38</sup> BIETTE, Jean-Claude. *Le cinéma se rapproche de la terre*. *Cahiers du cinéma*, nº 332, p.6 (tradução nossa)

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 8 (tradução nossa)

permanecem resistindo a várias formas de submissão.

Esta resistência do ator – já se sabe que armadilhas, neste cinema, estão colocadas abaixo de seus pés, por cima de sua cabeça, etc. – é o que permite fazer aparecer nas personagens ‘negativas’ esse elemento de fragilidade, essa dose de mortalidade que compartilham com as personagens ‘positivas’, em forma de braços desnudos, de nuca oferecidas, de vozes entoadas ao cansaço, de rostos esvaziados à força da narração, desfeitos pela vida viva (algo que os atores profissionais raramente podem dar na estética do cinema-arte-do-presente).<sup>40</sup>

A descrição de Biette é tão sensual quanto os filmes de Straub-Huillet e elucida como a política, ou melhor, a ideologia correspondente a certos textos adaptados e também à tipologização de personagens que eles demandam, desconstrói-se pela estética. Ou seja, ao serem postos em cena, decupados e recitados por atores profissionais ou não, estes textos são presentificados (‘cinema-arte-do-presente’) e se libertam da política para adentrar a história, lugar da temporalidade (‘onde o espaço se torna tempo’). Nesse sentido, a estética fortemente constituída de Straub-Huillet aparece sem sombra de dúvidas, como ‘a nova realidade que os filmes engendram’, ainda que essa aparência seja lacunar. Contudo, quando Biette chega à análise de *Cedo Demais / Tarde Demais*, a mescla ativa entre política e estética lhe parece desconjuntada:

Qual é o papel da História neste filme? Consiste em exercer não uma tensão com a qual poderia medir-se a violência estética do projeto straubiano, senão uma pressão que compreende um movimento quantitativo de significados. O discurso marxista (mesmo na parte de Engels) ameaça essas paisagens, fixa uma rota aos seres que vemos, da mesma forma que são aludidos, no filme, a exploração capitalista no caso dos camponeses franceses (trazidos ao presente por uma parede grafada) e o colonialismo (e os neocolonialismos) no caso dos proletários e subproletários egípcios. Produz-se inclusive uma espécie de descarga elétrica pouco feliz quando escutamos o signo ‘repressão’ no momento em que vemos um policial impedindo crianças de irem até a câmera. Isto é, a vontade de significar (aqui, durante um segundo, e de uma maneira constante pelo comentário) não chega a encontrar um terreno de diálogo com o projeto estético: a tensão político-estética não é realmente construída, senão imposta.<sup>41</sup>

Independentemente do contexto político em que este artigo foi redigido, explicitado

---

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> *Id.*

no exemplo de 2011, como veremos, o firme repúdio de Biette não deixa de ser uma prova cabal da situação extrema a que *Cedo Demais / Tarde Demais* expõe os espectadores. A drástica justaposição de textos sociológicos a paisagens que não funcionam como cenários de ações diegéticas, ou, se se quiser, seu exacerbado caráter documental que não oculta a tensão entre arbítrio e aleatoriedade, evidencia, justamente, o negativo do 'cinema-arte-do-presente', o 'cedo demais' e o 'tarde demais'. A falta da 'verdade viva do ator' é indício do triunfo da mediação, das 'armadilhas plantadas acima de suas cabeças e sob seus pés', ou, para se referir diretamente à história, da alienação. O que incomoda Biette é, pois, a formalização em filme do aspecto petrificado da história, da dificuldade em restituir o tempo no espaço, em abalar as ideologias, os ídolos falsos, como em *Moisés e Arão* (1975), a adaptação straubiana da ópera de Arnold Schoenberg composta em 1932. Homem de teatro e entusiasta da 'verdade viva do ator' para pensar os filmes de Straub-Huillet, Biette parece ignorar tanto o testemunho de Griffith sobre o que está escasso no cinema moderno quanto os outros dois pilares da dialética em que se esteia o cinema para Renoir; se presume e julga a política de *Cedo Demais / Tarde Demais*, esquece que sua vivência e opiniões podem, por um triz, eclipsar total ou parcialmente a obra a que se presta criticar.

Em 2011, no livro *Les Écart du Cinéma*, Jacques Rancière elege o filme *Da Nuvem à Resistência* (1979), em que Straub-Huillet adaptam trechos dos *Diálogos com Leucó* (1945-47) e do romance *A Lua e as Fogueiras* (1949), de Cesare Pavese, não como modelo de cinema militante, senão como momento significativo de política cinematográfica. Ou seja, não uma doutrina audiovisualmente promulgada, mas uma pluralidade de figuras com as quais os cineastas se esforçam para conjugar dois sentidos da palavra 'política', dois tipos de ficção: aquilo de que fala um filme – a história de um movimento ou conflito, a elucidação de uma situação de sofrimento ou injustiça – e a estratégia própria de um processo artístico. "O vínculo entre uma questão de justiça e uma prática de justiça."<sup>42</sup> Rancière segue, então, explicando os motivos da eleição. Primeiramente, este filme desenvolve uma ideia e uma práxis de relação entre cinema e política que pertence a um paradigma artístico mais amplo, o paradigma

---

<sup>42</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Les écart du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011, p.111 (tradução nossa)



brechtiano. O método de Bertolt Brecht substitui a continuidade e a progressão do modelo narrativo de identificação por um padrão de ruptura que visa evidenciar as contradições e tensões inerentes à apresentação de situações e ao seu modo de formulação de dados, indagações e desfechos. Entretanto, para Rancière, este filme representa também uma superação de tal paradigma:

Classicamente, a forma fragmentária e a confrontação dialética dos contrários almejava afiar um olhar e um julgamento próprios a elevar o nível de certeza que sustenta uma adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista. Elas se tornam nesse filme, e pelos textos escolhidos e pela maneira de encenar a fala, o apoio de uma tensão sem resolução que caracterizará todos os filmes seguintes dos Straub. Eu proponho nomear de pós-brechtiana a forma assim construída e me interrogar sobre o rol de maneiras de <<fazer política>> próprias aos cineastas de hoje em dia com essa forma pós-brechtiana.<sup>43</sup>

Ainda não entraremos no mérito de verificar em que medida a peculiar forma de utilização de Brecht por Straub-Huillet não supera seu método dialético, mas enfatiza como a objetivação de seu *verfremdungs-effekt*, às vezes traduzido como efeito de estranhamento, outras como efeito de distanciamento e, ainda, como efeito de alienação, ao invés de conduzir à adesão imediata a uma resposta pronta diante dos dados levantados, planifica o *gesto* mesmo de suspensão dos sentidos da realidade enquanto aparência, como horizonte reflexivo e revolucionário: "o desfecho de uma pergunta no seio de uma evidência."<sup>44</sup> Dito de outro modo, o método brechtiano não é a promoção da consciência sobre uma simples relação de causa e efeito, fatalista ou teleológica, como coloca Rancière: "a dialética <<marxista>> não produz nada mais que a sabedoria de uma resignação ao cometimento da injustiça porque ela é a lei do mundo."<sup>45</sup> Mas, justamente e a cada vez, o vislumbre de que as coisas poderiam ser diferentes.

A presumida superação, porém, fortalece-se por se enquadrar a uma transformação histórica destacada pelo filósofo. *Da Nuvem à Resistência* foi lançado ao final do decênio esquerdista de 1970, liquidado, entre outras razões, pela ascensão do neoliberalismo

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 112 (tradução nossa)

<sup>44</sup>

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 119 (tradução nossa)



americano e inglês, pelo combate militar estatal aos grupos de extrema-esquerda na Alemanha, na Itália e no Japão, pelo cessamento das turbulências geradas pela Revolução dos Cravos portuguesa e pela dupla tomada de poder, na França, por parte de uma esquerda socialista ávida a recuperar, em seu benefício e apenas assim, a herança de tais reivindicações e por parte de uma classe intelectual devotada a renunciar essa mesma tradição revolucionária. Ora, não seria esse contexto muito mais o pano de fundo da própria postulação de Rancière do que a justificativa da pretensa evolução de um "realismo brechtiano" a um "lirismo ecológico"<sup>46</sup> na obra de Straub-Huillet?

Já era tempo, voltemos a Cézanne, junto ao qual nos embrenharemos pelo território do 'lirismo ecológico' de Straub-Huillet, aquele que Rancière define, através de uma leitura unilateral de Pavese, como retorno ao "imemorial do mito e do destino"<sup>47</sup>, não mais regressivos e sim fontes de uma inestimável riqueza sensível própria a uma experiência coletiva campesina e da aptidão em narrá-la. No capítulo dedicado exclusivamente a Roger Fry, *Roger Fry: Found Vision and Made Design*, Richard Shiff mostra como o crítico de arte, formado também em ciências naturais, muda consideravelmente sua opinião a respeito do trabalho de Cézanne. Um pouco antes da grande exposição pós-impressionista, Fry traduziu o ensaio de Maurice Denis sobre Cézanne, resultado de um breve encontro do jovem pintor com seu mestre em Aix, em 1906. Nesta versão inglesa, a manante concepção da dialética entre 'descobrir' e 'produzir', reconhecida tanto em Cézanne quanto em outros clássicos modernos da pintura, torna-se mais rígida e racional, conforme uma abordagem empirista das anotações é delineada. Se, para Fry, o pós-impressionismo cézanniano restabelece uma ordem estrutural ou design formal à literal imitação impressionista da natureza, um ponto importante da concepção estética de Denis é excluído: o aspecto emocional da imitação impressionista, a aceitação da descoberta espontânea e da expressão individual, característicos de uma técnica que, de tanto desejar aderir à visão natural, barrava a intervenção de convenções sociais. Ademais, separar "visão

---

<sup>46</sup> Binômio retomado na conversação entre Rancière, Philippe Lafosse e o público de uma sala de cinema de Nice, em 16 de fevereiro de 2004, a propósito das projeções de *Da Nuvem à Resistência* e *Operários, Camponeses*; cf. LAFOSSE, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres / À Propos, 2007, p. 142ss

<sup>47</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011, p.120s

natural" de "design formal"<sup>48</sup>, assumindo que um deveria abolir o outro, corresponderia a um retrocesso academicista, relegando a classicidade a um modelo puramente técnico, ao invés de compreendê-la como um estado de percepção.

Apesar disso, em outros momentos, como no debate com seu rival D. S. MacColl, também crítico, acadêmico e artista, acerca da volumetria espacial em pintura, Fry admite a provável influência do acaso em composições deliberadamente arranjadas. Sempre tomando Cézanne como exemplo mor, desenvolve sua teoria da "visão criativa", a qual

demanda a mais completa desconexão com quaisquer dos significados e implicações das aparências. Quase toda volta do caleidoscópio da natureza pode incutir no artista essa desconectada e desafetada visão, e, conforme ele contempla o particular campo da visão, a (esteticamente) caótica e acidental conjunção de formas e cores começa a cristalizar-se numa harmonia; e conforme essa harmonia se torna clara para o artista, sua visão real se torna distorcida pela ênfase do ritmo nele incutido... [Em tal visão artística] a cabeça de um homem não é mais ou menos importante que uma abóbora, ou, melhor, essas coisas podem ou não ser de acordo com o ritmo que obceca o artista e cristaliza sua visão.<sup>49</sup>

Ainda que este esvaziamento do olhar de qualquer convenção social, por meio da contemplação da natureza, de modo a revelar o próprio 'campo da visão', seja facilmente entendido como a impressão gerada no crítico por um certo tipo de obra, comparável, inclusive, à experiência do espectador de *Cedo Demais / Tarde Demais* e, até mesmo, apontando para uma politização estética semelhante à implicada na apropriação da frase de Rosa Luxemburgo por Straub, "o destino dos insetos não é menos importante do que a revolução"<sup>50</sup>, pouco ou nada elucida da técnica de tais efeitos. Assim, Fry atinge o extremo oposto da acepção do trabalho de Cézanne:

Apesar dos múltiplos esforços de formulação de Fry, a realização de Cézanne nunca se torna inteiramente clara; o crítico admite que deve usar sua

---

<sup>48</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism – a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 144 (tradução nossa)

<sup>49</sup> FRY, Roger. *Cézanne, a study of his development*. Nova Iorque: Noonday Press, 1958, p. 3 (tradução nossa)

<sup>50</sup> ROSENBAUM, Jonathan. *Once it was fire... introduction to a Straub-Huillet retrospective (1982)*. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1982/11/once-it-was-fire-introduction-to-a-straub-huillet-retrospective-1982-tk/> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

expositiva "linguagem para adumbrar certos estados que não são exatamente definíveis em linguagem." Essa afirmação por si só indica a fé de Fry ou sua receptividade na experiência "original"; ele espera encontrar em arte aquilo que se encontra fora das fronteiras de seu próprio mundo de conceitualização. [...] A síntese de Cézanne (como Fry a concebe) era "incapaz de realização". [...] Fry uma vez escreveu que a "síntese é claramente sempre produzida por um salto no inconsciente, mas os materiais dos quais a síntese é feita são dados pela mente consciente." Finalmente, apesar de todo equívoco, parece que Cézanne é mais o descobridor original do que o habilidoso mestre realizador; como tal ele permanece inassimilado e inassimilável.<sup>51</sup>

Pois não seria tal conclamação da impenetrável originalidade do artista como expressão imediata da autenticidade uma forma de mitificação? A personalidade absorta e irascível do provençal Cézanne e sua predileção pelo isolamento – era herdeiro, nunca precisou se preocupar em cultivar laços com o público consumidor de arte daquele *fin de siècle* que tanto o enfastiava – de fato corroboraram para o advento de uma lenda, não só por parte da crítica acadêmica, mas, principalmente, por jovens artistas e poetas admiradores com quem aceitou conviver, como Joachim Gasquet, autor de *Cézanne* (1921), a quem Straub-Huillet devem suas duas adaptações. Não obstante, se Gilles Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, foi assertivo ao se referir a Cézanne como mestre dos cineastas, mesmo contrapondo de modo abrupto um expressionismo alucinatório que projeta a "tectônica da sensação"<sup>52</sup> a um impressionismo desmaterializado, é certo que Straub-Huillet não referendam o mito, mas compreendem o regime mesmo de produção das pinturas, sua 'técnica de originalidade' que associa a expressão à natureza de um modo bastante específico. Frequentador assíduo do Museu do Louvre, Cézanne, entretanto, costumava aconselhar seus discípulos a sair ao ar livre e estudar a natureza, buscando expressar-se de acordo com seus próprios temperamentos, porque somente assim as técnicas empregadas pelos mestres de Veneza poderiam ser consultadas. Ou seja, os artistas não deveriam se ater às maneiras do passado ao representar a natureza, mas defrontar a tradição com uma recarga histórica de experiência pessoal. Em consequência, o retorno do artista moderno às fontes criativas não equivaleria a uma eterna repetição, mas, inversamente,

---

<sup>51</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism – a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 152 (tradução nossa)

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 292

ao resgate da natureza enquanto temporalidade. Shiff conclui que este tipo de atualização das obras clássicas recomendado por Cézanne era, essencialmente, uma visão impressionista da própria relação entre estilo expressivo e sensação particular, segundo a qual os artifícios deveriam ser restringidos com precisão e as técnicas adviriam do presente vivo. A partir deste processo de depuração dos recursos de linguagem adquiridos mediante experiência pessoal é que Dominique Païni define o intertexto cézanniano em Straub-Huillet:

...os Straub livram o texto do máximo de referências culturais e filosóficas para não reter senão o que, nos supostos propósitos de Cézanne, lhes possa servir. Em outras palavras, os propósitos com os quais eles identificam seu método como cineastas. Um fenômeno de mimetismo se instaura então entre a palavra de Cézanne e a dos Straub: eles desejam ser os primeiros e os mais simples em sua arte.<sup>53</sup>

Ao se apropriarem mimeticamente de Cézanne, portanto, Straub-Huillet recorrem ao princípio impressionista da relação entre estilo expressivo e sensação particular. Isto significa que a prática intertextual, sua marca estilística ou o modo como seus filmes se expressam, não apenas retém de Cézanne o que se julga conveniente, mas enseja a atuação dos propósitos mesmos do pintor. Em *A Dúvida de Cézanne*, Maurice Merleau-Ponty conta a postura do artista diante de uma paisagem a ser pintada:

Para todos os gestos que aos poucos fazem um quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta – que justamente Cézanne chamava um “motivo”. Ele “germinava” com a paisagem. Esquecida toda ciência, tratava-se de recuperar, *por meio* dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. Era preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, “juntar as mãos errantes da natureza”, diz Gasquet. “Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade.” A meditação terminava bruscamente. “Tenho meu motivo”, dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar. Então ele atacava seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele

---

<sup>53</sup> PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 206



dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência.<sup>54</sup>

O que Cézanne considerava um 'motivo', 'a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta', assemelha-se muito à 'restituição da realidade de um espaço' proposta pela decupagem *in loco* de Straub-Huillet. Apesar desse desejo de preservação da integridade, Merleau-Ponty constata a necessidade de 'soldar' as vistas parciais e dispersivas do olhar, salientando tanto o caráter fragmentário da visão quanto a efemeridade da natureza observada, aspectos também frisados pela polarização arbítrio-aleatoriedade da estética do 'ponto de vista' de Lumière. Analogamente ao apelo ambíguo de Cézanne, 'há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade', Aumont afirma que

o instante que passa não basta para fundar o realismo, ele é sua moeda de troca, e, quanto mais a arte pictórica parece confiar no instante, mais precisará reivindicar em alto e bom som o caráter artístico de seu projeto.<sup>55</sup>

Isto é, retratar numa tela "não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas"<sup>56</sup>, ou melhor, ao representá-las, expor as insígnias do tempo nelas impregnado, consiste num trabalho de conjugação, em igualdade, entre uma certa fidelidade visual e o real da criação. Este trabalho da pintura, fabulado por Merleau-Ponty como uma espécie de animação da paisagem através do olhar – "olhe para esta montanha, já foi fogo", frase de Cézanne também citada por Straub a propósito das exposições de *Cedo Demais / Tarde Demais*<sup>57</sup> –, Shiff atribui ao domínio da técnica impressionista da originalidade: reproduzir a impressão de que algo se origina, em duração, *diant*e do observador, e do pintor como primeiro observador; 'ambos marcados por sua origem comum no real'. Dito de outro modo, Cézanne aperfeiçoou um método nítido de execução que se desenvolvia em oposição aos procedimentos usuais de controle artístico, como assevera Straub, em entrevista a Daney e Jean Narboni:

<sup>54</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 133

<sup>55</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 94

<sup>56</sup> TASSINARI, Alberto. *Quatro esboços de leitura*. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 146

<sup>57</sup> ROSENBAUM, Jonathan. *Once it was fire... introduction to a Straub-Huillet retrospective (1982)*. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1982/11/once-it-was-fire-introduction-to-a-straub-huillet-retrospective-1982-tk/> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

As pessoas que esperam que o cinema lhes cause sensações não nos interessam; não me considero Cézanne, mas diante de um quadro de Cézanne, as sensações não são provocadas em você, senão que você as vê aí, materializadas.<sup>58</sup>

Tal método de pintura caracteriza-se basicamente pelo padrão cromático uniformizante e pela preocupação com o detalhe.<sup>59</sup> Cézanne procedia por partes, 'ele atacava o quadro por todos os lados e ao mesmo tempo', unificando o todo apenas por meio da iluminação homogênea, proveniente do contraste de cores quentes e frias, cujo envoltório cintilante substituía as tradicionais linhas de desenho. Para compor este brilho atmosférico, as pinceladas coloridas de tamanho regular eram acompanhadas pelo estreitamento da gama tonal a valores médios. A dissolvência do *chiaroscuro*, então, inibia a volumetria e eliminava a hierarquização espacial próprias dos acadêmicos. Shiff analisa a visão de L'Estaque, pequena vila de pescadores a oeste de Marselha, no quadro *Saint-Henri e o Golfo de Marselha* (1883-85):



<sup>58</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (De la nuée à la résistance)*. Entrevista concedida a Serge Daney e Jean Narboni. *Cahiers du Cinéma*, nº 305, novembro de 1979, p. 19 (tradução nossa)

<sup>59</sup> Apesar de Shiff insistir na descrição da técnica de Cézanne a despeito das categorias instituídas por seus inúmeros críticos, de modo a desconstruir a mitificação do artista, Clement Greenberg cunhou o termo "impressionismo *escultural*", o qual nos parece ponderado e elucidativo acerca da radicalização cézanniana do impressionismo. Cf. GREENBERG, Clement. *Cézanne*. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 2001, p. 65-72



Cézanne começou a versão da Filadélfia traçando algumas linhas a lápis para indicar a localização de algumas das mais importantes divisões no sítio natural, o encontro da terra com o mar, por exemplo. Essas linhas são muito hesitantes, justamente como muitos de seus estudos; as distinções formais que eles criam permanecem sujeitas a um contínuo ajuste. O artista subsequentemente aplicou sobre a pintura pinceladas fluidas, deixando evidente sua qualidade direcional. Essas marcas individuais são relativamente uniformes em tamanho; elas sugerem uma uniformidade de interesse ou de detalhe no campo visual. Não obstante, como um exemplo da transformação humana da natureza, esse "campo" de observação é bem variado: ambas as estruturas naturais e culturais – folhagem, montanhas, edifícios – são para serem vistas. A escala de cada elemento arquitetônico representado corresponde naturalisticamente à sua distância dentro do espaço implicado pelo motivo, e assim cada elemento parece isolado em sua integridade. Mas a falta de variação nas pinceladas que constituem esses objetos identificáveis e sua comum intensidade de coloração contradizem a diferenciação espacial. Como resultado, as formas individuais e estruturas dissolvem-se de volta ao "campo" uniforme; os elementos arquitetônicos, junto com as manchas de folhas, fundem-se num padrão geral de cor caracterizado por uma distribuição relativamente nivelada de contrastes, tanto entre claro e escuro quanto entre quente e frio.<sup>60</sup>



<sup>60</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism - a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 118 (tradução nossa)





Apesar da irrefutável diferença entre os meios pictóricos e cinematográficos, a sensação do olhar de Cézanne sobre L'Estaque descrita por Shiff serviria para definir a fotografia de *Cedo Demais / Tarde Demais*. O filme é majoritariamente constituído por planos gerais que se movimentam em torno do eixo da câmera em *tilts* e panorâmicas. Há ainda alguns planos capturados de veículos e barcos, delineando *travellings* frontais e laterais, mas também *pans*. Todas as tomadas são feitas com uma lente grande angular posicionada perpendicularmente à linha do horizonte, de maneira a proporcionar uma grande profundidade de campo sem a distorção de objetos. O foco infinito mantém a organização espacial própria da câmera obscura, um mecanismo de representação naturalista que estratifica a 'vista' pela gradação da escala. Com essa disposição, cada elemento arquitetônico, natural ou humano é dotado de singularidades em seu isolamento: telhados de ardósia; ruínas medievais; homens em túnicas; rio caudaloso; vacas malhadas; trator vermelho; capins dançantes; cedros monumentais. Porém, a textura da bitola de 16mm exposta à multiplicidade climática das distintas locações imprime imagens mais ou menos difusas, mais ou menos plúmbeas. Parece mesmo haver uma



predileção pelo registro dos períodos de lusco-fusco, em que os olhos demoram a se acostumar e é difícil distinguir contornos. E mesmo quando o sol a pino e o céu aberto saturam um tanto as cores das paisagens, a luz permanece em alastro, refletida amplamente pelas partículas de areia ou terra carregadas pelo vento. Tal particularidade de filmar cenas externas é comentada por Alain Bergala em *Straub-Huillet: O Menor Planeta do Mundo*:

O papel do diretor de fotografia consiste em observar, com a cabeça erguida para o céu, as variações naturais da luz, as nuvens que chegam... e em escolher o bom diafragma no momento certo. "Agora", teria dito Straub a W. L. [William Lubtchansky], "a luz, não é mais você que a faz. Você a deixa existir."<sup>61</sup>

Esta iluminação atmosférica em longa duração, pontuada por nuances timbrísticas, tanto pelo som direto quanto pelas microvariações visíveis do ambiente, sustenta um tipo de totalidade extensiva e movediça que, no entanto, avigora sua fragilidade e intercadência. Ora, durar não é condição daquilo que é sempiterno, mas daquilo que sofre a ação do tempo; resiste e se esvai simultaneamente. Assim, a suposta isenção da montagem de *Cedo Demais / Tarde Demais* é, na verdade, um método incisivo de intercalação de 'blocos topográficos' ou 'pontos de vista' no esgarçar de seus limites. Eles começam e findam justapostos "sem qualquer cola de pontuação"<sup>62</sup>, nas palavras de Païni, dando a ver união e separação ao mesmo tempo. Os cortes secos procuram suprimir os intervalos e forjar uma proximidade que roça o empilhamento de blocos, enfatizando o peso da realidade do artifício, isto é, a manutenção da autonomia de cada fragmento na planificação cerrada, inclusive em virtude do som, pois "quando se filma em som direto, não se pode brincar com as imagens: existem blocos com uma certa duração e nos quais não se pode meter a tesoura assim, por prazer, para fazer efeitos."<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> BERGALA, Alain. *Straub-Huillet: o menor planeta do mundo*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 238

<sup>62</sup> PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 209

<sup>63</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som*. Entrevista concedida a Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 94

A

Friedrich Engels

B

Mahmud Hussein



Por outro lado, a inserção de telas pretas demarca as fronteiras entre os 'pontos de vista', divide inclusive as seções A e B, refinando o bruto encadeamento que poderia ruir num átimo. Uma tentativa de ordenação também se instaura com a sinalização dos nomes das locações. A cada 'vista', os lugares são atualizados pelas placas de trânsito e pelas informações trazidas em voz *over*, mas quedam em tênue e contínuo desajuste. E se o hiato entre as paisagens filmadas em junho de 1980 e maio de 1981 e os textos datados de pouco mais de dez anos a quase um século atrás é verificado com mais rapidez, o ritmo moroso imposto pela montagem favorece a atenção às heterogeneidades em todos os campos. No artigo *Cinemeteorologia*, Serge Daney problematiza a experiência do espectador:

Ver e escutar *ao mesmo tempo*; mas é impossível, dirá você! Certamente, mas, um: os Straub são corações valentes; e, dois: as viagens ao impossível são um tanto formadoras. Com *Cedo demais, tarde demais*, uma experiência é buscada conosco, em nós: há momentos em que começamos vendo (uma grama que o vento arqueia), antes de escutar (o vento responsável por esse arqueamento). Em outros momentos, escutamos primeiro (o vento), depois vemos (a grama). A imagem e o som são sincrônicos e, no entanto, a cada instante cada um de nós pode experimentar a ordem em que acomoda suas sensações. É, pois, um filme

sensacional.<sup>64</sup>

Aqui fica evidente que a obra de Straub-Huillet não busca manipular as emoções que o espectador de cinema está habituado a sentir e significar, mas possibilitar que a percepção se expanda para se acomodar conscientemente às inexpugnáveis sensações experimentadas na natureza de forma paratática, isto é, em alinhamento esquivo a uma lógica subordinativa. Ao definir a lírica tardia de Friedrich Hölderlin, Theodor W. Adorno esclarece:

O caráter-chave do paratático fica na determinação de Benjamin da 'debilidade' (*Blödigkeit*) como posição do poeta: "Em meio à vida, nada lhe resta senão a existência imóvel, a completa passividade que seria a essência da coragem."<sup>65</sup>

E esta empreitada não acontece sem esforço, inclusive por parte dos próprios realizadores, sempre 'os primeiros espectadores'. Ao declarar o que seria expresso em *Cedo Demais / Tarde Demais*, Huillet se refere à utilização da câmera e do gravador Nagra como "instrumentos de precisão"<sup>66</sup>, meios nunca suficientemente acurados, porém muito mais do que os sentidos humanos jamais serão. De modo análogo, Cézanne comenta sua frustração, constatada pela grande quantidade de quadros inacabados e perpetuamente retocados, a apenas seis meses de sua morte:

Como pintor, estou cada vez mas lúcido ante a natureza, mas para mim, a realização de minhas sensações é sempre muito difícil. Eu não sou capaz de chegar à intensidade que se desdobra diante de meus sentidos; eu não tenho essa magnífica riqueza de cores que anima a natureza.<sup>67</sup>

O que seria um atestado de fracasso, não obstante, foi compreendido por seus críticos

---

<sup>64</sup> DANEY, Serge. *Cinemeteorologia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 217

<sup>65</sup> ADORNO, Theodor W. *Parataxis*. In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 104s

<sup>66</sup> HUILLET, Danièle. *Como "corrigir" a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 34

<sup>67</sup> REWALD, John (ed.). *Paul Cézanne, correspondance*. Paris: Grasset, 1978, p. 288 (tradução nossa)



como um "escrupuloso retorno à natureza"<sup>68</sup>, próprio da sinceridade de um primitivo que 'deseja ser o primeiro e o mais simples em sua arte'. Este seria o único lirismo possível para um pintor como esse: "o da existência sempre recomeçada".<sup>69</sup> E apesar deste ímpeto criativo que remeda o verter da vida ter sido celebrado por Fry e muitos outros como prova da originalidade irrastrável de Cézanne, isto é, da afetação de um artista pelo dom da "vidência"<sup>70</sup>, através da qual as dinâmicas naturais surgiriam magicamente em sua pura diferença, Shiff reitera que sua pintura é fruto de uma técnica passível de repetição e de diálogo em abrangência com o passado:

Em geral, Cézanne não inventava novos temas; ao contrário, ele parece ter empregado os mais convencionais – naturezas-mortas com tigelas de frutas, composições de "banhistas" nuas numa paisagem, vistas de uma montanha distante – a fim de transformar a arte convencional, ainda mais decididamente, por meio de um procedimento técnico não convencional, projetado para parecer natural. Cézanne pegou o estoque herdado de arte representativa, frequentemente sob a forma de imagens desenhadas a partir dos "velhos mestres", e trouxe a "sensação" imediata de volta a ele: como seus admiradores notaram, ele desejava devolver a arte de Poussin à sua origem na natureza.<sup>71</sup>

O caráter intertextual da obra de Straub-Huillet é ainda mais patente; seus filmes são anunciados como adaptações de matrizes de diversas mídias e, além do que, possuem constantemente mais de uma versão, seja em várias línguas, como *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968) e o próprio *Cedo Demais / Tarde Demais*, seja em diferentes cortes, como o ilustre caso de *A Morte de Empédocles*.<sup>72</sup> Porém, assim como ocorria com a recepção crítica de

---

<sup>68</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism – a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 194 (tradução nossa)

<sup>69</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 133

<sup>70</sup> "O vidente ou visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro. O vidente apreende o intolerável de uma situação; ele tem visões, entendemos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, que envolvem uma mutação afetiva. A abertura de um novo campo de possíveis está ligada a estas novas condições de percepção: o exprimível de uma situação irrompe, bruscamente." Cf. ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)*. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 340

<sup>71</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism – a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 214 (tradução nossa)

<sup>72</sup> Para uma extensa análise de *A Morte de Empédocles*, de Straub-Huillet, com uma esmerada historicização do legado nacional de Hölderlin, cf. BYG, Barton. *Language in exile*. In: *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.178-198



Cézanne, o 'escrupuloso retorno à natureza' dos cineastas, ou melhor, o resultado de seu método obsessivo de trabalho (roteirização, decupagem *in loco*, montagem, direção de atores etc.) é com frequência interpretado como imediatidade, expressão da verdade da existência, recaindo no erro ontogenético do realismo cinematográfico. Como já havíamos apontado em nota de rodapé, em 2004, na cidade de Nice, durante uma conversa com o público da sala Jean Vigo, após a exibição conjunta de *Da Nuvem à Resistência* e *Operários, Camponeses* (2001), Rancière argumentou acerca da tensão entre 'marxismo brechtiano' e 'lirismo ecológico' presente nestes filmes para, então, Philippe Lafosse insistir no realce do 'dispositivo lírico de concordância' entre homem e natureza, como se, a partir da década de 1980, Straub-Huillet tivessem guinado, ideologicamente, na direção de um 'comunismo camponês' em detrimento de um 'comunismo operário'. De fato, e até mesmo como adendo ao comentário de Huillet sobre o emprego de 'instrumentos de precisão', Straub adota uma postura rotunda antiprogressista e pró meio-ambiente:

O primeiro trabalho tem de ser feito em si mesmo, sobre as próprias experiências, sobre a própria consciência; não se tem o direito de se por a serviço de uma câmera que filma por si mesma sem que haja por trás dela a mínima consciência. Hoje o homem está a serviço das máquinas, e também os cineastas. Em contrapartida, se seguimos fazendo filmes é porque queremos dar a possibilidade – se já não for tarde demais – do gosto de lutar para defender nosso planeta. Esta é nossa tarefa: o gosto, o prazer do ar, da água, do vento, do sol, da luz, da terra; o gosto de defender tudo isso de quem o quer destruir.<sup>73</sup>

Contudo, o que *Cedo Demais / Tarde Demais* nos ensina é reconhecer o equívoco em assumir uma discrepância substancial entre a condição dos camponeses e a dos operários no sistema capitalista, como já alertara Engels em 1894. Nas 'vistas' da França, os campos aparecem maquinizados, a demarcação das lavouras é feita por estacas ou simplesmente pela variação retilínea dos matizes da vegetação e uma profusa rede de autoestradas compacta os antigos vilarejos, interligando-os com os centros urbanos para onde as colheitas são escoadas. Ainda que de maneira mais fervilhante, repletos de gente se comunicando e animais de carga

---

<sup>73</sup> SPILA, Piero (ed.). *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: quando il verde della terra di nuovo brillerà*. Roma: Bulzoni, 2001 (tradução nossa)

no limiar da vastidão do Saara, os campos egípcios se mostram também como periferias de cidades industrializadas. As seções A e B, portanto, guardam semelhanças estruturais mesmo sendo apresentadas em desequilíbrio, ou seja, apesar do fato do segundo segmento ter sido determinado pelo primeiro – pois é do Egito das campanhas napoleônicas que Straub-Huillet vão de encontro, como averiguaremos no capítulo *Western*. Nos termos de León Trotsky, a economia se desenvolve na coalescência entre desigualdade e combinação, tanto mais na modernização tardia.<sup>74</sup> E o díptico em báscula das revoluções burguesas se firma na tomada de poder pelos explorados para a garantia de exploração de tantos outros. Assim está decretada a má infinitude de um movimento cíclico que só faz caducar o processo lato formador, isto é, a capacidade de se tornar senhor do seu próprio destino, de expropriar os meios de produção, definindo-se a si próprio. Dito de outro modo, eis a sina camponesa do sacrifício vão; o tempo natural em sua face mítica regressiva. Tendo isso em vista, Straub-Huillet só poderiam pleitear o 'escrupuloso retorno à natureza' através de um 'temperamento', de uma 'consciência' ao operar tal função, ou seja, considerando a necessidade da constituição do sujeito. Portanto, é neste duplo sentido que a inclusão da citação de *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière* bem na metade de *Cedo Demais / Tarde Demais* deve ser examinada. O estabelecimento deste centro gravitacional salienta não apenas a alienação do campo pela indústria na modernidade, mas precisamente o fundamento da mediação para instituir o tempo da experiência coletiva mais próximo da regularidade da natureza, de maneira que o humano não suprima o mundo que habita e nem a si mesmo.

A sedimentação deste conteúdo em filme se dá por um tipo de formalização apto a interromper a violência da eterna reversibilidade, mantendo, no entanto, sua indexação. A consequência mais gritante de tal modelo é a "emancipação das dissonâncias"<sup>75</sup>, conceito cunhado por Schoenberg em seu tratado da *Harmonia* (1911) e aqui abordado somente na

---

<sup>74</sup> Para uma sucinta explicação da lei do desenvolvimento igual e combinado no pensamento de Trotsky, "uma das tentativas mais significativas de romper com o evolucionismo, a ideologia do progresso linear e o euro-centrismo", cf. LÖWY, Michael. *A teoria do desenvolvimento desigual e combinado*. Outubro, nº 1, 1998, p. 73-80

<sup>75</sup> Para uma reflexão filosófica do modernismo musical de Arnold Schoenberg – uma porta para a compreensão de sua relevância na contemporaneidade –, cf. SAFATLE, Vladimir. *O esgotamento da forma crítica como valor estético*. In: *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 179-200

superfície, como uma sugestão de análise comparativa, se se quiser. Isto é, as dissonâncias integrantes das paisagens são emancipadas pela liberação do olhar em relação aos textos catastróficos que a elas se referem. O emparelhamento em deslize entre as imagens e a banda sonora ora frisa identificações, ora as afrouxa, principalmente nos longos períodos em que a voz *over* cessa. *Cedo Demais / Tarde Demais* exige o afloramento do presente, sua coincidência na película, mas Straub-Huillet sabem perfeitamente do perigo mortal em que consiste o ato da captura. Assim, sua estrutura é tanto mais consolidada quanto translúcida, porosa. Ou, nas palavras de Daney a respeito do cinema de John Ford, outra referência cara a Straub-Huillet, à qual voltaremos também no capítulo *Western*:

Ocorre que uma obra só exista para conjurar o perigo sempre dissimulado que a faz nascer. Um perigo que é também um privilégio: o precipício próximo ao qual toda grande obra se edifica. Um perigo tal que a obra completa não tem outra opção além de conservar a intensidade e a força iniciais: o risco que ela exorciza ao se formar, mas que por sua própria forma ela designa.<sup>76</sup>

Em 1970, a respeito do lançamento de *Os Olhos Não Querem Sempre se Fechar ou Talvez um Dia Roma se Permita Fazer sua Escolha (Othon)*, uma adaptação da tragédia, do século XVII, de Pierre Corneille, Pier Paolo Pasolini comentara com contundência a sensação de apartamento da montagem no filme de Straub-Huillet:

A ausência de montagem é justamente um elemento provocador: a liberdade em relação ao código cinematográfico obtida por meio do sacrifício de si mesmo, pelo fato de se transformarem em 'monstros' provocadores e mártires, corujas e vítimas – tende, então, violentamente em direção à negação do cinema, em direção a uma decepção quase total que, se ela não é o suicídio, não é menos uma espécie de enclausuramento; uma ascese, não desprovida de humor, que abandona o mundo à sua 'imbecil' vontade de linchamento e a seu retorno aos hábitos.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> DANEY, Serge. *John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 39

<sup>77</sup> PASOLINI *apud* PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 208s

A aparente ausência de montagem implica de fato uma rejeição ao código cinematográfico, mas não enquanto suicídio. A impressão de extinção da linguagem ocorre, na verdade, por causa da pleora oculta de um novo regime estético, um regime estrito porém adepto à 'emancipação das dissonâncias'. E como este novo regime, simultaneamente, intercepta e alude à lógica identitária inerente à tradição cinematográfica, isto é, aquele dilema da 'vista' como liberação do olhar *versus* tendência a narrativas coercitivas, justifica-se a formulação de Pasolini sobre o jogo sadomasoquista entre 'provocadores' e 'mártires', outro semblante da eterna reversibilidade fatalista. Entretanto, Pasolini logo retifica a 'negação do cinema' convencional por Straub-Huillet, afastando-a do furor suicida para distingui-la como uma espécie de 'claustro' ou 'ascese', concernentes à depuração e ao aperfeiçoamento moral, ou seja, de qualidade vital. Portanto, tal regime estético, por um lado, preserva-se e resiste a se equivar à lógica identitária intrínseca à perversão do olhar e, por outro, pune impiedosamente o espectador que deseja a satisfação absoluta, a consumação. Dito de outro modo, numa paráfrase da crítica de Adorno sobre a poesia de Hölderlin, "condena o sacrifício como historicamente ultrapassado e mesmo assim condena ao sacrifício o espírito que sempre sacrifica o que a ele não se iguala."<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 116



Numa breve introdução a três artigos redigidos entre 1970 e 1972, denominada *Violência e Representação*, Serge Daney analisa os rumos do cinema e da crítica francesa pós maio de 1968, período em que se depreciava toda sorte de espetáculo por seu vínculo inquebrantável com a perfídia burguesa. Se o decênio seiscentista havia consolidado a política dos autores e os cinemas novos como um tipo prolífico de engajamento entre arte e vida, o qual fazia falar as ruas e sua maioria absoluta, a dissipação da onda generalizada de greves e protestos de trabalhadores que se seguiu às efervescentes manifestações estudantis, bem como a derradeira mas revigorada reaprovação do presidente Charles de Gaulle depois do abalo, abateram as certezas quanto ao alcance insurgente das práticas artísticas e do pensamento intelectual. Em acidez autorreflexiva, trocando o sufixo afetoso de 'cinéfilo' pelo predatório 'fago', Daney comenta sua volta aos *Cahiers du Cinéma*, então declaradamente maoístas, marxistas-leninistas ou simplesmente 'ML':

Escrever nos *Cahiers* era herdar, mesmo sem saber, uma ideia fixa de Bazin, uma daquelas das quais não nos livramos facilmente: o cinema é um olhar sobre o mundo. Bazin dizia: "proibida a montagem", e Rossellini acrescentava: "as coisas estão aqui, por que manipulá-las?". [...] O paradoxo está, então, em partir para a (des)naturalização da representação do filme, lá onde ela era tida como algo esperado, evidente, natural. Em Bazin, que vestia "a roupa sem costura do real", ou no cineasta-fetice dos *Cahiers*, sobre o qual Rivette escreveu esta pequena frase fatídica: "A evidência é a marca do gênio de Howard Hawks."<sup>79</sup>

Straub-Huillet, mesmo longe da França desde o final da década de 1950, e talvez ainda mais por causa desse egresso, como logo notaremos, partilham desse questionamento da representação via dileção pelo realismo cinematográfico, com todos os percalços e contradições inerentes ao modelo, o qual, muito mais do que um estilo, fundamenta um código de ética do 'ser homem no mundo' ou da responsabilidade do produtor por sua matéria. Na entrevista a

---

<sup>79</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 - 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 33s

François Albera, em 2001, Huillet pondera sobre como realizar politicamente um filme:

deve haver outra maneira de se fazer as coisas do que empurrar as pessoas a se revoltarem e agirem forjando a realidade para fazê-las acreditar que é absolutamente necessário se precipitar nessa direção.<sup>80</sup>

Tal desabafo parece uma justa paráfrase de Roberto Rossellini. Uma anedota conta, ainda, a repreensão de um cinegrafista pelo diretor italiano porque havia removido uma pedra da paisagem em que filmavam: "se a natureza a pôs ali, a arte nada tem com isso"<sup>81</sup>, disse; algo que não soaria excêntrico nos lábios de Straub. Sem nos determos, no entanto, à extensa obra de Rossellini, glosada pontualmente, mas com contumácia, nas resenhas straubianas *L'Œuvre de Rossellini a-t-elle une signification chrétienne?* e *Voici les Cinq Prochains Films de Rossellini*<sup>82</sup>, iremos direto ao encontro da exposição do neorrealismo por André Bazin, pela qual traçaremos alguns paralelos entre o embrião do cinema moderno e a prática de Straub-Huillet, e, sobretudo, que elucidará uma incompatibilidade cabal entre a sua concepção ontológica da imagem fotográfica e o projeto estético dos cineastas. No tomo IV de *O que é o Cinema?*, reunião de inúmeros ensaios que, mesmo fracionados, fundam uma profusa e eloquente teoria da cinematografia, Bazin reconhece a preexistência de procedimentos e tendências afins antes de 1945, mas afirma que a originalidade neorrealista eclodiu somente com a retirada das tropas nazistas do território italiano e o fim do fascismo. Diferentemente do que ocorrera na França, a liberação da Itália foi uma transição turbulenta, marcada pela ocupação aliada, revolução política e desorganização econômica. Bazin associa a esse contexto abrolhoso a ânsia pela reportagem, pela reconstituição dos acontecimentos por parte dos filmes coetâneos, como um exasperado modo de reapropriação da História. Assim, o neorrealismo se caracterizaria, principalmente, por sua 'aderência à atualidade'.

---

<sup>80</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política – "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 70

<sup>81</sup> WALSH, Martin. *Political formations in the cinema of Jean-Marie Straub*. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 4, 1974. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/Straub.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>82</sup> LAFOSSE, Philippe NEYRAT, Cyril (eds.). *Écrits – Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Paris: Independencia Éditions, 2012, p. 23-26

Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época. A história italiana recente é sem dúvida irreversível. A guerra não é ressentida ali como um parêntese, mas como uma conclusão: o fim de uma época. Em certo sentido a Itália só tem três anos [Bazin escreve em 1949]. Mas a mesma causa podia ter produzido outros efeitos. O que não deixa de ser admirável e assegura para o cinema italiano uma audiência moral bem ampla nas nações ocidentais é o sentido que essa pintura da atualidade ganha ali. Em um mundo que já estava e continua ainda obcecado pelo terror e pelo ódio, onde a realidade quase nunca é amada por ela mesma, mas somente recusada ou defendida como algo político, *o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio interior da época que ele pinta, um humanismo revolucionário.*<sup>83</sup>

A cicatrização da Itália no pós-guerra que Bazin ressalta como uma figura do renascimento é comparável ao momento peremptório tratado por Daney. São rupturas historicamente determinadas que exigem uma transformação catártica de todos os aspectos da vida e um acrisolamento do corpo e da mente em relação aos hábitos e às ideologias. O dito marco zero, literal em *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Rossellini, não deixa de corresponder àquele desejo de Straub-Huillet de serem 'os primeiros e os mais simples em sua arte' ou então ao lirismo 'da existência sempre recomeçada' de Cézanne. O que aqui se esclarece, entretanto, e que corrigiria os vícios ultrapassados no emprego dos termos 'desejo' e 'lirismo', é que esta percepção primeva é uma resposta consciente, humanizada, a uma conjuntura social e a uma experiência de cesura. Bazin assinala que todos os filmes italianos do período, apesar de recusarem implícita ou explicitamente o tecido de que se dispunham, seja pelo humor, pela sátira ou pela poesia, jamais tomavam a realidade enquanto meio. Isto é, a mediação, quem a realizava era o homem em sua consciência, durante o trabalho de reparação. E ainda que tal 'humanismo revolucionário' neorrealista fosse baseado na consideração pelo indivíduo em detrimento da massa parva e atroz da qual o fascismo se servira, falar em 'lirismo' como a cristalização da mais plácida interioridade, "arrebata à duração que flui indiscriminadamente"<sup>84</sup> e "destacada da multiplicidade turvamente condicionada das coisas"<sup>85</sup>, enquanto faz "a natureza alheia e irreconhecível se aglutinar em símbolo mais e mais

<sup>83</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? - Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 286

<sup>84</sup> LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 62

<sup>85</sup> *Id.*

radiante"<sup>86</sup>, na consumação de seu 'desejo' por sentido, incorreria em imprecisão. Em síntese, seria impossível se conectar com a realidade ignorando sua alienação. E se a lírica consiste na habilidade do sujeito em comungar com o exterior, dotando sua mudez de significado, há de se considerar o estado catatônico da modernidade, a essa voz imune. Em *A Teoria do Romance* (1916), György Lukács denomina tal estado de 'segunda natureza':

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades suprapessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem elas o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza.<sup>87</sup>

Em *O Corpo a Mais do Cineasta*, ao se referir ao decênio oitentista no cinema, aquele já posto na balança por Rancière, era do pastiche e da 'moda retrô', o berço de ouro do pós-modernismo, Daney apresenta Straub-Huillet e Jean-Luc Godard como o reservatório "*strobgodard*"<sup>88</sup>, inspirado pela aglomeração explosiva do artigo *J.-M.S. e J.-L.G.* de Pascal Bonitzer, um "duoindivíduo"<sup>89</sup> irredentista que não se contenta em restar ou polemizar com a voga, tampouco a perfurar a modorra do público cativo da indústria cultural, senão a continuar indomitamente a fazer cinema do tipo 'um olhar sobre o mundo'. Embora a experiência da realidade que tanto motivara o neorrealismo parece ter sido, então, deturpada com êxito pelo mundo das convenções – a 'segunda natureza' de Lukács repercutida na 'sociedade do espetáculo' de Guy Debord –, os 'dois extremos da modernidade cinematográfica', isto é, a restauração straubiana daquilo que o cinema recalcou, teatro, música, ópera, poesia e pintura,

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>88</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 96

<sup>89</sup> *Id.*



implodindo "o circuito cultural dos cineclubes por um efeito de sobre-cultura onde os especialistas se esforçam em vão para se encontrar"<sup>90</sup>, e o contrabando godardiano do cinema "pelos canais abertos dos avatares infraculturais, do cinema militante e da televisão"<sup>91</sup>, lembram que nos primórdios da cinematografia não era preciso se apregoar materialista para admitir a questão moral de posicionamento do realizador *diante* do material; 'ambos marcados por sua origem comum no real', tal como fora displicentemente em Lumière.

O que era "moderno" nesse cinema era a decisão implícita de não mais começar pelos "homens", mas pelo ambiente onde estavam. Nesse sentido, o *strobogodard* é talvez o monstro que preside o fim do cinema moderno... [...] A questão de um "ponto de vista" torna-se pouco a pouco um enigma. Qual o ponto de vista daquele que se coloca, quando pode, entre as coisas? E quem, se for preciso, parte uma coisa em duas [...] para colocar-se entre elas?<sup>92</sup>

Daney distingue o cinema moderno do cinema clássico pelo distúrbio estrutural do regime espetacular de identificação em direção à perceptível opacidade do aspecto disjuntivo da "coisa-cinema".<sup>93</sup> É como se a expressão fílmica comunicasse a autonomização de seus elementos e o cineasta fosse aquele que a experimentasse ao se posicionar no meio – questão de 'moral' e de 'engajamento'. Assim, Straub-Huillet conceberiam o cinema enquanto experiência e mediação, jamais com naturalidade. O próprio Bazin afirma que devemos desconfiar da oposição entre "refinamento estético" e "eficácia imediata"<sup>94</sup> ao lidarmos com o realismo, ainda que acredite na não intromissão da complexidade das formas nos conteúdos das obras, somente em sua influência nos mecanismos. A caracterização da modernidade cinematográfica efetuada por Daney, como paridade entre homem e ambiente, que se aproveita produtivamente da "heterogeneidade dos seres e das coisas"<sup>95</sup>, é vigente também em Bazin. Ao comparar o modelo narrativo do neorrealismo, designado pela "sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a

<sup>90</sup> BONITZER, Pascal. J.-M.S. et J.-L.G. *Cahiers du Cinéma*, nº 264, fevereiro de 1976, p. 5 (tradução nossa)

<sup>91</sup> *Id.*

<sup>92</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 97s

<sup>93</sup> *Id.*

<sup>94</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 290

<sup>95</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 95

duração de visão determinando o 'sentido'"<sup>96</sup>, ao romance americano de Ernest Hemingway, William Faulkner e John Dos Passos, cujo estilo se mantém pela "lei da gravitação"<sup>97</sup>, a qual suspende os autores fora do caos ao mesmo tempo que "polariza a limalha dos fatos sem modificar sua composição química"<sup>98</sup>, Bazin atesta a persistência da expressividade artística em situações de entropia, com a descrição do último episódio de *Paisà* (1946), de Rossellini:

No admirável episódio final dos guerrilheiros cercados no pântano, a água lamacenta do delta do Pó, os bambus a perder de vista, grandes só o bastante para ocultar homens agachados nos pequenos barcos chatos, o barulho das ondas na madeira têm um lugar de certo modo equivalente ao dos homens. Assinalemos a esse respeito que tal participação dramática do pântano se deve em grande parte a determinadas qualidades intencionais da filmagem. De modo que a linha de horizonte fica sempre na mesma altura. Tal permanência das proporções da água e do céu ao longo de todos os planos manifesta uma das características essenciais dessa paisagem. Ela é o equivalente exato, nas condições impostas pela tela, da impressão subjetiva que podem sentir os homens que vivem entre o céu e a água e cuja vida depende constantemente de um ínfimo deslocamento angular em relação ao horizonte. Vemos com esse exemplo o quanto a câmera em externa dispõe ainda de sutilezas de expressão quando é manejada por um câmera como o de *Paisà*.<sup>99</sup>

Inevitável recordar a fotografia de *Cedo Demais / Tarde Demais*, bem como a 'sensação' de Cézanne, um misto de percepção da exterioridade e de experiência subjetiva, uma relação dinâmica de criação pelo desequilíbrio entre natureza e homem, cuja técnica concerne tanto à improvisação espontânea do artista perante a totalidade intangível do 'motivo' quanto à construção deliberada da obra. Tal sistema de justaposição de fragmentos da realidade, ainda, remete à montagem topográfica de Straub-Huillet – por etimologia, a descrição de um lugar – que trincha e organiza a paisagem enquanto busca se orientar por ela. Nesse sistema, o sentido fulgura posteriormente, como acréscimo, por meio de um processo salteado na mente do espectador, ou seja, "a mente deve saltar de um fato para outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um riacho." E "o próprio homem não é senão um fato entre outros, ao

---

<sup>96</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 296

<sup>97</sup> *Id.*

<sup>98</sup> *Id.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 302s

qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada *a priori*.”<sup>100</sup> Bazin chega a apontar os benefícios da privação intrínseca ao posicionamento realista diante do mundo; “a margem de perda do real”<sup>101</sup>, na estrutura lacunar do filme, permite ao cineasta avultar métodos esteticamente inventivos que realcem a vacância como rastro de realidade. Como exemplo, destaca a impureza exuberante da banda sonora em filmes neorrealistas, apesar da típica dublagem higienizante do país, alcançada por meio de gravações de amplo campo, irrestritas a cenas e independentes da câmera, devido à escassez de recursos para captação sincrônica em meados de 1940.

Diametralmente distinta mas de mesmo rigor realista, é a explicação sobre o papel decisivo do som na escolha da locação para a adaptação de *Moisés e Arão*, de Schoenberg, em 1975. Em entrevista a Enzo Ungari, para a revista italiana de música *Gong*, Huillet nota que filmar em som direto duplica a dificuldade na pré-produção e pode até redefinir o projeto por inteiro. Originalmente, o espaço em que Straub-Huillet idealizavam encenar a ópera era um grande planalto, de preferência com uma montanha ao fundo. Começaram a procurá-lo quatro anos antes da filmagem e, com um carro emprestado, percorreram onze mil quilômetros de estradas de asfalto e vias campestres, em todo o sul da Itália até o centro da Sicília. Durante a busca que deslindara algumas belas opções, contudo, perceberam que a captação sonora em planaltos seria impraticável por causa do vento forte, ainda mais se houvesse um vale logo abaixo, formando um corredor desobstruído para a subida dos mais diversos ruídos. Por fim, compreenderam que precisavam de um local côncavo e elegeram o anfiteatro romano do sítio arqueológico de Alba Fucense, datado do século I a.C., perto de Avezzano, em Abruzzos, vinte e quatro quilômetros a leste de Roma. O que acabou favorecendo também a imagem, pois, no formato anfiteatro, a *mise-en-scène* não se dispersaria.<sup>102</sup> Haveria, ainda, outras razões para tal seleção, inclusive com implicações políticas, esmiuçadas por Aumont em *L’Invention du Lieu*, as quais pleitearemos no capítulo *Nada Terá Tido Lugar Senão o Lugar*. Por ora, a observação

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 301

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 295

<sup>102</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som*. Entrevista concedida a Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto et al(org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCB, 2012, p. 94

repousa no nível mais raso do ofício, o embate da intenção dos cineastas com a matéria.

Na carta a respeito de *Cedo Demais / Tarde Demais*, intitulada *Como "Corrigir" a Nostalgia*, Huillet conta que descobriram o Egito durante uma viagem de documentação para uma única panorâmica de *Moisés e Arão*, programada para o final do primeiro ato. Pensavam que filmariam em Israel, mas foram dissuadidos tão logo se depararam com a cultura agrária subsistente no interior egípcio, o que sempre os fascinara. Seguem algumas anotações revisadas do diário de filmagem, reproduzidas extensivamente, ainda que não na íntegra, para melhor análise do método de abordagem de Straub-Huillet:

Nós estivemos no Egito uma primeira vez, no Natal de 1972, Jean-Marie e eu, sozinhos, sem câmera nem máquina fotográfica... Roland Delcour, que J.-M. havia conhecido como correspondente do [*Le*] *Monde* em Bonn, estava então no Cairo, e nós fomos convidados à sua casa - nós ficamos três semanas no Egito, a metade no Cairo, a outra metade a percorrer de trem, de barco, de avião, de carro e de bicicleta o interior egípcio ao longo do Nilo, do Cairo [à] Alexandria, para ver o delta, e do Cairo a Assuã passando por Luxor. Foi nesse momento que nós fixamos os lugares que gostaríamos de filmar (o único plano previsto na decupagem foi então transformado em dois planos), que fizemos amizade em Luxor com o jovem camponês que, mais tarde, quando filmamos, nos acompanhou pela montanha ao lugar que nós escolhemos, permitindo-nos escapar das curiosidades... Nós queríamos não apenas encontrar o lugar (os lugares!) pra filmar nosso plano, mas também ver como as pessoas vivem, os objetos, os gestos, os costumes - trazer os objetos que nos eram indispensáveis e que sabíamos que, alugados em Roma com "especialistas", sua feiura e falsidade saltaria aos olhos; a jarra de terra de onde Arão derrama a água e o sangue, nós a compramos do guardião de um templo: ele nos pediu 250 liras, apenas o que custava para comprar uma nova! Em inglês, única língua que permite comunicar um pouco, se, como bons europeus, não falamos uma palavra de árabe, nós [lhe] dissemos, ao dar a ele 400, que era uma lembrança nossa para ele, este pouco dinheiro a mais; ele nos explicou que sua jarra era boa, que ela segurava bem a água, o que era verdade, nós o havíamos observado antes. Jean-Marie se mostrava preocupado em seguida, durante horas, se perguntando se ele encontraria outra tão boa, se tinha sido uma boa coisa tê-lo privado daquela... [...] De um comerciante vendedor de água no Cairo nós compramos, por 2 mil liras, os cantis de pele de cabra negra com, ali também, má consciência, porque se, para ele, era muito dinheiro líquido no momento, o que fez, em seguida, para continuar a vender sua água com apenas os dois cantis que lhe restavam? Nós teríamos, ali, renunciado a comprá-los e nos resignado a encomendá-los, novos, na Itália, se não tivéssemos visto que ao recusar-nos a comprá-los, após ele ter tido a impressão de que eles nos interessavam, a decepção seria muito grande... Nós pegamos os mais velhos, deixando para ele os mais novos. Ele deve ter pensado que nós não entendíamos realmente nada!

A gentileza dos egípcios (aqueles que nós vimos, pois não encontramos nenhum burguês: os burgueses egípcios, mesmo "amigos" dos Delcour, não



vinham mais vê-los por medo de se comprometerem, e não é andando a pé pelas ruas do Cairo, onde todos que não são pobres circulam de táxi, que vemos burgueses!) é imensa, mesmo nos bairros miseráveis do Cairo, onde nenhum europeu nunca vai - exceto atravessando de táxi! - e onde eles tinham toda razão para querer ver-nos longe... [...] No interior, a pobreza é com frequência extrema, ela se vê também porque frequentemente as pessoas são tão exploradas, cansadas, que não tomam o menor cuidado com seus animais, mas, apesar da esquistossomose, as colheitas uma após outra, sem repouso, que não dão lucros àqueles que as fazem mas aos seus exploradores, há [mantêm] ainda uma aparência de equilíbrio de civilização agrária (as pessoas que vão ao burgo pela manhã, ao amanhecer, vender legumes, frutas, animais, as culturas à beira do rio, a engenhosidade artesanal, o inverso da fadiga resultante da subalimentação que é uma calma, uma lentidão, um tempo de vida que é também, apesar de tudo, uma riqueza que nós esquecemos); no Cairo por sua vez, com seus 7 milhões de habitantes em crescimento constante, é a miséria urbana, desesperadora, mesmo que se diga que é ali que se trama a revolta. Após essa primeira viagem, aquilo que nós ainda não havíamos decidido claramente aconteceu: nós não iríamos a Israel após ter estado no Egito.<sup>103</sup>

Este longo trecho da parte egípcia do diário de viagem de documentação de possíveis locações para o filme *Moisés e Arão* comprova a primazia do ambiente no discernimento de Straub-Huillet, ainda mais do que a discussão sobre as propriedades acústicas que os levaram a escolher o anfiteatro de Alba Fucense, porque registra o encontro fragoso entre cineastas europeus e um país subdesenvolvido, o qual, apesar de seu faraonismo milenar, agente, inclusive, da escravização dos hebreus, converteu-se em colônia britânica duramente explorada no desenvolvimento capitalista. Se, com a mudança definitiva para a Itália em 1969, a propósito das filmagens de *Os Olhos Não Querem Sempre se Fechar ou Talvez um Dia Roma se Permita Fazer sua Escolha (Othon)*, Straub-Huillet "aprenderam a ver"<sup>104</sup>, deslumbrados, talvez, pela fotogenia da paisagem italiana, mesmo urbana<sup>105</sup>, foi a descoberta do Egito que os tornou

---

<sup>103</sup> HUILLET, Danièle; WOODS, Gregory. *Diário de filmagem de Moisés e Arão*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 140ss

<sup>104</sup> Em 1981, Huillet declara, com contundência: "anistiado, Straub pôde voltar para a França - e descobriu, graças ao exílio, à sua estadia na Itália (na Alemanha aprende-se a luta de classes, na Itália aprende-se a ver) e no Egito (isto é, África e uma cultura ainda camponesa), o próprio país." Voltaremos a esmiuçar as particularidades dessa elucidação nos dois últimos capítulos de nosso trabalho. Cf. HUILLET, Danièle. *Como "corrigir" a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 34

<sup>105</sup> "As coisas se complicam quando se trata de um cenário urbano. Os italianos levam nisso uma vantagem incontestável: a cidade italiana, seja ela antiga ou moderna, é prodigiosamente fotogênica. Desde a Antiguidade o urbanista italiano sempre foi teatral e decorativo. A vida urbana é um espetáculo, uma *commedia dell'arte* que os italianos dão a si mesmos. E mesmo nos bairros mais miseráveis a espécie de agregação coralina das casas constitui, graças aos terraços e às varandas, eminentes possibilidades espetaculares. O pátio é um cenário

aptos a tratar da temática campesina, pois, mesmo que esta lhes tenha sido sempre cara, jamais a haviam defrontado com tamanha gravidade. E, certamente, não fosse por esse périplo, nunca teriam visionado *Cedo Demais / Tarde Demais*, a princípio um projeto abstrato e já abortado de um filme composto somente por imagens fixas, a convite do produtor de televisão Werner Dütsch, após o lançamento de *Introdução a 'Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema' de Arnold Schoenberg* (1972). Straub negara veementemente a proposta ao rebater seu ineditismo e, principalmente, porque, segundo Huillet, "no fundo odiava a fotografia"<sup>106</sup> e sua tendência a fazer do mundo cartões postais. E tal suspeita acerca da obscenidade das fotos se coliga justamente à recusa em utilizar objetos de cena novos em folha, réplicas *kitsch* da Antiguidade, o que implicaria em dissimulação e eliminaria qualquer vestígio cultural transmitido ao longo dos séculos pela tradição.

O apreço pelo 'autêntico' poderia ser interpretado como purismo, inocência ou mesmo fetichismo, contudo, o relato de Huillet demonstra uma atenção recorrente aos custos das negociações empreendidas com a população regional, vivenciadas com hesitação e por vezes arrependimento, sentimentos que ela mesma associa à má consciência como efeito colateral do trabalho cinematográfico. A estética realista deve seu assentamento a tal projeção da veracidade, mas isso acarreta, proporcionalmente, uma abstração do real, potencializando sua reificação ao concedê-lo valor de troca. Dito de outro modo, se o cinema é um olhar *sobre* o mundo que exige esmero e certa dose de desapego, ele também se presta a encobrir a realidade em seu afã representativo, como a cartografia megalômana descrita por Jorge Luis Borges em *Do Rigor na Ciência*,<sup>107</sup> ato que, além de esgotar sua fonte em prol da riqueza da

---

elisabetano onde o espetáculo é visto de baixo, onde são os espectadores das varandas que representam a comédia. Foi apresentado em Veneza um documentário poético constituído exclusivamente de uma montagem de fotos de pátios. O que dizer, então, quando as fachadas teatrais dos palácios combinam seus efeitos de ópera com a arquitetura de comédia das casas miseráveis? Acrescente-se a isso o sol e a ausência de nuvens (inimigo número 1 das tomadas em externa) e vocês terão a explicação da superioridade do filme italiano para as externas urbanas." Cf. BAZIN, André. *O que é o cinema? - Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 294

<sup>106</sup> HUILLET, Danièle. Como "corrigir" a nostalgia. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). Straub-Huillet. São Paulo: CCBB, 2012, p. 34

<sup>107</sup> "... Naquele império, a arte da cartografia atingiu uma tal perfeição que o mapa duma só província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, esses mapas desmedidos já não satisfaziam e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do império que tinha o tamanho do império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos apegadas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse extenso

efígie ofertada no *lugar* do mundo, carrega o emblema da exiguidade como uma espécie de maldição. Esta figura do mapa que se confunde com o local a que faz referência, abafando-o ao substituí-lo, facilita o entendimento da problemática da naturalização, algo, entretanto, mais complicado do que transparece sua evidência. A teoria de Bazin a respeito do cinema talvez seja o ápice da oscilação entre a crença na representação enquanto capacidade de fornecimento de uma cópia "à imagem do real"<sup>108</sup>, ou melhor, não apenas uma mera aparência, mas da mesma qualidade do ato criador de Deus que concebeu o homem à sua imagem e semelhança, e o discernimento acerca do aspecto linguístico do meio.

Ora ele vê claramente a essência do cinema realizar-se – com a ajuda da técnica – em direção a um realismo cada vez maior: é o famoso "ganho da realidade". E, em outro momento, mais perto de reconhecer sua própria fantasia, ele constata que a cada ganho de realidade corresponde uma certa "perda de realidade" com o retorno insidioso da abstração. No tomo IV de *Qu'est-ce que le cinéma?* [O que é o cinema?], ele admite "será preciso sacrificar algo da realidade para a realidade".<sup>109</sup>

Diferentemente da objetividade de Straub-Huillet diante do real, que realça os meandros econômicos do trabalho cinematográfico e também a história resultante desses modos de produção, compreendendo, no entanto, a inexistência de determinações *a priori* ou em absoluto e sancionando, ao contrário, a auto-organização original durante o processo criativo, num contato mediato e extensivo com o material, pelo qual realizador e obra se formam *entre* si, Bazin conserva uma postura idealista mesmo quando se detém aos procedimentos técnicos. Um caso exemplar é o ensaio intitulado *O Mito do Cinema Total*, em que Bazin comenta criticamente *L'Invention du Cinéma*, primeiro tomo da série *Histoire Générale du Cinéma*, de Georges Sadoul, corroborando que, apesar da orientação marxista do autor, há uma inversão das relações entre a evolução tecnológica e a imaginação dos pesquisadores:

---

mapa era inútil e não sem impiedade o entregaram às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste subsistem despedaçadas ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos. Em todo o país não resta outra relíquia das disciplinas geográficas. (Suárez Miranda: *Viagens de Varões Prudentes*, livro quarto, cap. XIV, 1658.)

Cf. BORGES, Jorge Luis. *Do Rigor na Ciência*. In: *História Universal da Infâmia*. Porto Alegre: Globo, 1978

<sup>108</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 83

<sup>109</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 57s



Parece que tudo se passa como se devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infraestrutura econômica às superestruturas ideológicas e considerar as descobertas técnicas fundamentais como acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à ideia preliminar dos inventores. O cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador.<sup>110</sup>

Segundo Bazin, após uma consulta minuciosa do portfólio dos inventores, com ênfase nas anotações ao lado de cada esboço de aparelho, constata-se uma espécie de profecia rumo a uma representação total e integral da realidade, geradora de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com som, cor, relevo e movimento; uma unificação brumosa porém inspirada de todos os mecanismos que pululavam no século XIX, ainda que as condições materiais não estivessem disponíveis de modo propício, apenas avulsas ou até ausentes. Assim, o desejo obsessivo antecederia a realização. Todavia, apesar dessa noção dos fatos proclamar a liberdade da imaginação, perpetua-se uma lógica deliberativa, no entanto de modo mais sutil. Isto é, na mesma medida em que a História é aqui entendida como causalidade ou teleologia, 'a ideia que os homens fizeram do cinema' libra em estase sobre a persistência claudicante do mundo; a matéria é que resiste ao conceito a-histórico, sendo a única dinâmica a própria manifestação deste fenômeno de tensionamento das coisas pela essência inviolável que o recarrega de cinesia potencial *ad infinitum*. E mais profundamente, apesar de conferir ao 'humanismo revolucionário' neorrealista o trunfo de só conhecer a imanência, proeza inédita, pois, em geral, "seja para servir aos interesses da tese ideológica, da ideia moral ou da ação dramática, o realismo subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendent"<sup>111</sup>, Bazin atribui à natureza da técnica cinematográfica o *status* de ontologia.

Mas antes de esmiuçarmos a maneira com que Bazin institui sua ontologia da imagem, talvez seja edificante apresentar a reflexão de Theodor Adorno acerca da situação ontológica no decênio de 1930, tal como vinha se desenvolvendo no âmbito da fenomenologia pós-husserliana. Em 1932, durante um discurso na *Kantgesellschaft* de Frankfurt, publicado apenas

---

<sup>110</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 35

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 334



postumamente, sob a alcunha de *A Ideia de História Natural*, mas cujo argumento já fora incorporado, inclusive numa citação direta, em sua *Dialética Negativa* (1966), Adorno define a posição ontológica como iniciativa de superação do ponto de vista subjetivista da filosofia, ou melhor, de uma filosofia que submete todas as determinações do ser a determinações do pensamento e remete a objetividade a estruturas fundamentais da subjetividade, em prol do acesso a uma região transubjetiva do ser, marcada pela diferença radical, através da qual se alcançaria o logos. Haveria, entretanto, um paradoxo nessa intenção, pois o meio com que se procurava atingir tal região transubjetiva não era outro senão o mesmo que caucionara previamente a ascensão do idealismo crítico, isto é, a própria razão.

... a posição ontológica, com que hoje nos deparamos, detém a mesma posição de partida da *ratio* autônoma; unicamente aí, onde a *ratio* reconhece a realidade, que se situa frente a ela, como um ser estranho, perdido, imerso na coisa (*dinghaftes*), unicamente aí, onde ela não é mais imediatamente acessível e onde o sentido não é comum à realidade e à *ratio*, unicamente aí pode-se colocar a questão do sentido do ser.<sup>112</sup>

Desse paradoxo que detecta o cruzamento entre idealismo e fenomenologia, adviria, ainda, um problema maior: dotar algo de sentido consiste em implantar significados estabelecidos pelo sujeito. Instaura-se, portanto, uma crise na própria elaboração do questionamento sobre o sentido do ser. Ou seja, 'o sentido do ser' se referiria, plenamente, a uma categoria estanque e transcendente ou repousaria falho e relativo em sua aparição concreta, o ente? A pergunta a respeito do ser já não implicaria, então, uma dualidade entre a essência natural cheia de sentido e os fatos históricos que se adequariam à normatização das ideias fixas qualitativamente distintas no céu platônico. Ao invés, "o ente mesmo se converte em sentido e, em lugar de uma fundamentação além-da-história do ser, comparece o projeto do ser como historicidade".<sup>113</sup> E, se a realidade empírica em sua extrema mobilidade contém o conhecimento, denota-se que a própria historicidade é transformada em ontologia – o firmamento imutável da existência que resplandece por intermédio do sensível. Esta é a

---

<sup>112</sup> ADORNO, Theodor W. *A ideia de história natural*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>113</sup> *Id.*

acepção de Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (1927), por exemplo, a mais aceita no aclamado debate dentre os membros do *Instituto para Pesquisa Social* na época, e a qual Adorno refutava com um método dialético materialista, similar à prática cinematográfica de Straub-Huillet, em *Cedo Demais / Tarde Demais*, como se esclarecerá paulatinamente no desenrolar de nosso trabalho.

Logo, por este viés, legitima-se a coesão entre a ontologia da imagem e o elogio ao neorrealismo na teoria baziniana de cinema. Em *A Ontologia da Imagem Fotográfica*, seu ensaio de abertura, Bazin relega a estética a segundo plano para esquadrihar uma psicologia das artes plásticas, ou melhor, afasta-se da aspiração artística à expressão do espírito, cujo modelo é transcendido pelo simbolismo das formas, e parte para seu desejo psíquico de substituição do mundo exterior pelo seu duplo. De saída, considera o embalsamamento como um fato basilar da origem das artes plásticas. A mumificação egípcia era uma tentativa de salvar o ser da morte pela conservação das aparências carnis e também de aprumar o corpo para sua próxima vida em outro estágio. Ao cuidadoso processo de preservação do cadáver, somavam-se a provisão de alimentos e bens pessoais para a viagem a *Dwat*, o reino dos mortos, a lacração do sarcófago e a edificação da pirâmide para proteger a múmia do acaso e das intempéries, bem como a modelagem de estatuetas de terracota que serviriam de suplentes caso ocorresse a profanação da tumba. Contudo, conforme o desenvolvimento da civilização, as artes plásticas teriam sido destituídas de suas funções mágicas:

Mas esta evolução, tudo o que logrou foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, a necessidade incoercível de exorcizar o tempo. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo. [...] Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo.<sup>114</sup>

Desta afirmação, primeiramente, depreende-se a utilização do jargão psicanalítico

---

<sup>114</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 28

'sublimar', grosso modo um processo inconsciente de reorientação da energia libidinal para outros fins, relacionado ao termo 'evolução', que indica um alto grau de aperfeiçoamento. De acordo com Bazin, o pensamento lógico teria promovido o desencantamento do mundo, ainda que atribuísse às representações a capacidade de ativação da memória contra o esquecimento intrínseco ao tempo. Porém, apesar dessa linha divisória, que não deixaria de corresponder à emancipação das artes plásticas para além da preocupação com a semelhança no século XX – a volta "do espiritual na arte", tal o título do livro de Wassily Kandinsky, abstracionista, um modo de conceber o paradigma –, a pintura ocidental teria se respaldado nos esforços para combinar a expressão do espírito com a imitação meticulosa da realidade visível. E a invenção da perspectiva no século XV seria o acontecimento científico decisivo desse regime; "a câmara escura de [Leonardo] Da Vinci prefigurava a de [Nicéphore] Niépce."<sup>115</sup> No entanto, se a perspectiva resolvera a problemática das formas, nenhuma técnica havia sucedido na reprodução de movimento até então. Para Bazin, era, pois, 'natural' – e assinalamos tal opção semântica – "que o realismo se prolongasse por uma busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca."<sup>116</sup> O dito "instante pregnante"<sup>117</sup>, postulado por Gotthold Lessing, em 1766, a partir das elucubrações em torno de uma escultura grega que encenava o ataque de uma serpente a Laocoonte e seus filhos, num episódio da Guerra de Troia, seria a epítome da destreza sobre o espaço rumo à duração. Mas haveria um impasse irreversível nessa expediência artística:

Em primeiro lugar, esse "instante pregnante" postulado por Lessing não existe, não existe no *real*. Um acontecimento real existe no tempo, sem que seja possível dizer, salvo conjunção raríssima e puramente acidental, que este ou aquele de seus "momentos" – *a fortiori* se se tratar de um instante – o representa e significa melhor que os outros. É o conjunto dos momentos que é significativo. [...] Consequência da observação precedente: essa noção é uma verdadeira *contradictio in terminis*, um oxímoro. Não se pode juntar a instantaneidade e a pregnância, a autenticidade do acontecimento e sua carga significativa senão à custa de uma trapaça. Dito de outro modo, simplesmente, o sentido não ocorre no *real*.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>116</sup> *Id.*

<sup>117</sup> Cf. LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998

<sup>118</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 81s

Bazin também detectou um estorvo congênere inerente ao mergulho da pintura no refinamento pseudorrealista do *trompe l'oeil*, nomeando-o "pecado original"<sup>119</sup>, e a ser sanado pelo surgimento da técnica fotográfica:

Niépce e Lumière foram os seus redentores. A fotografia, ao elevar ao auge o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, dada a presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese.<sup>120</sup>

Ainda que ambas as colocações apontem para o real, são entendimentos clamorosamente díspares acerca do realismo. Aumont deixa claro que o sentido não se encontra na realidade, mas alhures, articulado pelo espectador ao experimentar uma espécie de revelação mediante a imagem, o que prescinde, não obstante, da ignorância quanto ao trabalho do artifício, como já havíamos pontuado no capítulo *Primeira Vista*. O sentido proveniente do salteamento da mente, enquanto acréscimo, corresponde exatamente à descrição da técnica narrativa de Rossellini feita por Bazin, pela qual se mantém seguramente certa inteligibilidade quanto à sucessão dos fatos, mas não através de um encadeamento coercitivo. Todavia, e aqui repousa a discrepância com Aumont, esta anti-montagem, ao sugerir que o espectador perceba semelhanças e diferenças entre os planos-sequências justapostos, segundo Bazin, acaba atijando significados ou uma espécie de "moral da história"<sup>121</sup>, à qual "a mente não pode precisamente escapar, pois vem da própria realidade."<sup>122</sup> Ora, tal premissa do caráter moral do real, juntamente com a inferência de que a obsessão realista da arte foi redimida pela impressão fotográfica, cuja 'objetividade essencial' "age sobre nós como um

---

<sup>119</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? - Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 30

<sup>120</sup> *Id.*

<sup>121</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? - Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 301

<sup>122</sup> *Id.*



fenômeno 'natural'"<sup>123</sup>, aferra a certeza de Bazin de que o cinema é uma questão de gênese, ou seja, ontológica e, portanto, irremissível. E, se retomarmos a trilha da reflexão de Adorno, equivalendo o real desprovido de sentido à contingência histórica, notaremos que nem o realismo revelatório de Bazin e tampouco a historicidade são suficientes para dar conta da problemática concreta e estocástica, apenas ratificam a si próprios como sistemas estéticos ou filosóficos, mesmo que operem com conteúdos irracionais. Adorno expõe a coordenação da nova ontologia perante um acontecimento histórico:

Toda facticidade, que não se encaixa no projeto ontológico, é incluída em uma categoria, a da contingência, a de casualidade, e esta é acolhida no projeto como determinação do histórico. Porém, por muito consequente que seja, isso contém a confissão de que não se conseguiu o domínio do material empírico. Ao mesmo tempo, esse giro oferece o esquema de um giro no interior da questão ontológica. Trata-se de um giro em direção à tautologia. [...] Precisamente onde alguns elementos não se encaixam nas determinações do pensamento, não se fazem transparentes, antes se plantam em seu puro 'estar-aí', é precisamente aí que esse 'plantar-se' mesmo do fenômeno se transforma em um conceito geral e se imprime nele algum título de dignidade ontológica.<sup>124</sup>

Transpondo esta lógica para o realismo revelatório, compreenderíamos porque Bazin não se acanha ao designar a onividência divina – "o olho de Deus no sentido próprio, se Deus soubesse se satisfazer com um olho só"<sup>125</sup> – como o avesso do "*respeito à ambiguidade imanente ao real*"<sup>126</sup>, um ato de humildade do cineasta ao posicionar sua câmera. E nenhuma confusão haveria em conceber não apenas a natureza ontológica da realidade enquanto aparência, mas também a do próprio dispositivo de registro cinematográfico, que funciona pela incidência direta da luz no material sensível. Ou então, perante o encerramento de *A Ontologia da Imagem Fotográfica*, com a frase "por outro lado, o cinema é uma linguagem"<sup>127</sup>, não deveríamos nos surpreender com o que parece quebrantar sua teoria, mas só faz confirmá-la, pois a proibição da montagem em prol da substância que emana do real, seu maior postulado,

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>124</sup> ADORNO, Theodor W. *A ideia de história natural*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>125</sup> BAZIN, André. *Renoir français*. *Cahiers du Cinéma*, nº 8, abril de 1952, p. 26 (tradução de Ismail Xavier)

<sup>126</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 88

<sup>127</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 34

constitui um tabu, marco que fundamenta a legislação de um regime estético. Dito de outro modo, simplesmente, a questão ontológica concernente à fenomenologia continua a proceder por identificação, tanto mais ao se nutrir do imponderável, como logo destrinçaremos. Agora, sob esse prisma, se os filmes neorrealistas propagam a ideia do cinema como 'um olhar sobre o mundo' ou somente executam 'um olhar sobre o mundo' é difícil estipular, mesmo que o estilo específico de cada cineasta seja considerado. Pela outra ponta do nó, na análise do mito de Josef Stalin no cinema soviético, declaradamente ideológico, o próprio Bazin atina que, ao adentrar o meio cinematográfico, "a supremacia da genialidade stalinista"<sup>128</sup> nada tem de oportunista ou alusiva, justamente por ser ontológica.

Não apenas porque o alcance e a força de persuasão do cinema são incomparavelmente maiores do que os de qualquer outro meio de propaganda, mas também, e sobretudo, porque a natureza da imagem cinematográfica é diferente: impondo-se a nosso espírito como rigorosa superposição à realidade, o cinema é, por essência, tão incontestável quanto a Natureza e a história.<sup>129</sup>

Portanto, neste regime ontológico do cinema, ironicamente, em que são transparentes a mediação e o trabalho, quase nada impede que a percepção aceite a mitificação da realidade, isto é, que a tome como algo natural em sentido absoluto e totalitário. Um equívoco similar ao que circunscrevera o debate a respeito do impressionismo e que exemplificamos pela variação crítica de Roger Fry sobre a pintura de Cézanne, ora pendendo para a celebração da originalidade inconsciente, a positivação da incapacidade do artista em realizar uma síntese, ora para o elogio da estruturação aplicada a uma suposta desordenada fatura impressionista. Ou, então, segundo o prévio ataque dos simbolistas ao impressionismo por duas frentes, aparentemente opostas, mas de fato complementares, a saber, a condenação da fortuidade ou da *naïveté* e a desconfiança do cientificismo ou excesso de raciocínio na execução de modelos de representação. E, assim como a prática de Cézanne, sua exímia 'técnica de originalidade', na acepção de Richard Shiff, interpreta e ludibria, simultaneamente, a naturalização, é certo que o realismo de Straub-Huillet eleva a Natureza e a História ao protagonismo, mas não enquanto

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>129</sup> *Id.*

conceitos invioláveis. Nos dois capítulos da parte *Intertextualidade*, pormenorizaremos de que modo *Cedo Demais / Tarde Demais* apresenta o viés mítico da História e também o perscruta, objetivamente, tanto na seção A quanto na B; França e Egito. Todavia, por enquanto, faz-se proveitosa uma volta a Adorno para ancorar no âmbito político e social, mais largamente, portanto, uma metodologia filosófica surtida, ela própria, de experiências estéticas.

Apesar da crítica ao idealismo da fenomenologia, Adorno corrobora o mérito da posição ontológica de ter elaborado internamente o inexorável entrelaçamento entre Natureza e História. Contudo, assevera a necessidade de expurgar tal sistema de uma totalidade abarcadora e também de problematizar, a partir do ponto de vista da realidade, a separação entre real e possível. Para tal, sugere que o fato histórico seja entendido como natureza, em sua causalidade histórica mais extrema, e que o fenômeno natural seja entendido enquanto história, tanto mais quando sua aparência permanece natural. Antes da verificação dos meandros particulares desta paridade conceitual, primeiramente, atentaremos para sua forma e finalidade. De acordo com Susan Buck-Morss, em *The Origin of Negative Dialectics*, Adorno não detém um conceito de história, no sentido ontológico do termo, mas considera a Natureza e a História enquanto conceitos cognitivos, algo próximo das "ideias reguladoras"<sup>130</sup> que Immanuel Kant usava em seus escritos como ferramentas analíticas para desmitificar a realidade, as quais, ao mesmo tempo, também disparavam críticas entre si. Ou seja, o par Natureza e História se determina mutuamente, negando-se e definindo-se em conjunto para abalar ideologias.

Ao insistir em sua inter-relação dialética, sua não-identidade porém mútua determinação, Adorno se recusou a conceder tanto à natureza quanto à história o *status* de um princípio ontológico (*prima philosophia*). Seu propósito era destruir o poder mítico que ambos exerceram sobre o presente, um poder que era a fonte de uma fatalista e passiva aceitação do *status quo*. Esse processo de desmitificação intensificou implacavelmente a tensão crítica entre pensamento e realidade ao invés de trazer-lhes harmonia. No espaço, que ele ulteriormente chamou de "campo de força" gerado por esse processo, Adorno depositou sua esperança na futura realização da liberdade... Não havia nenhuma "lei" dialética da história ou da natureza que funcionara independentemente das ações dos homens e garantira o

---

<sup>130</sup> BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 49 (tradução nossa)



progresso em direção a uma sociedade racional sem classes. Inversamente, a história emergiu da dialética da práxis humana, um processo entre homens e realidade material. Se esse processo foi meramente a reprodução de condições sociais dadas ou a produção de algo qualitativamente novo dependia tanto da realidade material quanto da consciência dos homens. Enquanto a última simplesmente se rendia ao que existia, então reproduzindo as mesmas relações sociais irracionais apesar do fato da ordem burguesa ter mostrado sinais de decadência, a palavra "progresso" não poderia ser aplicada à história presente. Ao invés, ela teria validade somente como a luta para libertar a consciência da submissão ao dado, isto é, como "progresso em desmitificação."<sup>131</sup>

Algumas similitudes com as implicações políticas do projeto estético de Straub-Huillet são aqui apreendidas: a firme postura de não reconciliação com o *status quo*; a descrença na História como progresso e a constatação da catástrofe; a 'emancipação das dissonâncias' entre os componentes com que seus filmes pensam uma nova realidade; a mediação do trabalho humano em evidência, numa visão materialista; um utopismo enredado *entre*, com esforço pelo negativo. E há, ainda, um fundamento em comum. Tal processo de desmitificação descrito por Buck-Morss é dialético, isto é, envolve um exercício mental crítico, considerado por Adorno como um tipo de práxis social do intelectual ou do artista. Em suas funções, ambos deveriam negar renitentemente os materiais reificados de suas áreas, cujo emprego é ideológico mas que comportam, formalizados, os antagonismos intrínsecos ao contexto em que foram produzidos. Logo, ainda que Adorno não ateste a História como totalidade abrangente, assegura que os materiais das atividades intelectuais e artísticas se desenvolvem intra-historicamente, de acordo com uma lógica imanente. E a isso classifica 'progresso', apanhar os materiais com persistência no nível mais avançado de sua própria dialética histórica. Ou seja, em sua forma mais recente, moderna.

O foco de Adorno no presente era um ponto crucial. Parece que ele sentia que ao manter o presente como seu ponto de referência, poderia evitar não apenas uma metafísica da história mas também o problema do relativismo histórico... Adorno rejeitava todas as metafísicas da história, e ao mesmo tempo aceitava a historicização da verdade, o fato de que nem o pensador tampouco o material poderia transcender a especificidade histórica de sua existência. [...] Por ser o presente o inevitável ponto de referência, era portanto no presente que o conceito de verdade encontrava seu significado concreto. Para Adorno, o presente não

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.49s (tradução nossa)

recebia seu significado da história; antes, a história recebia seu significado do presente. Não uma ideia transcendental e absoluta, mas a 'presente situação objetiva da verdade' era a meta de seu inquérito crítico.<sup>132</sup>

Para Adorno, portanto, o presente seria uma maneira peculiar de mediação que exige lúcido posicionamento ou tomada de partido, tal como denota o *timing* afoito do título *Cedo Demais / Tarde Demais*. Isto é, já que o conteúdo de verdade do presente consiste, justamente, no seu perecimento, a posição do artista ou do intelectual perante a História como tradição se restringe a apenas duas opções: a justificação do conservadorismo cultural que é sinônimo de barbárie ou um mandatório radicalismo. Ao anunciar o obstinado complexo 'strobogodard', Daney recoloca essa questão nos termos da crítica cinematográfica:

Os Cahiers, em nenhum momento de sua história, amaram o naturalismo no cinema, essa arte de fazer passar o representado pelo real, de naturalizar as contradições, fundir a heterogeneidade dos seres e das coisas. Eles amaram, sempre, o efeito do estranhamento que nasce do fato de ser o cinema uma arte do presente (do aqui e agora, do urgente).<sup>133</sup>

Buck-Morss explica que Adorno devia sua noção de história não à filosofia, senão ao seu estudo sobre música, a expressão artística cuja ligação com o tempo é mais evidente. Ou melhor, o fato do sentido de cada composição ser percebido temporalmente facilitaria o entendimento de que as formas musicais não são eternas e sim historicamente definidas. Entretanto, sabe-se também que Adorno fora bastante influenciado pelo trabalho de Lukács acerca do romance, a forma literária concernente à modernidade, para a qual a totalidade extensiva da vida já não era mais possível em sua significação convicta. Lukács não só relacionou objetivamente literatura e história, mas apresentou o tema do "declínio" (*zerfall*), o qual caracterizaria a crise da cultura contemporânea e suas dificuldades técnicas da criação, além de ameaçar de extinção a matéria artística do passado. Haveria, contudo, uma distância considerável entre suas opiniões. Lukács lamenta com melancolia a desintegração da épica, baseada na experiência imediata e harmônica das culturas fechadas, inerente à classicidade

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.50s (tradução nossa)

<sup>133</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 - 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 51s

exemplar, substituída pelas formas modernas reificadas que confrontam os homens como convenções a-históricas, ao ponto de duvidar se ainda seria possível alguma manifestação da arte, ou, então, apostando numa "ressurreição teológica, sob o horizonte escatológico"<sup>134</sup> a perpetrar-se pelo destino revolucionário do proletariado. Adorno, no entanto, não supõe que a libertação da consciência leve impreterivelmente à redenção da realidade lesada em sua 'totalidade abrangente' e a essa concepção de história associa um salto metafísico. Ao invés, defende que a História é um descontínuo desdobramento dentro de uma multiplicidade de divisões da práxis humana, por meio de um processo dialético aberto que ocorre nos espaços ou intervalos entre sujeito e objeto, homem e natureza, e cujo combustível é a não-identidade.

Aquilo, de que se trata aqui, provém de uma forma lógica radicalmente diferente da (forma lógica) do desenvolvimento de um 'projeto', que serve de base constitutiva para elementos de uma estrutura de conceitos gerais. Não é o momento de se analisar essa outra estrutura lógica, a constelação. Não se trata de um esclarecimento de conceitos, um separado do outro, e sim de uma constelação de ideias, e, a saber, da ideia de transitoriedade, da de significado, da ideia de natureza e da ideia de história. Às quais não se recorre como 'invariantes'; buscá-las não é a finalidade da questão, e sim que se reúnem [em torno] da facticidade histórica concreta, a qual, na conexão desses momentos, se manifesta em sua irrepetibilidade.<sup>135</sup>

Em *A Ideia de História Natural*, Adorno, curiosamente, não procura definir esta estrutura lógica denominada 'constelação', senão acioná-la. No preâmbulo de sua explicação do método de construção de constelações, Buck-Morss frisa, diretamente, a refração de Adorno a superesquematisações de programas filosóficos por tenderem à fetichização. Ou seja, ele não apenas intenta desmitificar a realidade, mas também blindar sua teoria para resistir à reificação, o que alimenta o cariz esfíngico de seus escritos. Não obstante, é possível esclarecer seus princípios composicionais ao *vê-los em ação*. E esta frase ganhará, aos poucos, um peso importante, que nos ajudará a erigir mais uma ponte com o trabalho de Straub-Huillet. Buck-Morss, primeiramente, assevera que cada ensaio de Adorno articula uma ideia no sentido

---

<sup>134</sup> ADORNO, Theodor W. *A ideia de história natural*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>135</sup> *Id.*



benjaminiano de construção de uma constelação específica e concreta a partir de elementos do fenômeno considerado, de modo que a realidade sócio-histórica que o constitui seja visível nele próprio. E assim como variam os fenômenos analisados, reagrupam-se constantemente os elementos fenomenais renovando a tentativa de capturar a aparência que melhor revelaria a essência da sociedade naquele dado momento – a forma surgida do embate entre matéria e ideia, historicamente. Os fenômenos são os mais insignificantes, detalhes fugazes, os mesmos que interessavam aos impressionistas, Lumière e Cézanne, e se apresentam como “figuras-enigma do existente.”<sup>136</sup> Adorno se referia a eles como “cifras”<sup>137</sup> do real, as quais comportam a estrutura social e psicológica da burguesia numa “abreviação monadológica”<sup>138</sup>, mas que deveriam ser interpretadas com determinadas “chaves”<sup>139</sup>, a saber, as categorias críticas do marxismo e mesmo da psicanálise freudiana, com grande risco de desmesura, todavia, devido tanto ao esfumado dos fenômenos quanto à naturalização dos próprios conceitos. Para Buck-Morss, a composição ensaística de Adorno consiste, então, basicamente, na antítese da formamercadoria tal como fora descrita por Karl Marx em *O Capital*. Ou seja, em contraste, no lugar da abstração concernente à imposição do valor de troca sobre o valor de uso, da identificação generalizada pelo dinheiro e da fantasmagoria surtida pelo apagamento do trabalho nos produtos, as constelações de Adorno procedem por diferenciação, evidência dos meios e intervenção recíproca. E daí decorre que, ao invés de serem subsumidos pelas categorias, ganhando um sentido universal como símbolos, inerentes àquela ‘externalização da Ideia’ ou ‘objetivação do subjetivo’ proclamada por Kahn, os fenômenos as representam ativamente, numa inter-relação.

Havia dois momentos no processo dialético de construção de constelações. Um era analítico-conceitual, fragmentando o fenômeno, isolando seus elementos, e fazendo a mediação por meio de conceitos críticos. O outro era representacional, juntando os elementos de tal modo que a realidade social se tornasse visível neles.

---

<sup>136</sup> ADORNO, Theodor W. *A atualidade da filosofia*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno3.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>137</sup> *Id.*

<sup>138</sup> BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 49 (tradução nossa)

<sup>139</sup> *Id.* (tradução nossa)

No processo analítico, os elementos fenomenais eram vistos como um código de linguagem, "cifras" da verdade sócio-histórica, cuja tradução na língua conceitual de Marx e Freud fornecia sua interpretação, possibilitando que os "transformasse" em um texto legível. Aqui "dados" objetos visíveis eram traduzidos nos termos de um processo social não visível. Mas no momento de representação, o inverso ocorria: os elementos "tombavam em uma figura"; eles solidificavam-se numa imagem visível dos termos conceituais. Ao construir "testes de combinações" dos elementos, esse momento levava o movimento dialético a uma estase, mas não, como em Hegel, porque os antagonismos tinham sido superados. As imagens iluminavam contradições ao invés de negá-las ou sublimá-las; o procedimento era de uma representação mimética ao invés de síntese. Eu falei previamente dos elementos arranjados do objeto fornecendo uma 'imagem' do conceito. Adorno quis dizer com isso, simplesmente, que assim como o mundo visível era interpretado analiticamente por conceitos de Marx e Freud, estes próprios conceitos se tornavam visíveis no mundo. Nesse sentido, constelações não eram diferentes de hieróglifos, unindo o perceptual e o conceitual; os fenômenos se tornavam rêbus, enigmas cujos elementos qualitativos, justapostos, eram os conceitos traduzidos em forma de imagem.<sup>140</sup>

Esta forma constelativa, característica tanto das "imagens históricas"<sup>141</sup> de Adorno, assim nomeadas em *A Atualidade da Filosofia* (1931), quanto das "imagens dialéticas"<sup>142</sup> de Walter Benjamin, conceito elaborado no trajeto preparatório do projeto inacabado das *Passagens* (1927-1929 e 1934-1940), apesar das discordâncias entre os filósofos a esse respeito<sup>143</sup>, pela

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 101s

<sup>141</sup> "As imagens históricas, que não constituem o sentido da existência, mas resolvem e dissolvem suas questões, essas imagens não são dadas por si mesmas. Elas não se encontram organicamente prontas na história; não é preciso nem visão, nem intuição alguma para descobri-las, não são mágicas divindades da história, para serem aceitas e veneradas. Ainda mais: elas devem ser feitas pelos homens e só se justificam por fim ao destruir, com uma evidência fulminante, a realidade em torno de si. Aqui elas se diferenciam radicalmente dos arquétipos arcaicos, míticos..." Cf. ADORNO, Theodor W. *A atualidade da filosofia*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno3.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>142</sup> "O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura." Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 504s

<sup>143</sup> Para um excelente panorama do desacordo entre os filósofos cf. ROCHLITZ, Rainer. *O melhor discípulo de Walter Benjamin*. *Praga - estudos marxistas*, nº 4, dezembro de 1997, p. 137-149

qual se produzem dialeticamente, isto é, através de uma 'necessária fantasia subjetiva', imagens objetivas, é um tanto problemática. E, ainda que convictamente anti-ontológica e anti-metafísica, "essa concepção pode parecer esotérica em suas convoluções, e, paradoxalmente, infantil em sua concretude"<sup>144</sup>, menções análogas ao retrato que Émile Bernard engendrara de Cézanne, "não um simples naturalista, mas um místico com preocupações simbolistas"<sup>145</sup>, e à apologia que frequentemente se fazia ao primitivismo em pintura. A questão da revelação aqui também ressurge, contudo, mais próxima da acepção de Aumont, que a remete à experiência do espectador e do 'realizador como primeiro espectador', nas palavras de Huillet, do que da naturalização da técnica fotográfica pela ótica essencialista de Bazin. Ou melhor, o fato das 'imagens históricas' serem replicações autênticas ou transformações miméticas, "em si mesmas semelhantes a ideias, cuja inter-relação constitui verdade desprovida de intencionalidade"<sup>146</sup>, e onde coalescem o figurado e o literal, eleva-as à esfera da tradução. E este procedimento tradutório, não apenas de uma língua a outra, mas igualmente entre mídias, é fundamental para a compreensão da prática cinematográfica de Straub-Huillet, o que discutiremos ao longo de toda a seção *Intertextualidade*. Por ora, abrenharemos os meandros da justaposição dos antípodas História e Natureza, também efetuada em *Cedo Demais / Tarde Demais*, a qual, além de indicar similitudes entre tais fenômenos distintos, elucida como elementos díspares são conexos no mesmo fenômeno, ou seja, de que maneira o histórico é natural e vice-versa.

De acordo com a 'constelação de ideias' em que estão dispostos os 'conceitos cognitivos' Natureza e História, cada um deles responde a uma dupla dimensão categórica, isto é, a determinadas 'chaves'. A Natureza possui um polo materialista quando remete à existência concreta, lábil e mortal, inerente tanto ao produto do trabalho humano, quanto aos corpos físicos que esmorecem com o tempo, através da História. Não obstante, refere-se também àquilo que ainda não foi submetido ao controle da racionalidade e perdura como a substância

---

<sup>144</sup> BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 102 (tradução nossa)

<sup>145</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism - a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 125 (tradução nossa)

<sup>146</sup> ADORNO, Theodor W. *A atualidade da filosofia*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno3.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015



eviterna que gesta fatidicamente o ser, sua face mítica. Quanto à História, seu polo dinâmico consiste num fluxo que não reproduz o que sempre houve, repetidamente, mas onde algo novo emerge. Porém, sua recessão nega o próprio curso histórico, quando a práxis social humana, ao invés de proporcionar mudanças qualitativas, mantém a ordem e os interesses da divisão de classes. Sempre quando teorias filosóficas estabelecem que Natureza e História são princípios ontológicos e não conceitos cognitivos, o potencial crítico constelativo é perdido, pois, ao invés de iluminar o cerne contraditório, retendo o fenômeno efêmero e pondo em rotação o pensamento ou, alternativamente, fazendo o intelecto entrar em choque de paralisia e injetando movimento nos objetos de modo a excogitá-los, as condições sócio-históricas são naturalizadas ou o próprio processo histórico é consolidado como essência. Em ambos os casos, seja como eventualidade ou fatalismo, justificam-se as catástrofes que delinearam a História, ideologicamente.

Para desvelar a dimensão histórica no que aparece naturalizado, Adorno, então, utiliza-se do conceito de 'segunda natureza' de Lukács, o qual já expusemos acima, intrínseco ao mundo das convenções que foram produzidas historicamente mas se manifestam como autômatos destituídos de vida. Se a primeira natureza, para Lukács igualmente alienada, uma "espécie de pitoresco cafar-naum de símbolos sensíveis... que parece estar fixa numa mobilidade enfeitiçada e que só pode ser aplacada num repouso significamente móvel pela palavra mágica da lírica"<sup>147</sup>, ainda era substancial, a segunda natureza é um aglomerado "de sentido petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade", "um ossuário de interioridades putrefatas, e por isso só seria reanimada – se tal fosse possível – pelo ato metafísico de um ressurreição do anímico."<sup>148</sup> Desviando-se da escatologia perante a apuração de que o passado se apresenta fossilizado e que o vivente converso em rocha é um ter-sido histórico, Adorno indaga acerca do que mais se conseguiria extrair daí. Neste instante decisivo, recorre a Benjamin e seu estudo sobre alegoria em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que trouxera tal complexão entre História e Natureza "da distância infinita para a

---

<sup>147</sup> LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 63

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 64

proximidade infinita"<sup>149</sup>, ao sujeitá-la à interpretação filosófica. Benjamin parte do pressuposto de que a alegoria é uma expressão, ou seja, "entre a alegoria e o pensado alegoricamente existe uma relação objetiva"<sup>150</sup>, e o que se expressa, portanto, é justamente a História, como transitoriedade. "Se Lukács faz com que o histórico, enquanto o ter-sido, se volte a transformar em natureza, aqui se dá o outro lado do fenômeno: a mesma natureza se apresenta como natureza transitória, como história."<sup>151</sup> Isto é, para Adorno, Lukács abordara o problema com foco na naturalização das formas sociais pretéritas, então expostas enquanto fósseis pré-históricos atrás de vidros em museus – um ossuário. Já Benjamin, num suplemento, salientara a própria morte em ação na natureza, como figura do sofrimento humano no planeta – ruínas.

...A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira. [...] Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação.<sup>152</sup>

E, continuando, pela explicação de Adorno:

Em Benjamin isto se concebe em um primeiro momento – e aqui se tem que ir mais longe – desse modo: há alguns fenômenos fundamentais proto-históricos que originalmente estavam ali, que foram esquecidos e que se transformam em significado no alegórico, que retornam no alegórico, como retorna o literal. Por isso não se trata de meramente indicar que na própria história temas proto-históricos sempre se voltam a manifestar, e sim que a própria proto-história, enquanto transitoriedade, leva em si o tema da história. [...] Enquanto transitoriedade, a proto-história está absolutamente presente. Está presente sob o signo de 'significação'. O termo 'significação' quer dizer que os momentos natureza e história não se dissolvem um no outro, e sim (que), ao mesmo tempo, se separam e se cruzam entre si, de tal modo que o natural aparece como signo para a história e a história, onde ela se manifesta mais historicamente, como signo para a natureza. [...] A queda de um tirano, por exemplo, é similar ao por do sol na linguagem

<sup>149</sup> ADORNO, Theodor W. *A ideia de história natural*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>150</sup> *Id.*

<sup>151</sup> *Id.*

<sup>152</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 188

barroca. Essa relação alegórica contém em si já a intuição de um procedimento que pode conseguir interpretar a história concreta em suas manifestações como natureza e constituir dialeticamente a natureza na figura da história. O desenvolvimento dessa concepção é uma vez mais a ideia de história natural.<sup>153</sup>

Ambas as meditações, portanto, têm seu eixo na morte ou no transitório, durame onde convergem Natureza e História. Não obstante, Adorno possui um motivo pungente para sublinhar a passagem executada por Benjamin: aquela premência de inquirir o presente pela mais abstrusa e esconsa raiz; e, 'enquanto transitoriedade, a proto-história está absolutamente presente.' Isto significa que a questão não se reduz à descoberta de rudimentos arcaicos no passado recente, mas, sobretudo, que o fenômeno mais moderno, anacronicamente, manifesta-se constelado de arcaísmos. Tal juízo antecipa, pois, o mote de *A Dialética do Esclarecimento* (1944-1947), excursos filosóficos corregidos por Adorno e Max Horkheimer, no exílio americano, em que mito e esclarecimento são os 'antípodas' da vez.<sup>154</sup> E foi com sapiência que Straub introduziu o seguinte ponto no começo daquela entrevista a Albera:

Eu gostaria agora de acrescentar uma coisa aos três pontos anteriores e dizer que não há filme político sem memória. Por memória se entende colocar-se em oposição à social-democracia, ao reformismo e a toda bagunça, porque, estes aí, a única coisa que eles recusam é que houve um passado, coisas diferentes, são completamente antimarxistas: o método marxista por excelência consistia em voltar até os assírios e mostrar como as coisas eram diferentes, o que havia mudado. E Marx ia cada vez mais longe à medida que envelhecia. A social-democracia cultiva, ao contrário, a fuga para frente: as pessoas sequer têm o direito de viver o momento presente, contam-lhes que o progresso continua, que não há outra solução do que se precipitar no abismo do progresso até que uma catástrofe aconteça. O crescimento é infinito, não pode parar. [...] É exatamente contra o que se insurgiu Walter Benjamin quando disse que a revolução é 'o salto do tigre no passado'. [...] É preciso então voltar ao que diz Benjamin; a revolução também é 'colocar em seu lugar coisas muito antigas, mas esquecidas' ([Charles] Péguy). Os filmes que nos fazem sentir isso são filmes políticos.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> ADORNO, Theodor W. *A ideia de história natural*. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>154</sup> Para uma explicação do método de utilização de antípodas na filosofia de Adorno, cf. BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 58s

<sup>155</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política - "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 68s



Apesar da ênfase de Straub na atenção ao momento presente e também na apreensão do passado pelas mudanças ocorridas ao longo da História, tal asserção acerca da citação benjaminiana de Charles Péguy é indicativa do pretexto comum aos mal-entendidos correntes na crítica contemporânea a respeito do messianismo redentor de Benjamin e do 'lirismo ecológico' de Straub-Huillet, a saber, a concepção de origem. Isto é, ao invés da exigência à rememoração do passado corresponder a uma nova ligação com o presente, única e qualitativamente diferente do *status quo*, a origem é amiúde compreendida como a restituição do originário a-histórico, do imaculado estado paradisíaco antes da queda, seja referida a "um aquém mítico ou a um além utópico que deveria ser reencontrado apesar do tempo."<sup>156</sup> Sobre este quesito, debruçaremos-nos de modo amplo e objetivo quando tratarmos dos aspectos estéticos e políticos da tradução em *Cedo Demais / Tarde Demais*, filme cujo áudio foi realizado em quatro línguas, com textos pronunciados por emissores nativos e não-nativos, por leitores de primeira viagem e pelos próprios autores.

Por ora, para arrematar a configuração da técnica cinematográfica por impressão fotossensível neste contexto realista não ontológico, a descrição do desejo de Straub-Huillet em expressar uma suspeita em relação ao que se mostra para a câmera e, inclusive, às estratégias de encenação e decupagem pelas quais são responsáveis, percebido francamente por Daney em *Da Nuvem à Resistência*, parece mais atilado do que o regime idealista estipulado no binômio "crença-tautologia"<sup>157</sup>:

Mas há dois limites para o plano straubiano. Um, interno, é o que ele contém – o plano como tumba. O outro, irrepresentável, indizível, é que toda coisa filmada, enquadrada, corre o risco de ser também outra coisa. [...] Súbito risco de ser um e outro. Nesse sentido, para retomar a problemática da 'inscrição verdadeira', podemos dizer que existe mesmo algo que se inscreve materialmente, indiscutivelmente, aqui e agora, sobre o filme e a banda magnética, com a ressalva de que não sabemos exatamente o que é. Essa é a razão por que essa ideia de resistência é nesse momento essencial para os Straub. Ela tem, ainda, um valor de conjuratório: a resistência é o único índice que não engana, que comprova uma realidade qualquer, um nó de contradições. Ela é, no sentido freudiano, um

<sup>156</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 19

<sup>157</sup> Para uma belíssima análise desse binômio na experiência visual, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 37-48

sintoma. Lá onde algo resiste, é preciso filmar. [...] Na inscrição verdadeira não há mais que traços da inscrição de que estamos certos. O resto é metamorfose, avatar, dupla identidade e duplo pertencimento, erro, traição.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 - 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 173s

## **INTERTEXTUALIDADE**



SE FÔSSEMOS INFINITOS

Fôssemos infinitos  
Tudo mudaria  
Como somos finitos  
Muito permanece

(Bertolt Brecht, *Poemas*, 1956)

Se tudo, na realidade, se tornou fungível, a arte apresenta ao todo para-outro imagens do que ela própria seria, emancipada dos esquemas de identificação imposta. Mas a arte transforma-se em ideologia ao sugerir, como *imago* do não cambiável, a ideia de que no mundo nem tudo seria permutável. Em virtude do não cambiável, ela deve, através da sua forma, levar o cambiável à autoconsciência crítica.

(Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1969)

A ingerência entre natureza e história já havia sido apresentada por Friedrich Engels e Karl Marx. Na obra inacabada *Dialética da Natureza*, elaborada de 1873 até 1883, ano do falecimento de Marx, Engels assevera que "em toda Natureza, desde o menor ao maior, do grão de areia aos sóis; dos protistas ao homem, há um eterno vir a ser e desaparecer, numa corrente incessante, num incansável movimento de transformação"<sup>159</sup>, ou seja, que a insígnia do natural é a transitoriedade. Ao introduzir a noção de tempo, Engels implica que, em última instância, as coisas se processam dialética e não metafisicamente, e, portanto, não se movem na monotonia eterna de um ciclo repetido permanentemente, mas passam, ao contrário, por uma verdadeira história. O que permitiria, então, a transferência da história natural à história da natureza, pela qual se incorpora o humano como consequência da evolução. Ademais, numa anotação na margem do manuscrito de *A Ideologia Alemã*, livro redigido a quatro mãos entre 1845 e 1846, Marx assinala que "a relação limitada dos homens com a natureza condiciona a relação limitada dos homens entre si, e a relação limitada dos homens entre si condiciona a relação limitada dos homens com a natureza."<sup>160</sup> Deste modo, conhecer-se-

apenas uma única ciência, a ciência da história. A história pode ser examinada sob dois aspectos: história da natureza e história dos homens. Os dois aspectos, contudo, não são separáveis; enquanto existirem homens, a história da natureza e a história dos homens se condicionarão reciprocamente.<sup>161</sup>

Não obstante seu vínculo de dependência, destacam-se as singularidades de homem e natureza, responsáveis pela manutenção das histórias próprias que, no entanto, existem amalgamadas. Em *Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã* (1886), um prolongamento da crítica materialista iniciada quarenta anos antes, com *A Ideologia Alemã*, para refutar o idealismo recém ressurgido em círculos neo-hegelianos, Engels minudencia as

<sup>159</sup> ENGELS, Friedrich. *Dialética da natureza*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 23

<sup>160</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã - crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. São Paulo: Boitempo, 2007, p 35

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 86

vicissitudes desta inter-relação que admite uma diferença precípua entre os termos:

Ora, a história do desenvolvimento da sociedade difere substancialmente, num ponto, da história do desenvolvimento da natureza. Nesta – se excluimos a reação exercida, por sua vez, pelos homens sobre a natureza – o que existe são fatores inconscientes e cegos que atuam uns sobre os outros e em cuja ação recíproca se impõe a lei geral. De tudo que acontece na natureza – tanto os inumeráveis fenômenos aparentemente fortuitos que afloram à superfície como os resultados finais pelos quais se comprova que esses acasos aparentes são regidos por leis – nada ocorre em função de objetivos conscientes e voluntários. Em troca, na história da sociedade, os agentes são todos homens dotados de consciência, que atuam sob o impulso da reflexão ou da paixão, buscando determinados fins; aqui nada se produz sem intenção consciente, sem um fim desejado. No entanto, por muito importante que seja para a pesquisa histórica, em particular de épocas e acontecimentos isolados, essa diferença em nada altera o fato de que o curso da história se rege por leis gerais imanentes. Também aqui é um acaso aparente que reina, na superfície e no conjunto, apesar dos objetivos conscientemente desejados pelos homens. Raramente se realiza o que se deseja, e na maioria dos casos os numerosos fins visados se entrecruzam e se entrechocam, quando não são por si mesmos irrealizáveis ou insuficientes os meios existentes para concretizá-los. Os choques entre as inumeráveis vontades e atos individuais criam no domínio da história um estado de coisas muito semelhante ao que impera na natureza inconsciente. Os objetivos visados pelos atos são produto da vontade mas não o são os resultados que, na realidade, decorrem deles, e, mesmo quando momentaneamente parecem ajustar-se aos objetivos visados, encerram finalmente consequências muito diversas das que eram desejadas. Por isso, em conjunto, os acontecimentos históricos também parecem regidos pelo acaso. Ali, porém, onde na superfície das coisas o acaso parece reinar, ele é, na realidade, governado sempre por leis imanentes ocultas, e o problema consiste em descobrir essas leis.<sup>162</sup>

Logo, segundo Engels, o que distingue a história da natureza da história da sociedade, basilarmente, é a falta de consciência. Entretanto, ainda que os agentes sociais sejam 'todos homens dotados de consciência', diferentemente dos 'fatores inconscientes e cegos' que atuam nos fenômenos naturais, ambas as histórias são regidas por leis imanentes que se ocultam por debaixo de um manto buliçoso de acaso, não importando os 'objetivos visados' pela vontade humana. Isto é, grosso modo, à história corresponderia um tipo de determinismo intrínseco. E, para Susan Buck-Morss, "o entendimento da dialética como uma lei natural do desenvolvimento histórico por Engels, assim como o entendimento teleológico de Lukács sobre

---

<sup>162</sup> ENGELS, Friedrich. Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1886/mes/fim.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015



a história", sancionariam a violência acometida nos desdobramentos da civilização ocidental.<sup>163</sup>

Como sabemos, a seção A de *Cedo Demais / Tarde Demais* é composta pela leitura de trechos engelsianos de *A Questão Camponesa em França e na Alemanha* (1894) e de uma carta, datada de 20 de fevereiro de 1889, em que Engels tece comentários a respeito de *Die Klassegegensätze von 1789: Zum hundertjährigen Gedenktage der großen Revolution*, de Karl Kautsky, publicado originalmente como uma série de artigos no periódico do Partido Social-Democrata alemão, *Die Neue Zeit*, em contribuição ao centenário da Revolução Francesa. Ao longo do primeiro plano do filme, que dura aproximadamente cinco minutos, a seguinte parte do documento é ouvida:

Que os burgueses, neste momento, como em qualquer outro, foram grandes covardes em defender seus próprios interesses. Que desde a Bastilha, a plebe teve de fazer por eles todo o trabalho. Que sem sua intervenção no 14 de julho, no 5-6 de outubro, até no 10 de agosto, no 2 de setembro e assim por diante, a burguesia teria sucumbido cada vez ao antigo regime, a coalização teria destruído a revolução. E que somente o plebeu realizou a revolução. Mas isso não aconteceu sem que este mesmo plebeu tenha atribuído às exigências revolucionárias da burguesia um sentido que ela não tinha. Estimular a igualdade e a fraternidade tem consequências extremas que põem em risco o sentido burguês destas palavras de ordem. Pois este sentido, levado ao seu extremo, oscila justamente em direção contrária. Que esta igualdade e fraternidade plebeia fosse um puro sonho num tempo em que se tratava de realizar o exato contrário. E, como sempre – a ironia da história – esta versão plebeia das palavras de ordem revolucionária torna-se mais forte para impor o seu contrário: a burguesia; igualdade diante da lei e fraternidade na exploração.<sup>164</sup>



<sup>163</sup> BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 62 (tradução nossa)

<sup>164</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Selected correspondence*. Moscow: Foreign Languages Publishing Houses, 1953, p. 481-486 Disponível em: [https://www.marxists.org/archive/marx/works/1889/letters/89\\_02\\_20.htm](https://www.marxists.org/archive/marx/works/1889/letters/89_02_20.htm) Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

Antes de tudo, estas declarações atestam, em tom de denúncia, a covardia dos burgueses por não pegarem em armas em prol do desmantelamento do antigo regime, encarregando, ao invés, seus subordinados da empreitada perigosa e possivelmente letal. Depois, Engels descreve a deturpação das palavras de ordem revolucionárias – ‘liberdade’, ‘fraternidade’ e ‘igualdade’ – em detrimento da plebe, utilizando-se de um recurso de linguagem que consiste em fazer um conceito se voltar contra o fato que pretendia significar; um tipo de torção dialética. Tal fragmento é recitado em lenta mas acentuada cadência por Danièle Huillet, havendo, com frequência, um vultoso intervalo entre as frases. O ritmo vagaroso da fala ressoa vertiginosamente nas imagens um tanto borradas devido ao dinamismo ininterrupto da panorâmica de 360°, que se repete algumas vezes até o corte. O plano transcorre em torno de uma rotatória num perímetro urbano e, apesar do movimento constante da câmera a bordo de um veículo, os outros carros, motocicletas e eventuais pedestres que são vistos variam de matiz, distância e velocidade, o que aumenta o aturdimento do espectador. Quem já visitou Paris, provavelmente reconhece a Place de la Bastille, porém, o conteúdo do trecho anuncia a localidade: eis ‘o umbigo do mundo’ contemporâneo! O que, entretanto, permanece invisível é o monumento elevado no lugar da antiga fortaleza que funcionou como prisão política, do início do século XVII até sua total demolição, após pilhagens, em 1789, mas que fora edificada como bastião do *quartier* de Saint-Antoine, durante a Guerra dos Cem Anos, contra a Inglaterra, no século XIV. Intitula-se *Colonne de Juillet* e consiste numa coluna de bronze, com base em mármore e uma figura masculina alada no topo, o Gênio da Liberdade, de Auguste Dumont, projetada pelo arquiteto Jean-Antoine Alavoine, com inspiração na *Colonna Traiana*, de Roma. Foi erigido entre 1835 e 1840, a mando do rei constitucionalista Louis-Philippe, como homenagem à Revolução de 1830, também chamada de Les Trois Glorieuses, uma referência aos dias 27, 28 e 29 de julho daquele ano, quando levantes civis, engendrados pelos povo junto a sociedades secretas republicanas lideradas pela burguesia liberal, ocasionaram a abdicação do então monarca Charles X, findando o regime de restauração absolutista vigente desde a queda de Napoleão Bonaparte, em 1814.

A *Colonne de Juillet* é um verdadeiro palimpsesto, remontando até as campanhas



napoleônicas. Reza a lenda que no reinado de Charles X, entre 1824 e 1830, Mehmet Ali, o então quediwa egípcio, com intenções diplomáticas de estabelecer alianças militares para contrabalancear a ameaça da ocupação britânica de seu país, ofertara três *souvenirs* à França: uma girafa, nomeada Zafafa, uma dúzia de múmias, em seus respectivos sarcófagos de granito, e dois obeliscos do templo de Luxor, da XIX<sup>a</sup> dinastia, erguidos em meados de 1200 a.C., na regência de Ramsés II. Zafafa se tornou uma atração famosa do zoológico parisiense do Jardin des Plantes, morreu em 1845 e seus restos empalhados estão atualmente expostos no Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle. Dos dois obeliscos, somente um chegou em Paris, em 1836, já no governo de Louis-Philippe, e foi acomodado na Place de la Concorde, onde, em 1789, instalara-se a primeira guilhotina; tal capricho exótico abrandava a herança insurreta terrífica e esvaziava o simbolismo político da praça, transformando-a em curiosidade turística. O outro, jamais alojado, foi devolvido formalmente ao Egito apenas em 1990, pelo presidente François Mitterrand. Quanto às múmias, os sarcófagos foram depositados no Musée du Louvre, em 1827, e, uma vez abertos para visitação, notou-se que elas não haviam resistido   viagem sem transporte climatizado. Em vista disso, supostamente, o rei teria exigido que seus ilustres cadáveres, em decomposição depois de mil nios, fossem enterrados nos jardins do museu. E, na Revolução de 1830, trinta e dois corpos de combatentes patriotas foram sepultados neste mesmo local. Já, em 1832, Louis-Philippe ordenou a construção de um mausoléu aos p s da *Colonne de Juillet*, para concentrar os restos mortais de heróis insurgentes exumados por toda Paris. Então, em 1940, durante uma catalogação desses mortos, duas múmias egípcias foram descobertas misturadas às ossadas, numa grotesca comprovação do cariz truculento da civilização esclarecida. A assimilação do imaginário egípcio pela última moda, antes mesmo das expansões imperialistas do século XIX, como estratégia de mitificação da história pelos vencedores,   também perceptível na implantação da *Fontaine de la R g n ration*, em 1793, no meio da Place de la Bastille, uma escultura em gesso da deusa Ísis, ladeada por dois le es sentados, e de cujos seios, vertia  gua. Inaugurada por ocasião do primeiro aniversário do cerco ao Palais des Tuileries, para uma cerim nia pomposa oficial, foi logo desativada por causa da perecibilidade de seu material.

Além desses casos que enastram exemplarmente França e Egito, na lógica dissimulada de invenção de uma narrativa histórica por um Estado-nação, o qual, inexoravelmente, forma-se com corrupção e trespasses, há também uma tensão que não atravessa fronteiras geográficas, mas se instaura no seio mesmo de qualquer pátria, de maneira intensiva, e que, similarmente, apropria-se do espaço para o enaltecimento de conquistas, alegorizando-o. Pois, a *Colonne de Juillet* emana também essa aura. Em 1830, com a obliteração dos anseios de restituição monárquica, devido à expulsão definitiva dos Bourbon do trono francês, o governo de Louis-Philippe, como cumprimento de sua agenda liberal, entre outros feitos, procurou ampliar o legislativo e anulou qualquer ato de restrição aos meios de comunicação. Porém, por causa da manutenção do voto censitário, uma grande parcela da população foi se descontentando paulatinamente. Como não havia censura, republicanos, socialistas e bonapartistas organizavam banquetes públicos para discutir possíveis reformas, os quais tiveram ampla repercussão. De modo a dissipar o movimento, o rei e seu primeiro ministro, François Guizot, adotaram políticas conservadoras, decretando a ilegalidade de tais reuniões, o que, por fim, tornou-se o estopim da Revolução de 1848, denominada, junto a outras rebeliões em diversos países europeus, de Primavera dos Povos, cujo marco é o inconcusso racha entre burguesia e proletariado, a mais nova polarização política, que traz, entretanto, resquícios de avitas divisões. E apesar da proclamação da segunda república francesa com sufrágio universal, compôs-se uma assembleia constituinte de maioria moderada, a qual, encabeçada pelo Partido da Ordem, perpetrou um combate regrado às ideias socialistas, cujos adeptos exacerbaram suas contestações. Decretou-se, assim, estado de sítio e o general Louis-Eugène Cavaignac ficou a cargo do poder executivo para exterminar as manifestações com êxito. Finalmente, em novembro, a constituição foi promulgada e as eleições presidenciais, abertas. Louis Bonaparte despontou vitorioso e, tal como seu famigerado tio, orquestrou um golpe para se converter imperador; ao que Marx dedicou o prócero parecer:

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como



Devido ao desastre militar durante a Guerra Franco-Prussiana, em 1870, no âmbito da unificação da Alemanha e do estabelecimento do I Reich, uma infinidade de revoltas rebentou por toda a França, ocasionando a deposição de Napoleão III e a instauração da terceira república, com a convocação de eleições para a assembleia nacional, pelo dirigente provisório Louis Adolphe Thiers. A maioria do eleitorado era republicana conservadora, apoiada por pequenos proprietários, o que acirrava a rixa entre classes e amplificava a cobrança por reformas sociais, por parte do operariado e dos setores mais empobrecidos. Rendido às pressões, Thiers transferiu a sede do governo para Versalhes e a capital foi, então, administrada autonomamente por um conselho popular, composto por delegados oriundos de diversas tendências radicais – blanquistas, prudhonianos, bakunistas, marxistas, associados da I Internacional dos Trabalhadores etc. –, entre março e maio de 1871; experiência que ficou conhecida como a Comuna de Paris. Além das tarefas infraestruturais, desde o abastecimento até a defesa do território citadino, considerava-se de extrema relevância a organização de atos simbólicos para legitimar a iniciativa pioneira. Em 24 de maio, por exemplo, os *communards* tentaram destruir a *Colonne de Juillet*, assim como haviam derrubado a *Colonne Vendôme*, no dia 16 daquele mês. Através do canal Saint-Martin, acoplaram uma barça cheia de óleo e explosivos sob a arcada de sustentação, ateando fogo, e, então, atiraram uma grande quantidade de projéteis, a partir de morteiros trazidos pela Ponte de Austerlitz e também de *Buttes Chaumont*, mas o monumento se manteve intacto. Com o recuo do exército da Alsácia-Lorena até as imediações de Paris, na iminência da derrota francesa, as repressões à Comuna se acirraram e ela foi logo dissolvida. E, "se a Comuna, com suas aspirações de fraternidade, veio cedo demais"<sup>166</sup>, até hoje, porém, a Place de la Bastille continua a ser reivindicada politicamente, como epicentro de protestações da esquerda e para salvaguardar a memória de suas lutas.

---

<sup>165</sup> MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 23

<sup>166</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Selected correspondence*. Moscow: Foreign Languages Publishing Houses, 1953, p. 481-486 Disponível em: [https://www.marxists.org/archive/marx/works/1889/letters/89\\_02\\_20.htm](https://www.marxists.org/archive/marx/works/1889/letters/89_02_20.htm) Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

Demoramo-nos nesses sediciosos episódios exatamente por integrarem o 'ponto estratégico' escolhido para o posicionamento da câmera no primeiro plano de *Cedo Demais / Tarde Demais*. Ou melhor, porque a concisão do filme nos avisa que locações não consistem apenas em porções de espaço, mas contêm todo o peso da duração histórica, metamorfoseando-se ao longo do tempo, física e cognitivamente. Ou, ainda, conforme Jacques Aumont em *L'Invention du Lieu*, pois, desde *Othon*, Straub-Huillet concebem um tipo específico de adaptação fílmica, "que recorre a um lugar visualmente impressionante, dramaticamente praticável... e, sobretudo, historicamente carregado."<sup>167</sup> A espécie de indexação que o silencioso e reiterativo percurso panorâmico desperta na mente do espectador, o qual flutua esperando pelo solo, é espelhada na relação com o texto ouvido. Isto é, a sucinta afirmação de Engels também toma ares de cifra – do latim *cifra*, do árabe *ṣifr*, do sânscrito *śūnyatā*, que significa 'lacuna', 'lugar vazio' – a ser preenchida com significados, mas não qualquer um. O pinçamento que Straub-Huillet operam na carta a Kautsky, selecionando um trecho preciso como intertexto, enfatiza o modo como Engels descreve o embate entre burguesia e plebe, durante a Revolução de 1789. E esta é a 'chave' para a decifração. A frase 'e, como sempre, ...esta versão... torna-se mais forte para impor o seu contrário' sintetiza o procedimento engelsiano: ao se presentificar enquanto viragem, a história, ironicamente, aparece como movimento sempiterno, fatalista. E a opção pela circularidade do plano, em sentido anti-horário, sublinha o enigma.

Pois pode parecer que tal tática cinematográfica nulifica os acontecimentos a que texto e imagem se referem, eliminando o realismo pela relativização absoluta, próxima daquela historicidade ontológica de que falara Adorno. Contudo, ao definirem eximamente seus objetos – a correspondência, o monumento –, insulando-os, sem, no entanto, deslocá-los, Straub-Huillet geram um ambiente propício para observar os fluxos condensados em contexto, numa segmentação que abrange passado e presente em profundidade, como num sítio arqueológico, em que se parte do estrato hodierno, inevitavelmente. Assim, acessam com prudência as entranhas dos fenômenos, os quais, deveras, manifestam-se repletos de

---

<sup>167</sup> AUMONT, Jacques. *L'invention du lieu*. In: *À quoi pensent les films*. Paris: Seguer Editions, 1996, p. 222

contradições. Ou seja, o fato de eventos históricos mitigarem sua transitoriedade quando ocorrem, visando a perpetuidade gloriosa, é próprio da história da civilização ocidental. Por outro lado, o hiato brusco que este *mise-en-abîme* impõe implode o *continuum* histórico, tanto o viés progressista, quanto o viés catastrófico do determinismo. Nesse sentido, torna-se evidente que Straub-Huillet não citam Engels como 'fiador epistemológico' de um documentário nos moldes convencionais, mas, a um só gesto, detectam seus momentos de verdade e o confrontam, na medida necessária, quando seu pensamento está prestes a se petrificar. Uma possível filiação deste método intertextual aventaremos no próximo capítulo, *Alienação*. Por ora, vamos analisar a maneira como isso se dá em *Cedo Demais / Tarde Demais*.

Em *Speaking of Revolutions: Too Early, Too Late*, uma entrevista concedida a Céline Condorelli, em 2010, como parte de uma pesquisa vinculada a um projeto artístico mais amplo sobre o Egito, chamado *Il n'y a Plus Rien*<sup>168</sup>, Jean-Marie Straub explica a relação entre o filme e suas fontes, ao relembrar o impacto da viagem de investigação ao país, em 1972, que o levou à descoberta do livro *Lutte de Classes en Egypte de 1946 à 1968*, já de volta a Roma:

E foi quando nós tivemos a ideia [de rodar *Cedo Demais / Tarde Demais*]. E claro que o filme não tem nada a ver com o que escreveram, com tudo o que disseram, e todos os fatos que mencionam; porque eles não tinham visto sobre o que falavam. Enquanto escritores dizem coisas e dão informações, eles não estão interessados em geografia, em topografia, em lugares etc... e nós fomos checar a topografia das informações, a geografia da coisa. Isto é tudo. [...] Os escritores sabem dos fatos ao anotá-los no papel, mas eles não tinham visto a maioria dos lugares... quando eles viram a primeira exibição do filme na cinemateca francesa aqui em Paris, um deles estava chorando, por seu país, ao ver seu país. Nós só fomos lá e filmamos coisas que eles não conheciam. Nós fomos uma primeira vez para ver todos esses lugares de norte a sul, de Alexandria a Assuã, e então voltamos para filmar, um ano ou seis meses depois, não me lembro. Isso foi tudo. [...] Isto é

<sup>168</sup> Céline Condorelli, francesa radicada em Londres, que trabalha, "em termos gerais, com arte e arquitetura, combinando diversas abordagens desde o desenvolvimento de possibilidades para 'apoiar' (os trabalhos de outros, formas de imaginário político, realidades fictícias e existentes) até investigações mais amplas sobre formas de compartilhamento e locais discursivos, resultando em projetos que unem exposição, política, espaço público e qualquer coisa que urja no momento." A série de três instalações sobre o Egito, *Il n'y a Plus Rien* (2011-2012), encaixa-se na terceira categoria do que ela chama "apoio", "um movimento que explora formas de partilhas e compartilhamentos, efetuando um pequeno e específico corte na questão maior de como viver autonomamente e em conjunto, com foco em velhos e novos cercamentos, formas de comunidade e de ser-em-comum – relações de propriedade e cotidiano." Cf. <http://www.celinecondorelli.eu/selected-work/il-ny-a-plus-rien-there-is-nothing-left/>, <http://www.celinecondorelli.eu/selected-work/needle-lighten/> e <http://www.celinecondorelli.eu/selected-work/il-ny-a-plus-rien--three/> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)



o cinema. O escritor dá informações que ele anota no papel, que provêm de arquivos. O mesmo ocorreu com Engels, que partiu do texto de Kautsky, e disse a ele “você não entendeu nada”, e enumera todos esses fatos. Todos os fatos a que ele se refere a se tornar a lista de queixas da revolução francesa. Então nós fomos aos arquivos aqui em Paris, e pegamos as listas. Nós tínhamos duas grandes pilhas, cuidadosamente amarradas com fitas, que mal tinham sido abertas por alguém... Nós as desembulhamos com cautela, e checamos os fatos. E então fomos do norte ao sul da França, pra ver onde tudo isso acontecera, onde tinha tido lugar. O que havia sobrado. E o que havia sobrado? Nada, não havia mais nada. A topografia, nada mais.<sup>169</sup>

Primeiramente, pode parecer um pouco confuso que Straub se refira a Mahmoud Hussein no plural. O que está implícito é que se trata de um pseudônimo partilhado por dois cientistas políticos e islamologistas, Adel Rifaat e Bahgat El Nadi, ambos nascidos no Egito, mas refugiados na França, após passarem um período presos em um campo de concentração do governo de Gamal Abdel Nasser. Os escritores se conheceram em manifestações estudantis que se espalharam pelas ruas do Cairo, em 1955, devido à Conferência de Bandung, uma reunião entre nações africanas e asiáticas contrárias ao neocolonialismo, responsável pela implementação da política de não-alinhamento, segundo a qual os países subdesenvolvidos deveriam manter uma postura de equidistância entre as grandes potências do mundo bipolarizado pela Guerra Fria, resistindo, assim, ao imperialismo. De 1959 a 1964, foram ativistas do movimento democrático da esquerda egípcia, o motivo de seu cárcere, em 1966, quando Nasser reprimia qualquer tipo de oposição, ao ter se consolidado como ditador nacionalista. Já na França, seguiram carreiras acadêmicas pela Sorbonne e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, tornando-se funcionários de alto escalão da UNESCO, primeiro como membros do gabinete do diretor geral, em 1978, depois como co-editores da revista *UNESCO courier*, entre 1988 e 1998. Possuem um punhado de livros publicados, dentre os quais, *Sur l'Expédition de Bonaparte en Egypte* (1998) e *Penser le Coran: La Parole de Dieu Contre L'Intégrisme* (2009).

Perante tais informações, o laconismo da resposta de Straub ganha outra dimensão. O

---

<sup>169</sup> STRAUB, Jean-Marie. *Speaking of revolutions: too early, too late*. Entrevista concedida a Céline Condorelli. Disponível em: <http://lux.org.uk/blog/speaking-revolutions-too-early-too-late> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)



que para muitos consiste apenas em rabugice típica – no começo da entrevista, Condorelli atesta, “eu só tenho três perguntas para você”, ao que Straub replica, “isso é muito bom, pois não tenho nada a dizer sobre esse filme”<sup>170</sup> –, revela mais a respeito das condições concretas de depauperamento da experiência comunicável, do exílio coagido, das usurpações sofridas, testemunhadas, ou, então, incutidas enquanto fardo auferido, de que Hussein, no posfácio de *Lutte de Classes en Egypte de 1946 à 1968*, assim como Engels, nos trechos selecionados de *A Questão Camponesa em França e na Alemanha* e da carta a Kautsky, querem tanto falar sem poderem falar, pois lhes expropriaram o direito e precisam recuperá-lo. É justamente acerca disso que se arma *Cedo Demais / Tarde Demais*, algo muito bem retratado por Walter Benjamin, em *Experiência e Pobreza*:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.”<sup>171</sup>

Ou seja, ao afirmar ‘que o filme não tem nada a ver com o que escreveram, com tudo o que disseram, e todos os fatos que mencionam; porque eles não tinham visto sobre o que falavam’, Straub não está julgando a suposta inabilidade de Rifaat e El Nadi em comunicar ou mesmo a pretensa hipocrisia de se abraçar uma causa alheia, pela teoria, em contraponto ao escrutínio a que sua prática cinematográfica *in loco* corresponderia, mas admitindo certa discrepância axial de ambos os ofícios, concernente à ‘presente situação objetiva da verdade’, vestígio do tempo empírico. Assim, ao explicar a tática de verificação de dados por meio da ida aos lugares dos acontecimentos, Straub constata a descoberta recorrente de nada além da topografia; diria, ainda, que “o trabalho, para mim, quando faço uma decupagem, é chegar a um quadro que seja completamente vazio, para que eu esteja seguro de não ter absolutamente

---

<sup>170</sup> *Id.*

<sup>171</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118

nenhuma intenção, de não poder mais tê-la quando filmo.”<sup>172</sup> Por outro lado, haveria uma pujança em se deparar constantemente com ruínas e no exercício do pensamento como correção dialética, sem intencionalidade ou predisposição totalitária. Ao relembrar o fato de que um dos cientistas políticos se comoveu ao assistir a *Cedo Demais / Tarde Demais*, e que não fizera mais do que mostrar, do ponto de vista da terra, a distância que sempre existiu entre eles e seu país, algo subjacente à análise sociológica de *Lutte de Classes en Egypte*, Straub preconiza essa espécie de “frêmito salutar.”<sup>173</sup> Ademais, o próprio El Nadi foi convidado para ler os trechos de seu posfácio na seção B, um ponto crucial quase nunca perquirido, talvez porque a ele não compita o *status* de celebridade da indústria do entretenimento e, provavelmente, por ser uma voz sem corpo no cinema, pormenor que ratifica o tema do desterro, ao qual logo retornaremos. Por ora, vale ressaltar que este feito já havia sido realizado de maneira explícita, em *Fortini / Cani* (1976), a terceira parte da trilogia judaica de Straub-Huillet, precedida por *Introdução a ‘Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema’ de Arnold Schoenberg e Moisés e Arão*. Nele, Franco Fortini, poeta, ensaísta, tradutor e crítico literário comunista, lê, diante da câmera, envolto por paisagens idílicas italianas, excertos de seu *I Cani del Sinai* (1967), livro autobiográfico no qual acerta contas com sua descendência paterna sionista, glosando problemáticas fascistas, identitárias e segregativas, na crista da Guerra dos Seis Dias, entre Israel e uma liga árabe, composta por Egito, Jordânia e Síria, com apoio do Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão.

Em *A Enorme Presença dos Mortos*, artigo publicado originalmente sob o título *Là*, no 275º número dos *Cahiers du Cinéma*, em 1977, explicitam-se os mecanismos particulares que alçam tal forma de intertextualidade cinematográfica ao paradigmatiso. Para Jean Narboni, a inserção em filme de um livro junto com seu autor salienta a estratégia dos cineastas mediante uma obra prévia. Pois, compreende-se que Straub-Huillet concatenam imagens, intertextos, atores e mesmo autores enquanto partícipes em comum. Isto é, como segmentos que não se encaixam a uma totalidade apriorística nem designam um fim estipulado, mas cujas individuações estimulam as demais, no limiar do desequilíbrio, numa espécie de processo

---

<sup>172</sup> STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 6

<sup>173</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *A paisagem cultural*. In: *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 104-106



extrativo que, no entanto, retroalimenta-se. Ou, nos termos de Narboni, numa "relação de apropriação recíproca e de torção que desatualiza as questões de anterioridade, de origem ou de fundamento."<sup>174</sup> Esta prática, que consente com "buracos" e "síncopes"<sup>175</sup> resultantes de estados críticos auto-organizados, como cristalizações, um tipo de formação da matéria que Narboni remete às "inscrições petrificadas e medusantes"<sup>176</sup>, atribuídas a Straub-Huillet por Pascal Bonitzer, em *J.-M.S. et J.-L.G.*, seria legítima por condizer com seu objeto: "a história, a história que não é o passado."<sup>177</sup>



Desse modo, com o discurso proferido por Fortini, colidem "inscrições condensadas, insistentes, abreviações de tempo: placas comemorativas, monumentos aos mortos, nomes de rua..., traço profundo de um triângulo maçônico arrancado antigamente pelos fascistas, com o A dos anarquistas marcado com um círculo visível hoje em dia"<sup>178</sup>, similares ao muro grafado em vermelho, no último plano da seção A de *Cedo Demais / Tarde Demais*, no qual se lê: "os camponeses se revoltarão" e, logo embaixo, uma data pretérita. E neste cinema do 'princípio da incerteza', exatamente por nada significar infalivelmente, o silêncio é facundo, demonstra o desejo alargado de se fazer entender, de querer dizer, o que em *Fortini / Cani* se transuda,

<sup>174</sup> NARBONI, Jean. *A enorme presença dos mortos*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 202

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 198

<sup>176</sup> BONITZER, Pascal. *J.-M.S. et J.-L.G. Cahiers du Cinéma*, nº 264, fevereiro de 1976, p. 5 (tradução nossa)

<sup>177</sup> NARBONI, Jean. *A enorme presença dos mortos*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 199

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 200

segundo Narboni, pelo fato do autor ser também leitor e, portanto, do espectador observar "alguém se *escutando falar*"<sup>179</sup>, confrontando-se a si mesmo durante a leitura. Em 1978, num relato confessional, Fortini tece reflexões acerca de sua experiência cinematográfica. Devido à beleza das palavras e como tentativa de lucubrar a respeito da reação de El Nadi, tanto naquela sessão na Cinemateca francesa pontuada por Straub, quanto na gravação da voz *over* de *Cedo Demais / Tarde Demais*, transcreveremos um bocado de 1967-1978:

Em diversas imagens fundamentais do filme, que fazem claramente alusão ao passado que pode também ser o futuro, existe, se alguém souber querê-lo (as montanhas pacificadas, os loureiros floridos, o panorama de Florença, a colina do final), existe uma dialética permanente entre "renúncia" e "promessa". A renúncia, a *Entsasung*, se converte, também, em promessa. A ausência do homem, onde ela é mais completa (porque mesmo a voz se cala, como na sequência dos Apuanas) afirma a "grande presença dos mortos" (Montale), mas eles não são apenas, estes mortos, as vítimas das matanças nazistas. Quando o presente é visto de um ponto de vista exterior ao presente, ele torna-se o lugar onde se projetam os espíritos do passado ou do futuro. Portanto o espaço das montanhas Apuanas torna-se uma proposição de habitabilidade; o que também ocorre com Florença, até que ela seja vista da colina. Esta humilde proposição é continuamente contradita, em outras sequências, pelo estrondo do presente ou pela lei do passado, com uma impraticável santidade (os sinos, o tráfego, a voz do rabino que se sobrepõe à do narrador). Alguma coisa foi destruída, arrancada, ou abafada. A história é uma armadilha imunda de monumentos, de pedras, de lembranças. "Aqui não, em outro lugar", é o pensamento dominante do filme. Mas isto significa de fato: "Hoje não, mas ontem e amanhã". Sua intenção profunda não é diferente daquela que tinha sido a minha. Ela é dita com outros instrumentos, ela é dilatada até uma significação maior. A panorâmica das Apuanas não "diz" apenas o que aconteceu no local nem qual é a calma que cobre os locais dos massacres antigos e modernos; ela também "diz" que *esta* terra é um local habitável para os homens, que ela é o local que *devemos* habitar. Então Straub me diz, *a mim mesmo*, que eu devo me calar, que minha voz deve desaparecer porque, como está escrito em *O tempo redescoberto*, é uma "lei" que "cresça a erva não com o esquecimento mas com obras fecundas, sobre as quais as gerações futuras virão alegremente fazer seus 'almoços na relva', despreocupados com quem dorme lá embaixo". Isto é dito na relação entre os raciocínios – ou os discursos – do texto e a atenção (este termo é de Simone Weil) da câmera. Straub separou e fechou para sempre não apenas um episódio da interminável "*Judenfrage*" mas também uma tentativa (a minha) de acertar algumas contas, de me livrar delas. O filme vai muito além disso.

Através do olho da câmera que me olhava, eu pude compreender melhor certos ensinamentos formais que eu tinha recebido, em muitos anos, de alguns mestres, pouco numerosos e absolutos. Um deles é a regra do morto-vivo, ou do *zumbi*, se preferirem. Vitalidade, paixão, espontaneidade: sem as quais não se faz nada. Mas, ao mesmo tempo, se estas não morrem, não são colocadas à distância,

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 203



emudecidas, destruídas, observadas como bens perdidos definitivamente e que não nos são destinados, elas podem se tornar “alimento para muitas pessoas”. Dentro de alguns anos, ninguém compreenderá o que foram a guerra do Vietnã e o conflito israelo-árabe. Há outras coisas esquecidas. Restarão apenas as comemorações televisivas e os livros de história. Isto é dito, com todas as palavras, nas minhas páginas dos *I cani*, e minha voz é estridente justamente porque, no momento preciso em que ela fala de “realidade”, ela é dominada pela ausência; e se Straub o compreendeu e o disse como um músico fala de sua música a partir de um livreto, ele o faz por ser ele próprio dominado por uma ausência, porque ele e eu podemos esperar anunciar um futuro (é isto que nós queremos), simplesmente mostrando com o dedo, com exatidão, as fossas da ausência, as lacunas do real.

O terraço estava sob a sombra da manhã e depois completamente reaquecido pelo sol. Ao redor, havia árvores e flores, havia a limpidez e a luz, havia o canto múltiplo dos pássaros. Atrás da pequena casa erguia-se a montanha, coberta de plantas. Em frente, cercas e ladeiras e o mar calmo e azul. O pequeno quintal pelo qual passavam apressados os colaboradores de Straub era um espaço delimitado, um palco de cerimônia. Sobre este palco, eu passei dez dias repetindo os nomes da minha adolescência, as palavras do meu pai, o horror e a vergonha em que estivemos todos mergulhados. Mas esta natureza tão tranquila não era nem paz, nem felicidade. Como na grande panorâmica das Apuanas, a calma era aparente, enquanto algo pedia ajuda, algo mais profundo. Nós estávamos conscientes disso, de um modo ou de outro. O mar e o céu azul brilhavam, mas não era o verão ardente e feroz do sul. A paisagem pedia (e nós pedíamos a nós mesmos através da paisagem) algo como um “complemento de alma” e eu não tinha vergonha, não mais do que tenho hoje em dia, desta locução espiritualista, toda a realidade da luta materialista de classes estava inclusa nestas cores idílicas, e era para nós indissociável do canto dos pássaros.

Pelas indicações que Danièle e Jean-Marie me propunham, o texto se tornava estrangeiro diante dos meus olhos: minha defesa estava muito fraca, eu deixava que relações inesperadas mudassem a pontuação e a sintaxe. Mesmo inconscientemente, eu compreendia que a operação fílmica, precisamente ao alterar o que continha a minha assinatura, precisamente ao desfazer o tecido dos meus pensamentos, ultrapassava-os, conservava-os e os tornava mais verdadeiros. Eu não sei se nessas palavras que eram minhas havia o que se chama de “valor”; mas esta destruição-renascimento o tinha certamente. Eu me recordava de ter lido que Cézanne observava às vezes com grande distância a tela da paisagem que ele estava pintando para saber se, quando introduzida na natureza ao redor, ela “suportaria” a comparação. Era algo semelhante que eu experimentava no quintal da pequena casa de campo onde Straub me obrigava a repetir a angústia de uma autobiografia. Palavras e ideias que tinham nascido em outro lugar, sujas de jornais e de raiva, com anos de desolação e de piedade, tudo isso terminava diante do pequeno loureiro florido, de uma luz surpreendente. A palavra “conversão” é certamente grande e falsa. Mas uma outra palavra, mais discreta, “mudança”, eu a conheci, eu acho, graças à operação de Danièle e de Jean-Marie durante estes dias. Desde então, as palavras e as ideias que, em *I cani*, eram dolorosas para mim, pararam de me machucar.<sup>180</sup>

<sup>180</sup> FORTINI, Franco. 1967-1978. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 229ss



Não há nenhuma declaração símile de Mahmoud Hussein, tampouco *Lutte de Classes en Egypte* expõe vicissitudes autobiográficas. Todavia, em *Como "Corrigir" a Nostalgia*, Huillet atesta que *Fortini / Cani* "contém o esboço deste *Cedo demais, tarde demais*: a longa sequência nos Alpes Apuanos e em Marzabotto (resistência e massacre)"<sup>181</sup>, na qual Fortini se cala para pedir, através da paisagem, 'um complemento de alma'. E tais silêncios são também distintos ao longo das paragens egípcias, estendendo-se por consideráveis minutos, nos quais a vida mana, pasmante e graciosa, durante o labor nas plantações e enquanto alguma coisa ulula no subterrâneo. O balanço da câmera pela marola das águas caudalosas do Nilo, de um azul profundo, gera especial atonia, por se tratar das únicas vezes em que a linha do horizonte se desestabiliza, o que parece incitar a emersão daquilo que jaz, a qualquer momento. Nota-se, igualmente, uma potência colérica na revisão perpetrada pela análise sociológica da Revolução de 1952, quando da evasão do império britânico, seguida pela ascensão de uma nova burguesia militarista no poder, malogrando as reivindicações dos proletários e camponeses que de fato haviam expulsado as tropas metropolitanas. Ainda que a viragem histórica do Egito se assemelhe à da França, em cotejo com as estatísticas das mazelas precedentes à Revolução Francesa fornecidas por Engels, números cuja abstração permite uma aplicação generalizada, probabilística, a narração de cenas episódicas do livro de Hussein, mesmo lida pausadamente, sem acentos adjetivantes, por El Nadi, possui um arroubo fabular, que ampara seu próprio mundo, às suas próprias expensas. Isto é, se Fortini já era um autor consolidado no círculo

---

<sup>181</sup> HUILLET, Danièle. *Como "corrigir" a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 35



intelectual de seu país ao participar do filme de Straub Huillet, o qual, inclusive, leva o seu nome e depende inteiramente de sua presença, ainda que seja para lhe permitir que ultrapasse a si mesmo, conservando-se, no entanto, ao se tornar mais verdadeiro, a situação de Hussein é díspar, corresponde ao degrado dos cientistas políticos, que, preliminarmente, devem cavar um espaço de enunciação para, somente então, expressarem-se.

Estar longe do poder é estar longe de seus aparelhos. Estar longe de seus aparelhos é estar obrigado – ainda que isso seja rompido um dia – a tomar para si o dispositivo de enunciação (a fim de se “demarcar”) antes mesmo de enunciar não importa o quê. *Obrigação pois de (re)marcar no aparelho uma enunciação (o efeito e a legitimidade de sua “tomada de palavra”), que o aparelho despossui a priori.*<sup>182</sup>

Assim, mesmo que Straub-Huillet tenham proporcionado sua ‘remarcação no aparelho’ e apesar do realce contumaz que dão às lutas campesinas no Egito, desmascarando “a pseudo justificativa histórica do mito de que o povo egípcio é pacífico ‘por natureza’, de que é inclinado a suportar a opressão ao invés de se rebelar contra ela”<sup>183</sup>, os senhores Hussein, ou melhor, suas palavras, em toda sua hapticidade magnética, que atraem planos populosos e tagarelas, enfrentam um enorme obstáculo. Entre 1950 e 1952, uma série de conflitos desembocaria no combate à ocupação ocidental e também à opressão doméstica: os trabalhadores organizavam greves relâmpagos, desafiando a liderança do sindicato do comércio; os camponeses pegavam em armas contra a aristocracia rural; as massas empobrecidas tomavam as ruas; os estudantes performavam atos de nudez para chocar a polícia. Nesse ínterim, não obstante, os comunistas, espalhados em uma multiplicidade de células, buscavam a otimização de teorias acadêmicas sobre a especificidade das relações de produção no Egito, o papel da pequena burguesia em nações colonizadas e a necessidade de duas etapas para a revolução democrática. “Eles apareciam com um livro ou um panfleto quando era preciso um rifle. Estavam na capital enquanto a guerrilha despontava no Canal e as *jacqueries* irrompiam.”<sup>184</sup> Havia, portanto, um descompasso entre as ideias intelectuais e as ações populares, de cuja crítica, certamente, El

<sup>182</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 101

<sup>183</sup> Infelizmente, não conseguimos encontrar a versão original, francesa. Cf. HUSSEIN, Mahmoud. *Class conflict in Egypt: 1945-1970*. New York: Monthly Review Press, 1973, p. 351 (tradução nossa)

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 355 (tradução nossa)



Nadi e Rifaat não se excluíram ao escreverem o livro, em 1969, depois do cárcere e já expatriados. Essa autorreflexividade, contudo, está isenta de *Cedo Demais / Tarde Demais*, bem como a arguição sociológica. O recorte que Straub-Huillet operam no posfácio de *Lutte de Classes en Egypte* lapida o excesso de interpretatividade do texto, grifando apenas trechos que localizam os conflitos, tal como procedem com os escritos de Engels, ainda que seja mantida aquela diferença qualitativa entre estatística e narrativa. Na seção B, ouve-se:

Em resposta aos colonizadores ocidentais, as massas urbanas e rurais se uniram contra a expedição francesa liderada por Bonaparte: revoltas no Cairo; camponeses armados se rebelando perto de Fowa, perto de Faraskur, perto de Manzala; numerosas revoltas no Alto Egito. Quando a expedição francesa se retirou e Mohammad Ali estabeleceu um regime centralizado, revoltas camponesas se multiplicaram. O sul de Qena levantou um exército com milhares de moradores, que derrubou representantes do Estado e criou um verdadeiro governo popular. Rebaixada por uma campanha militar, a revolta recomeçou dois anos depois, mais ao sul, ainda perto de Luxor, e se espalhou rapidamente por Esna, pelo sul, e ao norte, assim como nos portões de Qena. Várias batalhas foram travadas contra as tropas legais. Vitórias notáveis foram conquistadas. E a repressão feroz que se abateu sobre a região – aldeias saqueadas, incendiadas, totalmente destruídas, seus habitantes muitas vezes sob o fio da espada – a princípio apenas reforçou a revolta. Mas no final prevaleceu o poder central e os rebeldes foram massacrados.<sup>185</sup>

E, nessa toada, sucessivamente, até a Revolução de 1952, em contraste com a seção A, na qual se escuta, por exemplo:

Na Bretanha, nas aldeias do distrito de Carhaix, as coisas se configuravam assim: Frerogan – 10 famílias abastadas, 10 empobrecidas, 10 paupérrimas. Motref – 47 famílias proprietárias, 10 menos substanciais, 74 na pobreza e no trabalho diário.<sup>186</sup>

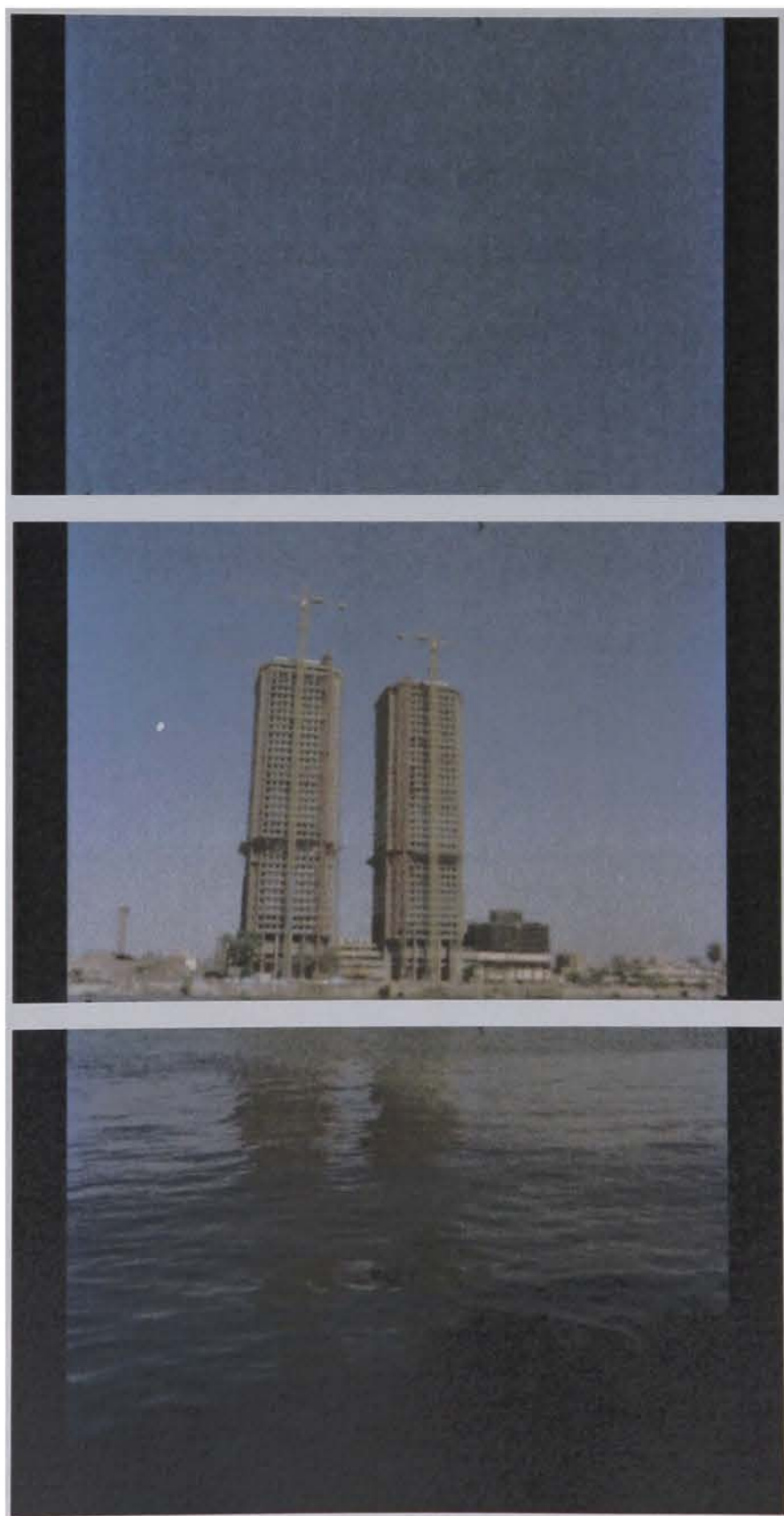
Logo, apesar de compartirem a denúncia das desigualdades sociais, a carta de Engels sublinha o neutro levantamento de dados, concernente a uma pretensa informatividade imparcial, sob uma lógica de causalidade, segundo a qual a Revolução Francesa equivaleria a

---

<sup>185</sup> Trecho de HUSSEIN, Mahmoud. *La lutte de classes en Egypt de 1945 à 1968*. Paris: Maspero, 1969 lido em *Cedo Demais / Tarde Demais* (tradução nossa)

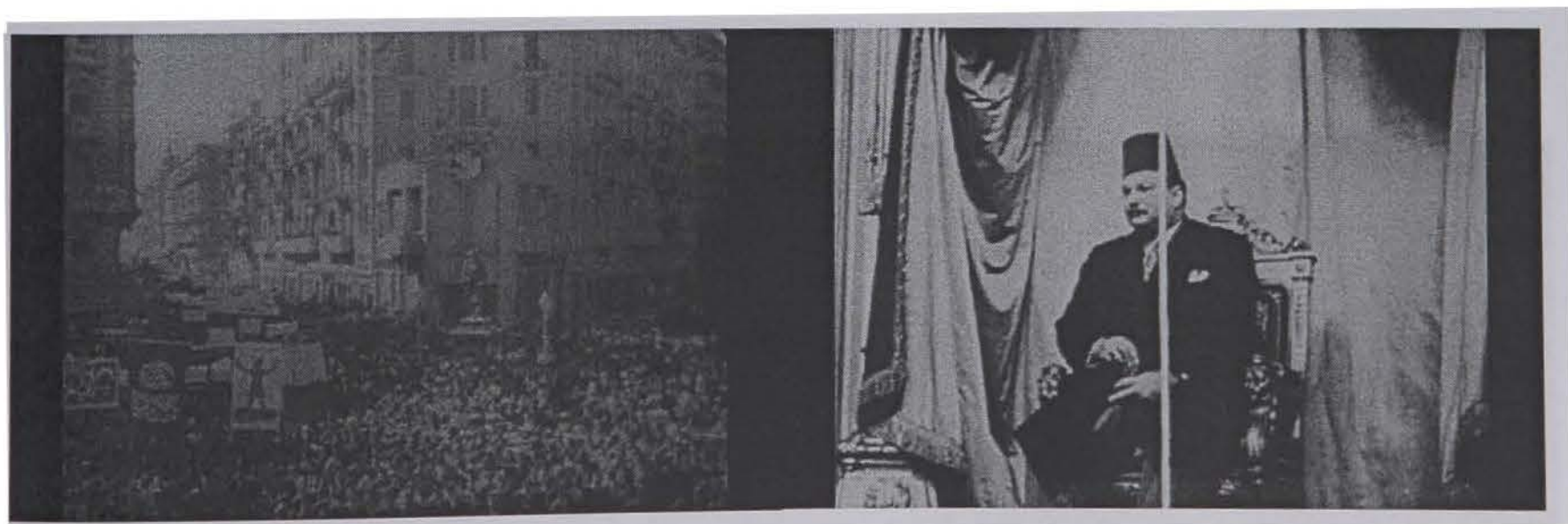
<sup>186</sup> Trecho de ENGELS, Friedrich. *A questão camponesa em França e Alemanha*. 22 de novembro de 1894. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1894/11/22.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

uma consequência inelutável, ao passo que a narração de Hussein, ao se empenhar em contradizer a história oficial, mitificada, denota o imenso esforço dos vencidos em transformar a realidade. Nesse sentido, porém, pensando dramaturgicamente, a propensão de Engels ao determinismo histórico imanente faz com que aqueles dizeres em vermelho, 'os camponeses se revoltarão', no último plano da seção A de *Cedo Demais / Tarde Demais*, exortem a resistência popular descrita por Hussein instantes depois, o que, em certa medida, impele a 'renúncia' da ordem imposta até o prelúdio da 'promessa' de um futuro justo, intensificada, ainda, pela proeminência da paisagem afásica, da terra que nos cabe e que *devemos* habitar, nos termos de Fortini.



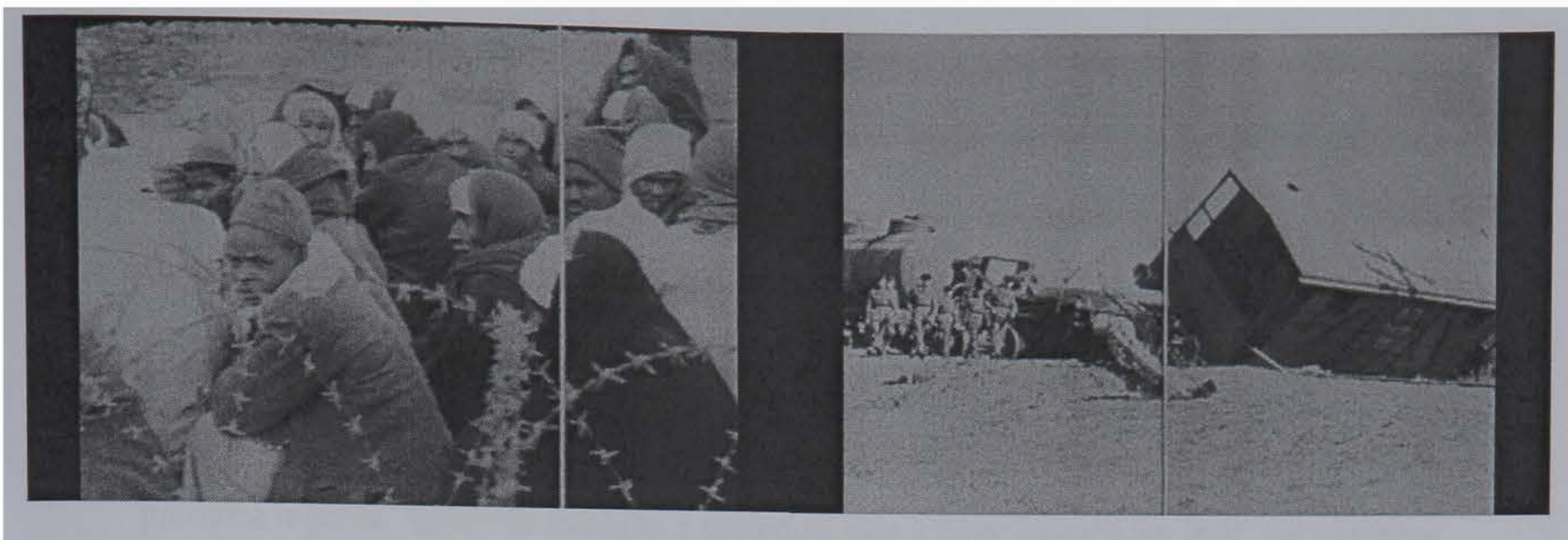


Outro plano que porta tamanha tenacidade é o derradeiro, um impulsivo *tilt* que se move de cima para baixo, mostrando somente o céu, depois um prédio esguio do topo à base e, então, o reflexo de sua construção nas superfície escura do Nilo, até sobrar no quadro um pedaço de orla com vegetação rasteira, quase inteiramente tragado pela ondulação. É *daí* que o plano é filmado, onde Straub-Huillet posicionam a câmera. Na voz *over*, apregoa-se, uma vez mais, a história como má-infinitude: "e, entre 1955 e 1967, o movimento de massas seria desmontado e cooptado por uma nova casta dirigente, herdeira de todos os vícios da velha, traindo a dignidade nacional que servira para sua ascensão."<sup>187</sup> Há uma configuração alegórica em seu traçado, que libera uma descarga eletrizante ao visualizar o passado a partir do presente, de revés. Isto é, se a modernização é representada pelo edifício, cuja verticalidade aponta para o céu triunfante, absoluto, o plano descreve um rompante contrário, até o chão, na concretude do ponto de vista da margem, passando por um fluxo de água que se desnaturaliza, deixando de representar o progresso, para assombrar como refluxo iminente; sensação amplificada pelo som direto da água batendo no capim e na terra. Existe, pois, uma ambiguidade. Em um único salto, revela-se o cariz regressivo da história e assenta-se a convicção quanto à necessidade de algo verdadeiramente novo. Ou, dito de outro modo, o arraigamento tanto define fronteiras quanto volatiliza a transgressão, já que esta não seria possível sem o delineamento de bordas; raciocínio próximo daquele do quadro-limite, de Aumont.

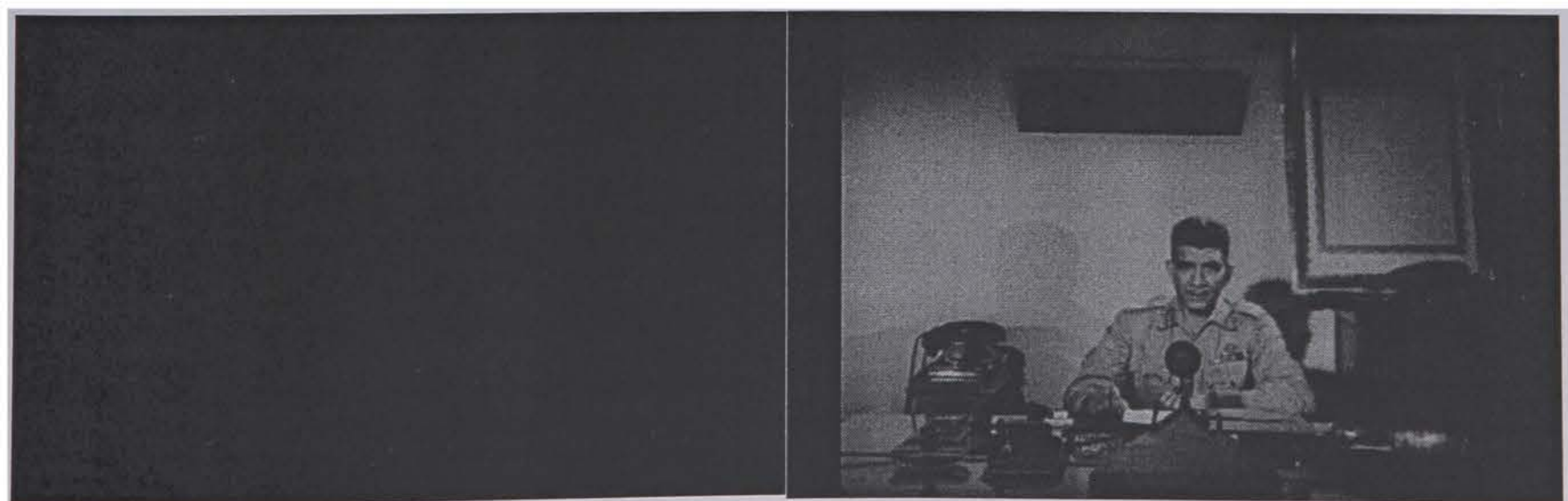


<sup>187</sup> Trecho de HUSSEIN, Mahmoud. *La lutte de classes en Egypt de 1945 à 1968*. Paris: Maspero, 1969 lido em *Cedo Demais / Tarde Demais* (tradução nossa)





O que torna radical este último plano a contrapelo é a sequência anterior, uma eclosão de imagens de arquivo, tradicionalmente documentais, denotando o exato oposto de todo o resto de *Cedo Demais / Tarde Demais*. Depois de um pouco mais de uma hora e meia de paisagens campestres ou, quando urbanas, igualmente atmosféricas e desinteressadas, por assim dizer, introduz-se uma série de planos coordenados como registro de acontecimentos, não mais de lugares; são mudos e em preto e branco, gerando um forte estranhamento no espectador que, se no começo da projeção atentava maravilhado e incógnito para a recém emancipação do olhar e da escuta, a essa altura já havia se acostumado com o realismo do filme. Veem-se ruas abarrotadas de gente em protestos e manifestações; o rei Faruk discursando para seus parlamentares; enormes filas de populares sendo revistados por policiais; mulheres e crianças agachadas aos montes em zonas cercadas com arame farpado; escoltas de prisioneiros na beira do deserto; casas de argila sendo evacuadas; rondas militares nas cidades; trens descarrilados.





Logo, uma tela preta é sustentada num interregno, como se esperasse a retomada da narração para anunciar a fatídica decorrência: "mas foram os destacamentos da pequena burguesia reformista, surgidas do exército, que tomaram a iniciativa do golpe de estado de 1952."<sup>188</sup> Então, o ruído de fundo também ressurgue, salientando o único plano do filme em que alguém se dirige à câmera para falar. Por meio de um microfone, sentado num gabinete, o general Muhammad Naguib, que se tornaria o primeiro presidente do Egito, até 1954, proclama o golpe. Apesar da tradução *a posteriori*, com o filme lançado em DVD, pela *Éditions Montparnasse*, em 2012, a declaração em árabe é executada sem legendas e, a menos que se tenha alguma familiaridade com a língua, nada se entende, exceto, talvez, as muitas referências a Alá. Tal limitação semântica, contudo, libera a percepção do espectador para o 'dispositivo de enunciação'. Ou seja, ainda que o sentido das palavras emitidas não esteja acessível, infere-se a autoridade da personagem pela propriedade com que domina o aparelho de comunicação. Com o plano montado desta maneira, portanto, evidencia-se o artifício da oficialização de um ponto de vista histórico.



ZU FRÜH / ZU SPÄT  
TROP TÔT / TROP TARD  
TOO EARLY / TOO LATE  
TROPPO PRESTO / TROPPO TARDI

<sup>188</sup> Trecho de HUSSEIN, Mahmoud. *La lutte de classes en Egypt de 1945 à 1968*. Paris: Maspero, 1969 lido em *Cedo Demais / Tarde Demais* (tradução nossa)

Com o intuito de retorquir memorandos como esse, *Cedo Demais / Tarde Demais* foi produzido em quatro versões, variando os idiomas da voz *over* em cima das mesmas imagens em som direto, de modo que "a voz-*over* deste filme necessariamente é sempre ao menos 50% traduzida e lida por um locutor não-nativo."<sup>189</sup> A própria cartela de abertura já apresenta o título em alemão, francês, inglês e italiano, nesta ordem. Huillet lê os excertos engelsianos nas quatro línguas, enquanto o posfácio de Hussein é lido por um de seus autores, El Nadi, em francês e inglês, e por Gérard Samaan, em italiano e alemão. Por influência de Renoir – "a atenção ao som direto"<sup>190</sup> – ou mesmo de Carl Dreyer – "no verdadeiro cinema falado a verdadeira dicção será... a palavra ordinária e cotidiana tal como pronunciada pelos homens ordinários"<sup>191</sup> – realçam-se os sotaques, de modo a indicar a origem das emissões, sua localização, mas não para a afirmação das individualidades dos locutores, senão para que um conteúdo de verdade, inerente a um tipo particular de sofrimento, a condição alienada da própria matriz, assome-se. No capítulo do livro *Landscapes of Resistance*, intitulado *Film as 'Translation'*, Barton Byg perscruta de que modo as obras de Friedrich Hölderlin, nas quais a duplicidade da tradução, como impossibilidade e virtude, já era tópico fulcral, adiciona camadas suplementares ao deslocamento da linguagem de sua função comunicacional transparente. Não obstante, se o passo paratático dos textos hölderlinianos, que adensa o palavrório para além das convenções sintáticas, até a suspensão dos sentidos em protuberâncias insulares, impede por si só que o leitor tenha controle do processo de significação, a técnica de liberação da fala aperfeiçoada ao longo dos anos por Straub-Huillet, que enseja distintas combinações entre som e imagem na mente do espectador, é mais facilmente apercebida em filmes anteriores, como no caso exemplar de *Os Olhos Não Querem Sempre se Fechar ou Talvez um Dia Roma se Permita Fazer sua Escolha (Othon)*, do início de sua trajetória. Ao analisar o trabalho dos (não) atores estrangeiros mediante o texto da tragédia de Pierre Corneille, Jean-Claude Biette constata que

---

<sup>189</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 19 (tradução nossa)

<sup>190</sup> BIETTE, Jean-Claude. *Le jeu du bec*. In: FAUX, Anne-Marie (dir.). *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque Française, 1999, p.10 (tradução nossa)

<sup>191</sup> STRAUB, Jean-Marie. *Feroz*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 25



Isto é, as múltiplas versões de *Cedo Demais / Tarde Demais* refutam a existência de uma origem decretória ou de uma certeza plena. Ecoam o que havia de tácito em todas as articulações do filme: a ausência como rastro da alienação; seja pelo desterro dos autores de codinome Hussein, seja pelo aliciamento das ligas camponesas seguido de traição, dentre tantas minúcias. A trivialidade do assunto, ainda, alvo de esgares de muitos estetas, especialistas e diletantes, revela-se, módica e retumbantemente, uma questão universal, não enquanto conformidade harmônica – “o esperanto sempre foi o sonho da burguesia”<sup>194</sup>, a utopia do idealismo – senão como cancro sistêmico, também conhecido como o Ocidente, babélico. Não obstante, ao distender a alienação e não paliá-la, deixando ‘aflorar os acidentes’ mortíferos, essenciais, Straub-Huillet se instalam numa espécie de lugar do negativo, ou “*non-site*”<sup>195</sup>, avesso à teodiceia antropocêntrica e à sua outra face, a irracionalidade fatal da natureza, à qual Benjamin relaciona as sensações – num emprego do termo diverso do da formulação cézanniana, diga-se de passagem. Tal espaço, entretanto, mais um vácuo transitório do que um ambiente, é precisamente o que legitima a vida. E sua pulsão ‘niilista’, segundo Paul de Man, repele a adesão a falsas acepções, ou melhor, exime o dispositivo de seu afã dissimulador e de seu iníquo pendor sentenciante. Nisso consistiria, então, o pré-requisito para a compreensão da história: a consciência do posicionamento humano, de sua distância,

---

<sup>194</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som*. Entrevista concedida a Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCB, 2012, p. 96

<sup>195</sup> Conceito de Robert Smithson, por ele ilustrado do seguinte modo: “o *non-site* (um *earthwork* interno) é uma imagem lógica tridimensional, que é abstrata, mas representa um local real. [...] Uma intuição lógica pode se desenvolver num inteiramente ‘novo senso metafórico’, livre de conteúdo expressivo, realista, natural. Entre o local atual de Pine Barrens [área florestal de New Jersey, com solo pobre em nutrientes] e o próprio *non-site* existe um espaço de significação metafórica. [...] Tudo entre os dois lugares pode se tornar material físico e metafórico desprovido de sentidos naturais e suposições realistas.” É certo que os termos utilizados por Smithson – natural, realista etc. – possuem outras acepções, até mesmo opostas, quando empregados por Straub-Huillet e conforme viemos trabalhando. Contudo, o que já se evidencia em comum acordo entre o artista e os cineastas é este espaço vacante, que, apesar de indicar uma localidade atual, não é natural, senão artificioso, não se restringindo, no entanto, ao domínio humano (‘expressivo’, ‘realista’), designando uma distância a ser percorrida entre a realidade constitutiva e sua nova percepção, trajetória na qual repousa o significado (‘senso metafórico’) verdadeiro, referente ao material (‘físico’) da obra. Outro ponto de convergência é o fato de Smithson afirmar: “esta pequena teoria é hesitante e pode ser abandonada a qualquer momento. Teorias como esta são também abandonadas. Que teorias sejam eternas é duvidoso.” Ou seja, para Smithson, assim como para Straub-Huillet, a história, enquanto transitoriedade, consiste num ponto crucial. Cf. SMITHSON, Robert. *A provisional theory of non-sites*. In: FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

portanto, diante de tal dinâmica impessoal não transcendente. Apesar disso soar como mais um tipo de determinismo, é, na verdade, o seu avesso, uma utopia materialista que funciona pela subsunção de pressuposições a posições. E esta condição itinerante da linguagem não implica a inexistência de sentido. O entendimento advém, justamente, do reconhecimento da história à deriva entre a obra e o leitor/espectador, com base nos materiais e através da imaginação, num processo interprodutivo, jamais relativista, que interdita a natureza humana avassaladora.

Há um conspícuo debate a respeito da autoria cinematográfica, entre Straub-Huillet e Alexander Kluge, no contexto da influência brechtiana no *Junger Deutscher Film*, que tange a problemática da significação. Referindo-se ao lançamento de *Fortini / Cani*, Kluge contesta a recusa de Straub-Huillet em disponibilizar informações diretas sobre os eventos e lugares representados no filme. Realizador de obras em que o narrador é dotado de onisciência, como um *deus ex machina*, cuja perspicácia acerca do que ocorre na história ganha a simpatia do espectador, tramando-se, então, um conluio esclarecido contra ações e personagens, Kluge reputa a inutilidade, em termos efetivos, do fato de um autor se adiantar na interpretação da diegese sem convidar o espectador a acompanhá-lo. Ora, apesar de reivindicar certa objetividade, tal opinião desconsidera duplamente a materialidade, ao ignorar o caráter contraditório dos próprios fenômenos manifestos e ao situar o real de modo unívoco na capacidade intelectual de significar, ou seja, apenas na mente do realizador/espectador. Numa carta redigida a mão, publicada no 241º número da revista *Filmkritik*, em janeiro de 1977, Straub replica a provocação de Kluge:

E aqui vêm os senhores doutores [acadêmicos]! Os automeados cães de guarda da indústria cultural e da social democracia... A Kluge... eu deixaria Schoenberg responder, a mim também...: "incluir o artista [no debate] é em parte sem sentido. É o final do século XIX, e nada tem a ver comigo. O material e seu tratamento são puramente religiosos-filosóficos."<sup>196</sup>

Do mordaz e sucinto retruque, muito pode ser depreendido. Primeiramente, o repúdio straubiano ao academicismo, que dita regras em cartilhas do bom cinema político. Depois, uma

---

<sup>196</sup> STRAUB *apud* PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 50 (tradução nossa)

recusa à noção burguesa de autoria, em que o artista é o centro da expressividade. Então, a insistência em deixar que os próprios materiais determinem a criação da obra, ao invés da intenção do realizador em transmitir uma mensagem. Sobre a designação religiosa-filosófica do tratamento dos materiais, ainda, a qual Straub denomina teologia – “não há filme político sem moral, não há filme político sem teologia, não há filme político sem mística”<sup>197</sup> –, trataremos com afinho no último capítulo, *Nada Terá Tido Lugar Senão o Lugar*. Por ora, a técnica com que tal argumento é construído, por um tipo específico de citação de uma terceira via, que mantém a solidez de sua lógica interna enquanto serve ao novel pensamento, já sugere outra postura discursiva, pois “o texto adaptado não é um fornecedor passivo de matéria inanimada, mas uma forma material de expressão que ativamente escreve.”<sup>198</sup> E este tipo de associação não se estabelece em termos estritamente hermenêuticos, mas consiste num elo emotivo e fortuito, mais próximo de uma relação entre indivíduos, portanto, do que de uma combinação de elementos abstratos num sistema linguístico. Isto é, tal elo, assim como a tradução, que “transplanta... o original para um domínio... mais definitivo da língua, mais definitivo ao menos na medida em que não poderá mais ser transferido de lá para parte alguma por qualquer outra transposição”<sup>199</sup>, alça o material vivente de volta a si mesmo, “sempre de novo e em outras partes”<sup>200</sup>, preservando sua plena alteridade, o que funda o verdadeiro trabalho. Em entrevista a Burghard Damerau, a propósito da adaptação de *A Antígona de Sófocles, na Tradução de Hölderlin, Tal Como foi Adaptada à Cena por Brecht*, Straub aclara: “evitei, por causa do trabalho, converter-me num experto. Porque se tivéssemos conhecido todo o Brecht, não teríamos recebido a flechada que fez com que nos apaixonássemos por sua *Antígona*.”<sup>201</sup> Em *Elective Affinities: the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Claudia Pummer

<sup>197</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política – “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!”*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 67

<sup>198</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 37 (tradução nossa)

<sup>199</sup> BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 111

<sup>200</sup> *Id.*

<sup>201</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Le chemin passait par Hölderlin*. In: STORCH, Wolfgang (ed.). *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*. Paris: L'Arche, 1993, p. 100 (tradução nossa)



comenta a comparação, feita por Fortini<sup>202</sup>, entre o método de incorporação de *outrem* na obra de Straub-Huillet e a definição brechtiana do amor – “amor é o desejo de dar algo, não de receber. Amor é a arte de produzir algo com as capacidades do outro. Isto requer atenção e afeição do outro”<sup>203</sup>:

Possivelmente em referência a Fortini (e Brecht), Danièle Huillet vira de cabeça para baixo essa concepção de amor como forma de trabalho criativo: “Uma história de amor”, ela explica, “não só tem lugar no encontro com outra pessoa, mas pode acontecer similarmente no encontro com um texto no qual algo parece certo.” Huillet enfatiza, primeiro de tudo, que a norma de diferenciação entre um autor (humano) vivo e um texto não mais se aplica. Colaboração é aqui uma atividade *intertextual* atravessando as fronteiras de diferentes tipos de texto assim como de sistemas midiáticos. A prática cinematográfica de Straub-Huillet é, nesse sentido, muito próxima da definição de intertextualidade de Julia Kristeva - ou *transposição*, como ela prefere chamar de modo a enfatizar que essa operação é mais que um mero ato de referência a diversas fontes. A transposição não marca simplesmente “a passagem de um sistema de signos a outro”, como Kristeva explica, mas identifica, sobretudo, a produção de um novo sistema de significação. Tal passagem pode envolver os mesmos ou distintos materiais significantes. Nos filmes de Straub-Huillet, por exemplo, relações intertextuais podem derivar tanto da inserção de trechos de outros filmes (como citações cinemáticas) na estrutura cinematográfica quanto da “tradução” de um texto literário num recital de oratório que é depois gravado em filme. Tal encontro de dois sistemas de significação leva à formação de um novo porque “demanda uma nova articulação do... posicionamento enunciativo e denotativo.” Logo, o “‘lugar’ de enunciação e seu ‘objeto’ denotado jamais são únicos, completos, e idênticos a si mesmos,” um elemento que é crucial para a multiplicação da co-autoria que estrutura o trabalho de Straub-Huillet. Orientado em direção “[a uma] articulação de [um] novo sistema com sua nova representatividade,” o processo de transposição ocorre, de acordo com Kristeva, “via um intermediário instintivo comum aos dois [velhos] sistemas....” É esta noção de um intermediário instintivo que é registrado no trabalho de Straub-Huillet sob a forma de uma afinidade eletiva.<sup>204</sup>

Em seu turno, o conceito de afinidade eletiva, que vai da alquimia à sociologia, passando pela literatura romanesca, é compendiado por Michael Löwy do seguinte modo:

<sup>202</sup> “Seu trabalho lembra a definição de amor de Brecht: a arte de produzir algo com as capacidades do outro. [...] Os limites de sua subjetividade diz respeito a você apenas (e Danièle...). Mas se pode ver como você se apropria, precisamente por causa desses limites, do direito de tratar as coisas [*oggetti*] e o sujeito [*sogetti*] de seus filmes enquanto material.” Cf. FORTINI *apud* PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 35 (tradução nossa)

<sup>203</sup> BRECHT, Bertolt. *Amor a quem?* In: *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 81

<sup>204</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 35s (tradução nossa)

Antes de mais nada, é preciso levar em consideração que a afinidade eletiva comporta vários *níveis* ou *graus*:

1. O primeiro é o da *afinidade* pura e simples, o parentesco espiritual, a homologia estrutural (conceito empregado na sociologia da literatura de Lucien Goldmann), a *correspondência* (no sentido baudelairiano).

A teoria das correspondências foi formulada pela primeira vez de modo sistemático na doutrina mística de Swedenborg, que postulava a existência de uma correspondência termo a termo do céu com a terra e das coisas espirituais com as naturais. Baudelaire refere-se a [Emanuel] Swedenborg como aquele que lhe ensinara "que tudo, forma, movimento, número, cor, perfume, tanto no *espiritual* quanto no *natural*, é significativo, recíproco, *conversível*, *correspondente*." Mas nele o conceito perde sua conotação mística originária, passando a designar o sistema de analogias recíprocas que atravessam o universo, "as relações íntimas e secretas das coisas."

É importante sublinhar que a *correspondência* (ou afinidade) é uma *analogia ainda estática*, que cria a *possibilidade* mas não a *necessidade* de uma convergência ativa, de uma *attractio electiva*. [...] A transformação dessa potência em ato, a *dinamização da analogia*, sua evolução para uma interação ativa dependem de condições históricas concretas: mutações econômicas, reações de classes e categorias sociais, movimentos culturais, acontecimentos políticos etc.

2. A *eleição*, a atração recíproca, a mútua escolha ativa das duas configurações socioculturais, conduzindo a certas formas de interação, estimulação recíproca e convergência. Nesse grau, as analogias e correspondências começam a tornar-se dinâmicas, mas as duas estruturas permanecem separadas.

É aqui (ou na transição desse nível para o seguinte) que se encontra a *Wahlverwandtschaft* entre ética protestante e espírito do capitalismo de que fala [Max] Weber.

3. A articulação, combinação ou "liga" entre os parceiros, podendo resultar em diferentes modalidades de união: *a.* o que se poderia chamar de "simbiose cultural", na qual as duas figuras permanecem distintas mas estão organicamente associadas; *b.* a fusão parcial e *c.* a fusão total (o "enlace químico" de [Hermannus] Boerhave).

4. A criação de uma figura nova a partir da fusão dos elementos constitutivos. Essa eventualidade, sugerida pelo sentido "goethiano" do termo, está ausente das análises weberianas. É verdade que a distinção entre os dois últimos níveis é difícil de estabelecer: o marxismo freudiano, por exemplo, seria a articulação de dois componentes ou uma forma de pensamento nova, distinta tanto da psicanálise quanto do materialismo histórico?<sup>205</sup>

Tanto pela referenciação a Kristeva – 'a articulação de um novo sistema com sua nova representatividade' – quanto pela menção a Goethe – "'para Goethe', ele [Löwy] aponta como exemplo, 'existe afinidade eletiva quando dois seres ou elementos 'buscam-se um ao outro, atraem-se, ligam-se um ao outro e a seguir ressurgem dessa união íntima numa nova forma

<sup>205</sup> LÖWY, Michael. Sobre o conceito de afinidade eletiva. In: *Redenção e utopia – o judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16s

(*Gestalt*) renovada e imprevista<sup>206</sup> – Pummer conjectura que a prática intertextual de Straub-Huillet gera, invariavelmente, um novo mundo. Contudo, talvez o ponto cruciforme seja, justamente, o limiar da colisão, expandido e desdobrado com desvelo pelos cineastas, de modo a apreender a fagulha, o instante em que a transmutação é iniciada. No filme *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), em que Pedro Costa registra o trabalho de montagem da terceira versão de *Gente da Sicília* (1999), há uma discussão entre Straub-Huillet acerca do plano em que o protagonista ouve outro passageiro do comboio se apresentar como funcionário do cadastro. Huillet tenta fixar na moviola o átimo em um sorriso se manifesta no olhar da personagem. Straub, em meio a desavenças, pede que se volte a sequência, justificando-se: “acho que é inútil procurar uma situação intermediária. É como na democracia, não vale de nada. Se quisermos ver este tal sorriso, precisaremos de uns fotogramas em que ele olha fixamente para o outro e tem vontade de lhe dizer ‘não acredito em você’.” Huillet procura, então, ser ainda mais precisa: “isso não tem pé nem cabeça! Não há sorriso algum. Há qualquer coisa nos olhos, mas não se vê bem!” Ao que Straub emenda: “sim, mas tem de ser ver nascer, não se pode começar aí, assim não se vê. Tem de se ver nascer! A primeira reação é dizer-lhe ‘é um mentiroso, não acredito em você’ e depois sorri para si próprio.” Tal anedota revela a preocupação dos cineastas, como ‘os primeiros espectadores’ de seus filmes, em treinar a percepção de modo a alcançar tais nuances. Por outro lado, também demonstra a dificuldade de definir a faísca que atíça um processo comutativo. É necessário que se desenrole todo um enredo para que o distinto pormenor transpareça. Entretanto, isolá-lo contraria sua natureza: concretamente, quiçá, não seja nada de mais, tornando-se significativo apenas em relação.

Um episódio anterior à alteração entre Straub e Kluge, mas que já havia colaborado para o acirramento de suas diferenças, tanto no quesito Brecht, quanto no trato com o cinema clássico, contém pistas da tradição cinematográfica que opera por ‘afinidades eletivas’, reivindicada por Straub-Huillet. Em 1970, numa entrevista ao amigo Andi Engel, Straub conta que, ao assistir a *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford, compreendeu agudamente a atitude dos colonos franceses na Argélia, algo que o encasquetara na deflagração da guerra, em 1954,

---

<sup>206</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 36s (tradução nossa)



levando-o a desertar já no alistamento. No filme, pôde vislumbrar um "certo respeito inicial"<sup>207</sup> para com o colono e o caçador de índios, pois o cineasta americano de origem irlandesa, segundo sua acepção, entendia-os. Analogamente, está convicto de que "nenhum homem tinha mais simpatia pelos índios do que Ford. Não se pode fazer um filme como *Crepúsculo de uma raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964) sendo racista."<sup>208</sup> Isto é, Straub teria admirado a relutância de Ford em julgar suas personagens de acordo com uma tese pré-estabelecida, simultânea à forte demarcação de um aparato social inalterável, assim arranjadas, em aparente oxímoro, para escancarar estruturas ideológicas que, de outra forma, permaneceriam ocultas. Ou, nas palavras de Tag Gallagher:

... a arte tem a capacidade de, por meio da emoção, transmitir-nos coisas que seríamos incapazes de compreender por meio do intelecto. Dentro de um determinado meio social, particularmente se este meio estiver em perigo, o livre-arbítrio, a natureza humana, o valor da vida, a positiva existência divina - tudo deve ser questionado. Portanto, os filmes de Ford constroem uma detalhada rede social, de aparente homogeneidade (por isso, tantas vezes militar), para poder analisar esta sociedade a partir de uma determinada conjuntura histórica, e para demonstrar como os ornamentos da sociedade, junto com sua própria história, operam em cima do indivíduo. São por essas razões que Jean-Marie Straub chamou Ford de o cineasta mais "brechtiano" de todos.<sup>209</sup>

Não se trata aqui do cotejamento entre os roteiros dos filmes de Ford e a dramaturgia de Brecht, muito menos da busca por uma filiação em termos de direção de atores. Tampouco seria proveitoso explorar a polêmica declaração de Straub sobre o expoente brechtiano na cinematografia, feita a Joseph McBride<sup>210</sup>, em 1974, desprezando as orientações políticas conservadoras do cineasta americano, perante o autor que tinha Marx como seu receptor.<sup>211</sup> O que queremos ressaltar, não obstante, é uma peculiar forma de observar situações

<sup>207</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 50 (tradução nossa)

<sup>208</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Os cineastas falam de Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 395

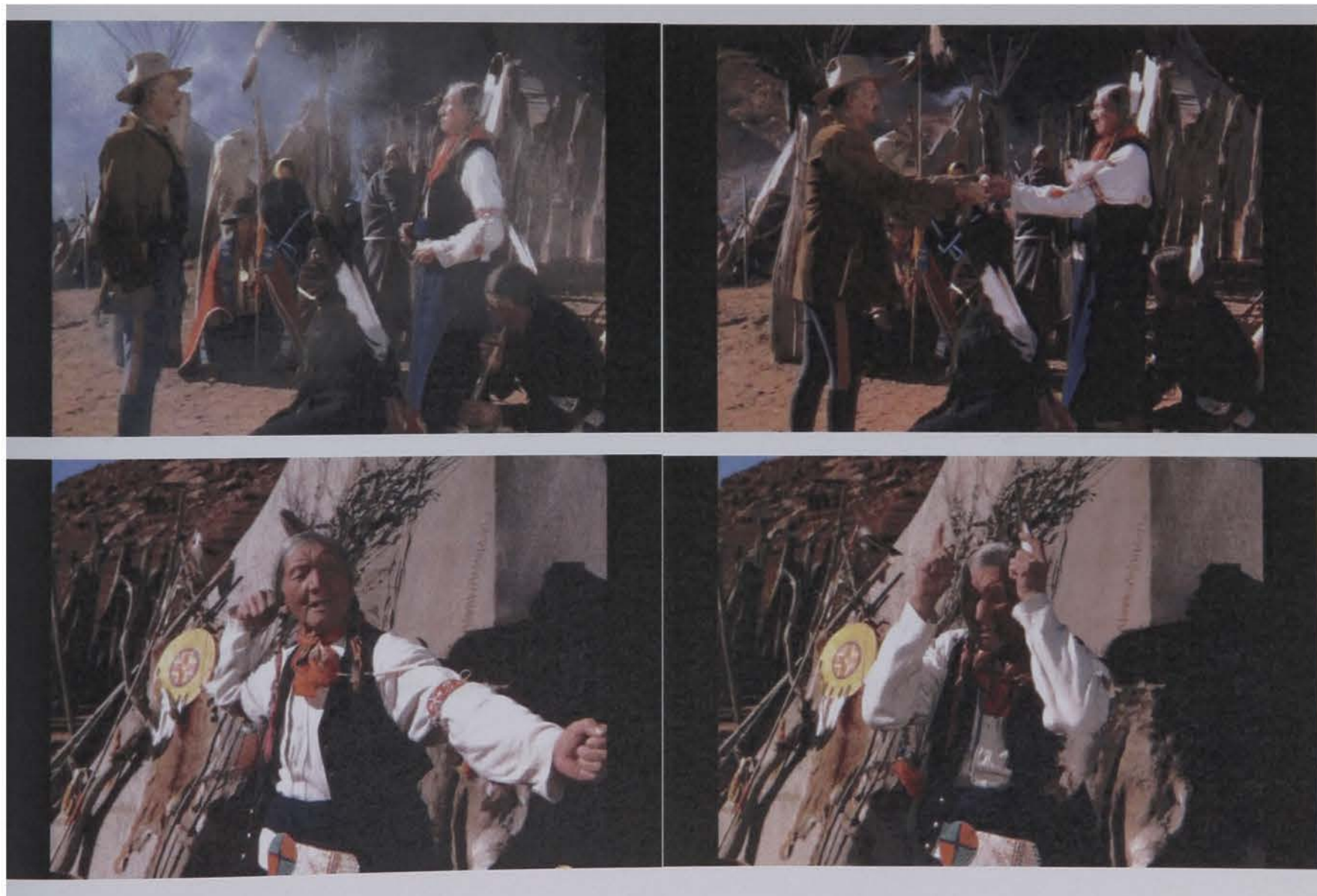
<sup>209</sup> GALLAGHER, Tag. *O estilo em John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 105 (nota de rodapé)

<sup>210</sup> MCBRIDE, Joseph. *John Ford*. Londres: Martin Secker & Warburg Limited, 1974, p. 108

<sup>211</sup> Para uma sistemática análise da "afinidade eletiva" entre Marx e Brecht, cf. PASTA, José. *Aere perennius*. In: *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 273-338

representadas de modo hirto, ao mesmo tempo empática e distanciada, comum aos *westerns* fordianos, e da qual Straub-Huillet se apropriam por afinidade eletiva. Aliás, tal forma não somente é apropriada por afinidade eletiva, como consiste na própria afinidade eletiva em ato, digamos assim, pois a *mise-en-scène* de Ford implica "uma *distância* prévia, uma *carência espiritual* que deve ser preenchida, uma certa heterogeneidade ideológica."<sup>212</sup> Ou melhor, porque

em nenhum outro lugar, na obra de nenhum outro cineasta, o tema e a ideia do Encontro foram melhor encarnados que em Ford. Nesses filmes em que os personagens e suas relações quase não evoluem, em que as peripécias da ação são previstas com enorme facilidade, a única e verdadeira aventura não está em outro lugar: ela está inteiramente presente nesses encontros ou nessas reuniões em que, no espaço de um instante ou no tempo de um olhar, tudo se põe em jogo e se decide para sempre, ódio ou amizade, guerra ou paz.<sup>213</sup>



<sup>212</sup> LÖWY, Michael. Sobre o conceito de afinidade eletiva. In: *Redenção e utopia - o judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 18

<sup>213</sup> DANEY, Serge. John Ford. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 41



Na trilogia da cavalaria de Ford, composta por *Sangue de Heróis* (1948), *Legião Invencível* (1949) e *Rio Bravo* (1950), há cenas emblemáticas de encontros entre oficiais do exército e chefes indígenas, nas quais é selado o destino da trama. Em *Legião Invencível*, por exemplo, o capitão Nathan Cutting Brittles (John Wayne), conversa com o chefe arapaho, Pônei-que-anda (Chief John Big Tree), na incumbência de evitar o conflito iminente, pois a tribo, que, avançava confiante, junto aos cheyennes e aos lakotas, desde a batalha de Little BigHorn, na qual o sétimo pelotão da cavalaria, comandado pelo general George Armstrong Custer, fora massacrado, deveria ser contida e conduzida de volta à reserva. O entrevero dado como mote faz menção ao episódio verídico, no âmbito da Grande Guerra Sioux, em 1876, travado no território de Montana; uma citação histórica no filme. Na sequência, Brittles, acompanhado pelo sargento Tyree (Ben Johnson), chega ao acampamento dos arapahos, ao som tenso e hipnótico de tambores de guerra. É recebido com hostilidade pelos guerreiros, ao que reage com violência simétrica, enquanto Tyree permanece em guarda, amedrontado. Então, o velho capitão, a um dia de sua aposentadoria, saúda o ancião Pônei-que-anda, numa espécie de ritual de enunciação, em que se empertigam, pitam um cachimbo e comem sal da mesma cuia. Conhecidos de longa data, compartilham o cansaço da guerra e lamentam sua inevitabilidade: "estamos velhos demais para a guerra", diz Pônei; "homens velhos deveriam detê-las", acrescenta Brittles; "mas é tarde demais, Nathan", retruca o chefe. Sua comunicação se dá por gesticulação e pronúncia escalonada, de modo a facilitar a compreensão da língua inglesa entre nativo e não-nativo. O tempo todo, a cerimônia, filmada em planos americanos e de conjunto, com poucos cortes e nenhum movimento de câmera, é observada pelos índios perfilados ao redor, que se quedam calados, atentos e impassíveis. A atmosfera é, simultaneamente, comovente e sinistra, mais parece um entreato que susta a narrativa, vaticinado um porvir catastrófico, mas também devaneando um horizonte pacífico e comunitário – no qual se "pesca", "bebe" e "caça búfalos" *together*.





Guardadas as devidas proporções, as quais logo tornaremos evidentes, este tipo de encenação ecoa o encontro de Silvestro (Gianni Buscarino), durante seu retorno à Sicília para rever sua mãe (Angela Nigara), com o amolador de facas (Vittorio Vigneri), em *Gente da Sicília*, de Straub-Huillet. Este episódio, assim como os que o antecipam, fora extraído de *Conversa na Sicília* (1941), romance de Elio Vittorini, e se tornou um curta autônomo, chamado *L'Arrotino* (2001). Inicia-se com o avistamento do amolador à distância, ao anunciar seu ofício num altivo canto falado (*sprechesang*<sup>214</sup>), sob a escadaria da igreja, na praça do vilarejo, pelo recém chegado do norte da Itália. Confundindo com um forasteiro, Silvestro é cobrado a mais ao indagar a respeito do preço e duvidar de que haveria uma clientela para tal serviço. O amolador logo admite o quão raro é achar alguém com "uma verdadeira lâmina" e confia o desejo de que todos a possuíssem, pois, "às vezes, parece-me que bastaria que todos tivessem dentes e unhas para amolar", para que uma transformação drástica sucedesse. "Eu amolá-los-ia como

<sup>214</sup> Uma técnica expressionista explorada por Arnold Schoenberg em todo o melodrama *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912).

dentess de víbora, unhas de leopardo", complementa. Silvestro, então, oferece uma faca para ser amolada. Depois de executar a tarefa com garbo, o amolador recebe a quantia, mas hesita ao dividir as moedas entre pão, vinho e impostos. Tamanha a surpresa de se deparar com 'uma verdadeira lâmina', desculpa-se e devolve o pouco dinheiro a mais, justificando que é complicado saber como se comportar diante de um forasteiro. Entrementes, floresce uma ode à vida, ambos nomeiam com gosto as coisas do mundo: "luz, sombra, calor, alegria, não alegria. Esperança, caridade. Infância, juventude, velhice. Homens, crianças, mulheres. Mulheres belas, mulheres feias, graça de Deus, patifaria e honestidade. Memória, fantasia". O amolador, numa pausa reflexiva, pergunta se haveria algum sentido nisso tudo. A resposta de Silvestro é negativa, materialista. Continuam a recitar comidas, animais, elementos naturais, facetas da mortalidade. E o amolador remata:

Grande mal, ofender o mundo. Desculpe, mas se uma pessoa conhece outra e sente muito prazer em conhecê-la e, então, leva-lhe dois tostões ou duas liras a mais por um serviço que deveria ter sido gratuito, devido ao grande prazer que sentiu, o que é esta pessoa senão um homem que ofende o mundo? Às vezes, confundem-se as pequenezas do mundo com as ofensas ao mundo.

Despedem-se, agradecidos. E o amolador entoaa, uma vez mais, a aspiração revolucionária, antes de entrar o quarteto de cordas nº 15, em lá menor, *Opus 132*, de Ludwig van Beethoven – peça que inspirou *Quatro Quartetos* (1943), livro de poemas de T. S. Eliot.<sup>215</sup> A

---

<sup>215</sup> "O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro,  
E o tempo futuro contido no tempo passado.  
Se todo tempo é eternamente presente  
Todo tempo é irredimível.  
O que poderia ter sido é uma abstração  
Permanecendo possibilidade perpétua,  
Somente num mundo de especulação.  
O que poderia ter sido e o que foi  
Apontam para um só fim, que é sempre presente.  
Sons de passos ecoam na memória  
Descem a passagem que nós não seguimos  
Em direção à porta que nunca abrimos  
Para o jardim das rosas. Minhas palavras ecoam  
Assim, na sua mente."



respeito dessa 'estranha conversa', Narboni discorre:

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.<sup>216</sup>

Primeiramente, nota-se uma semelhante disposição de corpos no espaço, aprumados frente a frente, mas ligeiramente afastados, que o enquadramento teso e aberto salienta, mesmo havendo também planos médios e próximos, individuais. Ainda, o canto falado de gestos fragorosos, distintivo de Straub-Huillet, ao ser pareado com as mímicas espalhafatosas de Pônei-que-anda, ressalta a arquitetura fordiana, sua *mise-en-scène* de "signos particulares"<sup>217</sup>, que é também uma 'batalha'. Porém, é certo que o augúrio entoado quando o amolador clama, reiterativamente, por objetos cortantes tem um papel distinto do da profecia anunciada pelo chefe arapaho, porque procura instigar uma movimentação voluntária combativa onde há inércia, ao invés de confirmar uma fatalidade. Apesar disso, existe uma gama de contradições na cena de *Legião Invencível*, algo recorrente em *Gente da Sicília*. Percebe-se, por sua expressão facial, que Brittles condena Pônei-que-anda por não convencer sua tribo a findar a guerra, como se o contrário, isto é, a interrupção da perseguição aos nativos pelo exército americano estivesse fora de cogitação. Em seu turno, Pônei-que-anda, apelando, justamente, para o que têm em comum, a velhice, confessa que os mais jovens teimam em não lhe escutar, apenas ao curandeiro, e convida Brittles a se absterem juntos. O capitão, no entanto, declina veementemente, deixando transparecer seus sentimentos ambíguos em

---

Trecho inicial de *Burnt Norton*, primeiro dos quatro quartetos. Cf. ELIOT, T. S. *Four quartets*. Disponível em: <http://www.davidgorman.com/4Quartets/> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

<sup>216</sup> NARBONI, Jean. *Viagem às litanias*. *Devires*, v. 10, nº 1, janeiro/junho de 2013, p. 42

<sup>217</sup> DANEY, Serge. *John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 42



relação à aposentadoria premente, num tipo de espelhamento que cancela o maniqueísmo, ao menos por um momento. Não obstante, mais disparidades despontam entre as sequências. A ode straubiana às coisas do mundo direciona a imaginação do espectador para fora do quadro, na ressonância dos nomes proferidos, que se referem a detalhes difíceis de serem apreendidos, como lembranças difusas em cantos recônditos, enquanto os registros empreendidos por Ford capturam os indígenas em sua triste "inflexibilidade", fixando seu "último sobressalto", "numa estética de 'cartão postal'".<sup>218</sup> Isto é, Straub-Huillet lançam o espectador no intervalo vazio do presente, liberando seus sentidos para que se exponha – não sem esforço – a experiências primevas, já Ford, por sua vez, focaliza a produção do folclórico, a orquestração de imagens irredutíveis, imediatamente memoráveis para o espectador. Contudo, e aqui se funda a afinidade eletiva entre os cineastas, este interesse fordiano pela caricatura é o *avesso* da mitificação tematizada, majoritariamente, em seus filmes, pois contrapõe à identificação com heróis incorruptos o olhar compassivo a toda e qualquer minoria que degradinga, à beira do anacronismo e, portanto, condicionada pela história. Huillet elucida que "o irracional que surge com os índios é o inassimilável."<sup>219</sup> Ou seja, ao narrar, Ford não procurava sugar a vitalidade do *outro*, do *alterno*, senão respeitar "as particularidades do desconhecido"<sup>220</sup>, preservadas em mínimos e decisivos traços, não importando a dimensão de sua evanescência. Daí advém, então, um forte paralelo entre a prolífica construção de personagens fordiana e a mescla entre atores profissionais, amadores, autores, críticos, vizinhos, estrangeiros etc., nos filmes straubianos. Jean-Charles Fitoussi, assistente de Straub-Huillet entre 1996 e 2007, descreve a potência dos não atores que trabalharam em *Gente da Sicília* do seguinte modo:

Eu falarei pouco desses atores: é preciso vê-los, é preciso ouvi-los. Magníficos, eles são todos, e cada um a uma maneira singular que, ao descobri-los sucessivamente, é como se nós assistíssemos a cada vez ao nascimento de um novo mundo. Nós só conhecemos um deles, e dizemos que qualquer outro não poderá igualar sua incontornável presença, sua evidência, nem mesmo sustentar a menor

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>219</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Os cineastas falam de Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 395

<sup>220</sup> DANEY, Serge. *John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 42

comparação. Mas então outro aparece, e nós nos deparamos com... duas evidências, duas incomparáveis evidências. Dois, depois três, depois quatro, todos: milagre de uma reunião de seres igualmente singulares.<sup>221</sup>

Analogamente, Jean-Claude Brisseau aponta a grandeza comum a todas as personagens do cinema de Ford, inclusive coadjuvantes, relacionando-a, ainda, ao fato de resistirem, dignamente, a situações de "erosão" e "dispersão"<sup>222</sup>:

A coisa que mais me toca no cinema de Ford, algo que desapareceu completamente no cinema, é o fato dos personagens serem confrontados com a decepção e o fracasso, serem obrigados a digerir uma humilhação – diríamos agora uma ferida narcísica – e continuarem a viver assim mesmo, sem chorar como pirralhos. Tenho o sentimento de que no cinema atual os personagens obedecem unicamente à lei dos sonhos. É inimaginável hoje conceber um filme como *Fomos os Sacrificados* (*They Were Expendable*, 1945). Os personagens de Ford aguentam, continuam mantendo uma certa grandeza.

Outra coisa que também muito me agrada em seu cinema é a capacidade imediata de dar vida a toda uma série de personagens secundários, sempre simples, fortes e que são reconhecidos automaticamente. Quando eu vejo os filmes, tudo parece evidente, mas ao escrever roteiros, noto como é difícil fazer um personagem secundário adquirir clareza e grandeza, simplicidade do trato na multiplicidade das figuras. Para mim é o produto de um enorme trabalho. É preciso um talento enorme para chegar a isso. A força de Ford é a de dar uma espessura humana a personagens que são imediatamente tipificados sem cair no clichê. É muito difícil. É um problema de personagens e não de atores.

(...) Todos os filmes americanos de aventura e de ação celebram o culto do individualismo e, no cinema de Ford, é curioso observar as correções muito importantes que o cineasta trouxe a essa ideologia. Para ele, o homem é pequeno, seja ele forte ou fraco, ridículo se comparado à criação, à grandeza do universo. É o seu lado pascaliano. De um posto de vista moral, seus personagens e ele mesmo assumem essa ignorância fundamental diante do universo, aceitam a ideia de viver na névoa. É muito raro no cinema, porque isso implica uma modéstia dos personagens e uma profunda modéstia do cineasta diante da criação que se observa de qualquer outro lugar.<sup>223</sup>

Portanto, "para Ford, um marinheiro ou um sargento de cavalaria eram tão importantes

---

<sup>221</sup> FITOUSSI, Jean-Charles. *Le Temps d'un Retour – Notes de tournage de Sicília! La lettre du cinéma*, nº8, inverno de 1999. Disponível em: [http://www.brd.net/sicilia/temps\\_retour.htm](http://www.brd.net/sicilia/temps_retour.htm) Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>222</sup> DANEY, Serge. *John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 43

<sup>223</sup> BRISSEAU, Jean-Claude. *Os cineastas falam de Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 395

quanto um almirante"<sup>224</sup>, assim como a paisagem é uma personagem e os textos internalizados conservam sua autonomia nos filmes de Straub-Huillet. Outro ponto de convergência entre os cineastas é a tal 'ferida narcísica' ou 'humilhação' sofrida por suas personagens, ou melhor, por todos os elementos que constituem o fílmico, já designada por Daney como 'sintoma', no sentido freudiano, lugar da resistência, que 'é o único índice que não engana, que comprova uma realidade qualquer, um nó de contradições.' Ademais, Brisseau toca em outra questão crucial do cinema de Ford, cara também a Straub-Huillet, que poderia ser resumida numa palavra: *western*, isto é, tanto o gênero cinematográfico – "o cinema americano por excelência"<sup>225</sup> – quanto a própria constituição da modernidade. Em *John Ford e os Heróis da Transição no Imaginário do Western*, Ismail Xavier elege três filmes, *No Tempo das Diligências* (1939), *Rastros de Ódio* (1954) e *O Homem que Matou o Facínora* (1962), de modo a perscrutar tendências distintas dentro do *western*, correspondentes a fases específicas da formação dos Estados Unidos. Ressaltaremos, no entanto, a estrutura geral do gênero junto às etapas históricas, e não os meandros de cada obra fordiana. *No Tempo das Diligências* se passa no início do período da expansão territorial em direção ao *far West*, marcado pelo confisco de terras indígenas, desde a chegada do peregrinos, até a anexação de regiões pertencentes ao México. Tal travessia não apenas serviu aos interesses econômicos, mas também como possibilidade "de revigoração do caráter pelo mergulho e isolamento num mundo de embates violentos visto como prelúdio de novos ciclos de avanço da civilização."<sup>226</sup> Ou, extensivamente:

Se a conquista do Oeste marcou a dinâmica social e econômica depois da independência, o imaginário que aí se constituiu não se reduz à dimensão bélica da conquista, ao domínio da natureza e à apropriação de suas riquezas, mas inclui também um rebatimento simbólico que deu nova inflexão para um nacionalismo da singularidade de caráter forjada na construção do "novo homem" revigorado por tais desafios, apto a superar as "doenças civilizacionais" que teriam acometido uma Europa permeada de guerras de religião e perseguições das quais os puritanos fugiram em direção à terra prometida. A conotação bíblica presente nesse

<sup>224</sup> MARÍAS, Miguel. *A profundidade de Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 31

<sup>225</sup> Cf. BAZIN, André. *O western ou o cinema americano por excelência*. In: *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 237-246

<sup>226</sup> XAVIER, Ismail. *John Ford e os heróis da transição no imaginário do western*. *Novos Estudos*, nº 100, novembro de 2014, p. 173



imaginário se traduziu, por exemplo, na noção de Destino Manifesto, que supõe o Novo Mundo como um território destinado aos brancos europeus, seus ocupantes legítimos. Posse inelutável que ganha especial inflexão na ideia daquele caráter nacional forjado em estreito contato com forças tectônicas que catalisam um novo modo de ser que, no limite, define uma espécie de Adão americano a cumprir a vocação de transformar o deserto – uma terra virgem supostamente desabitada ou em mãos que devem ser excluídas – em jardim.<sup>227</sup>

Com a explanação do contexto subsequente à Revolução Francesa, turbulento, a partir da análise do 'ponto estratégico' do plano de abertura de *Cedo Demais / Tarde Demais*, havíamos demonstrado a função alegórica de lugares e monumentos, cujos sentidos foram expropriados e reapropriados, incessantemente, tanto para refutar a história oficial vigente, quanto para forjar uma outra. Já a noção de Destino Manifesto desloca a ênfase da paisagem para pessoas, referindo-se ao exílio de um povo, ao invés da transposição de objetos inanimados ou da reciclagem de determinados locais públicos. Contudo, ao se aprofundar a afinidade eletiva entre Ford e Straub-Huillet, isto é, estipulando qual a extensão dessa forma de olhar que imbrica elementos e, no entanto, preserva singularidades, nota-se a ingerência de um mesmo movimento que tudo perpassa, em equivalência, e catalisa transformações em diversos níveis, ampla e exclusivamente – nas pessoas, na paisagem, em cada canto e soleira da história. Através desse movimento, apreende-se o grau de formatividade real e psicológica, externa e interna, do desbravamento da natureza nativa, do 'estreito contato com forças tectônicas', ou com aquilo que os americanos denominam *wilderness*. Segundo a etimologia, *wilderness*, do teutônico *wildeor*, significa 'habitat de bestas selvagens'.<sup>228</sup> Entretanto, é um termo de difícil definição, por designar a associação entre um estado de espírito variável, edificante mas sempre vertiginoso, e um lugar fronteiro, "posto avançado, zona liminar de passagem em que se constitui o contato com a alteridade"<sup>229</sup>, o próprio deserto, literal e metaforicamente. Ou, ainda, de acordo com Henry David Thoreau, "onde quer que um homem

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, 172

<sup>228</sup> NASH, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 1982, p. 2 (tradução nossa)

<sup>229</sup> XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. *Novos Estudos*, nº 100, novembro de 2014, p. 172

enfrente um fato."<sup>230</sup> Não obstante, para garantir a depuração da vida, o aperfeiçoamento do caráter e "a regeneração de virtudes perdidas"<sup>231</sup>, tal encontro deve se dar por balanceamento. Pois, nos termos emprestados de Daney sobre o ambiente originário das comunidades fordianas: "muito aberto, ele é invadido; muito fechado, ele definha. Seu domínio será então o das trocas."<sup>232</sup>

Esta constatação não apenas sintetiza a diegese de Ford como também desvela o princípio capitalista na formação dos Estados Unidos. E nela subjaz, ainda, uma consequência: corre-se o risco, pela regra da fungibilidade, dos desprovidos da vez se tornarem os agentes da próxima supressão, do mais novo massacre. Tal problemática, mesmo nos mais reflexivos filmes fordianos, nunca se converte em opinião política explícita. Todavia, o curto-circuito cativante de seus *westerns* exatamente aí se instaura. Os filmes, baratos e populares, cujos enredos se espalham feito bola de feno pelo escambo galopante de bens e valores consumidos com fugacidade, evidenciam, em imagens cinemáticas inolvidáveis, o pôr-do-sol rubro e violeta, a opulência do Monument Valley, os trilhos retilíneos das ferrovias, os cães atrás da cavalaria, as cercas dos singelos arrendamentos, as tendas indígenas de padronagens geométricas. Isto é, o mote vicioso da história americana, eternamente reversível, vulgar, possui seu contrapeso na artificialidade do cenário, nas cores aberrantes do *technicolor*, na tendência à cristalização de um frutífero imaginário e de uma verdadeira obra-prima; em meio aos fatos, destaca-se o ofício maestro e contínuo da encenação de Ford. Straub-Huillet, de certo modo, complexificam e invertem esse percurso. Seus filmes instituem um estilo forte por ensejarem, como projeto estético e consciência histórica, a necessária heterogeneidade entre os materiais constitutivos do trabalho cinematográfico e tudo o que lhe é exterior, de modo a, paradoxalmente, reclamar uma intervenção na realidade. Ou seja, o mesmo método que expõe o aspecto construtivo do

---

<sup>230</sup> No original, "wherever a man *fronts* a fact", ou seja, qualquer lugar em que um homem se coloque *diante* de um fato, 'ambos marcados por sua origem comum no real', como nos encontros fordianos entre colonos e indígenas. THOREAU *apud* NASH, Roderick. *Henry David Thoreau: Philosopher*. In: *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 1982, p. 89 (tradução nossa)

<sup>231</sup> XAVIER, Ismail. *John Ford e os heróis da transição no imaginário do western*. *Novos Estudos*, nº 100, novembro de 2014, p. 172

<sup>232</sup> DANEY, Serge. *John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 43

cinema e do mundo admite a diferença radical entre as instâncias da ação política e da criação artística, ainda que ambas estejam intrinsecamente relacionadas – questão que retomaremos no capítulo *Alienação*. O que deve ser adiantado, entretanto, é que este procedimento impede a propagação de lendas apaziguadoras, relegando a cinematografia à representação distanciada do que já foi e à indicação do que pode ser, simultaneamente, na fina película da atualidade, posição que, não obstante, o dignifica; sua 'ferida narcísica'. Em *Musical Modernism and the Schoenberg Films*, dentro de seu *Landscapes of Resistance*, há uma interpretação concisa de Byg acerca do encerramento de *Moisés e Arão*, demonstrando tal separação em ato:

A alteridade da estrutura cinemática neste filme é a base para a liberdade do espectador. Já que a audiência não está *no* espaço cinemático que confina os personagens históricos, ela pode ver além deles, pode imaginar a possibilidade de outra libertação que não pode ser representada porque as pessoas que poderiam clamar por ela não existem. O filme propõe uma fuga de suas próprias imagens mas não figura um líder nem uma nação que poderiam efetuar essa fuga. Ele retorna aos limites de sua própria forma; já que não é o mundo, não pode figurar a liberdade no mundo. [...] O filme pode escapar do deserto e apontar para a terra prometida, mas não pode adentrá-la; libertação na realidade e libertação no cinema são proposições separadas. Tanto a proscrição das imagens quanto o prazer cinemático se sustentam.<sup>233</sup>

*Rastros de Ódio* se passa, justamente, no âmbito da guerra de extermínio e do ódio racial no processo gradativo de ocupação territorial e estabelecimento "de uma ordem social alimentada pela utopia de uma civilização artesanal agrária de pequenas propriedades, seguindo a lei de distribuição de terras aprovada em 1862, o Homestead Act."<sup>234</sup> Essa promulgação, tal como sucedera com os direitos de posse da terra e de liberação dos encargos e serviços feudais conquistados pelos camponeses franceses no final do século XVIII, comentados por Engels em *A Questão Camponesa em França e Alemanha*, efetivou-se apenas por alguns decênios, não atingindo suas metas, pois fora deglutida pela "dinâmica da modernização

---

<sup>233</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 153 (tradução nossa)

<sup>234</sup> XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. *Novos Estudos*, nº 100, novembro de 2014, p. 173



industrializante e de concentração de capitais."<sup>235</sup> Isto é, o mesmo fluxo que moldou as regiões interioranas vistas em *Cedo Demais / Tarde Demais*, tanto na França, quanto no Egito, apesar das disparidades tecnológicas. Então, *O Homem que Matou o Facínora* se desenrola já no ápice do desenvolvimento expansionista, dramatizando a tentativa de "superação da instabilidade vivida por uma comunidade ainda marcada pelo imperativo da passagem do domínio absoluto das armas à nova ordem de relações mediadas por dispositivo legal mais estável."<sup>236</sup> Tal transição se caracteriza por um impasse: a constituição de um estado nacional "requer o exercício do monopólio da violência."<sup>237</sup> Ou seja, a legislação não apenas contém uma situação caótica pela ordenação, mas utiliza-se da truculência como subsídio. E, não obstante, adorna o fato como lenda, suavizando sua brutalidade ao torná-la legítima. É por esse exato motivo que o senador Ransom Stoddard (James Stewart) tem sua versão da história rasgada, ao contá-la para o novo editor do jornal *Shinbone Star* (Carleton Young), esclarecendo o protagonismo do justiceiro Tom Doniphon (John Wayne) no banimento do bando de Liberty Valance (Lee Marvin), que vinha aterrorizando a cidadela a mando dos ganadeiros, de modo a obstruir a votação de um congressista, o qual garantiria medidas protecionistas em prol dos pequenos produtores. O filme é cheio de contradições, mas esta, talvez, seja a fundamental: enaltece-se o *faustrecht*<sup>238</sup>, "direito do punho", enquanto prerrogativa exclusiva do homem letrado, em nome do progresso e do poder político, encobrindo a violência generalizada do fato. Assim, a história se apresenta como sacrifício necessário. E a comparação, feita por Gallagher, entre o herói fordiano e herói hegeliano<sup>239</sup>, revelando suas privações ao levar a sociedade para o próximo ideal, não acentua, entretanto, o lado regressivo desse novo patamar. Algo que Straub-Huillet sempre ajustam.

Há, ainda, mais uma faceta do *western* que fortalece nossa hipótese de que o gênero é tido em altíssima conta por Straub-Huillet, a saber: tanto os *westerns* quanto os mitos narram as

---

<sup>235</sup> *Id.*

<sup>236</sup> *Id.*

<sup>237</sup> *Ibid.*, 172

<sup>238</sup> Cf. ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 134s

<sup>239</sup> Cf. GALLAGHER, Tag. *O estilo em John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 109

origens, os inícios das civilizações, os nascimentos das nações. A respeito de sua trilogia fordiana elencada, Xavier coloca:

Nos três filmes, ressalvada sua distinta inscrição no tempo, o traço comum é a tematização da passagem da lei do sangue para a lei da Polis; da cadeia da vingança centrada nos assuntos de família ou no despotismo patriarcal de criadores de gado, para a conformação da justiça mediada por um quadro institucional apoiado na constituição do Estado nacional. Vale nestes casos um esquema romanesco que é uma versão moderna (e popular) do que vemos na tragédia grega, em especial na trilogia de Ésquilo – a Oresteia – que tematiza essa passagem quando se completa a travessia de Orestes. Na terceira parte da trilogia (Eumênides), a deusa Atena instaura no Olimpo o tribunal que faz prevalecer a lei da Polis e absolve o herói da condenação pela lei do sangue, ou seja, da perseguição das Fúrias, as guardiãs das leis da família que tensionaram a etapa anterior da travessia.<sup>240</sup>

Assim, é válido indicar uma aproximação heteróclita entre Ford, Brecht e o classicismo grego (e cinematográfico) – além da classicidade de um trabalho artístico, assunto para o capítulo seguinte –, que Straub-Huillet ensaiam intermitentemente, isto é, sem, talvez, terem-na concebido de maneira programática. Na entrevista suprarreferida, sobre *A Antígona de Sófocles, na Tradução de Hölderlin, Tal Como Foi Adaptada à Cena por Brecht*, ao justificar a necessidade do *páthos* no cinema, pois “seguimos vivendo num mundo onde as pessoas, graças aos meios de comunicação e videocliques, não têm nenhuma ideia acerca disto que usualmente se denomina ‘arte cinematográfica’”<sup>241</sup>, Straub cita Ford e Eisenstein como modelos a serem, efetivamente, vistos. E, contrariando a pergunta a respeito do método de distanciamento, afirma que “não tentamos fazer um filme brechtiano, senão um filme clássico e forte.”<sup>242</sup> Outrora, ao prosseguir com o urdimento da condição de deslizamento da linguagem e seu estado de indecibilidade, inflamados pela tradução, Byg pondera:

O método de abrir amplas avenidas via estrutura rigorosa é talvez uma das coisas que Peter Handke tinha em mente quando enfatizou a proximidade de Straub-Huillet com os gregos. Straub também indicou tal afinidade na sua indisposição em escolher, por exemplo, entre comédia e tragédia no drama de

<sup>240</sup> XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. *Novos Estudos*, nº 100, novembro de 2014, p. 174

<sup>241</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Le chemin passait par Hölderlin. In: STORCH, Wolfgang (ed.). *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*. Paris: L'Arche, 1993, p. 99 (tradução nossa)

<sup>242</sup> *Id.*

Empédocles.

Straub: Na vida, ninguém consegue dizer até que ponto é trágico; mas tampouco alguém consegue dizer até que ponto é engraçado; e um filme não é interessante ao menos que alguém sinta [de sensação, não de sentimento] essas duas coisas *ao mesmo tempo*, eu quero dizer a cada segundo e não em golpes alternados à la Tchaikovsky...

Huillet: Os Gregos, com seus mitos, já sabiam disso.<sup>243</sup>

Em *La Ligne de Démarcation*, entrevista concedida a Charles Tesson, Straub afirma que "Ford é um cineasta em que não há o menor traço de puritanismo ou farisaísmo. As pessoas de bem são capazes das maiores safadezas e os bandidos são capazes do melhor."<sup>244</sup> Um comentário similar à descrição de Jean-Claude Biette, em *Le Cinéma se Rapproche de la Terre*, a respeito do 'elemento de fragilidade' e da 'dose de mortalidade' partilhados pelas personagens dos tipos negativo e positivo, na obra de Straub-Huillet. Peter Bogdanovich, realizador do documentário *Dirigido por John Ford* (1971), o qual contém a hilária entrevista em que Ford rebate, pragmaticamente, com ríspidas monossílabas, as perguntas intelectualizadas sobre sua obra e método de trabalho, já sintetizara tal ambivalência dos filmes fordianos, estendendo-a à própria personalidade do cineasta:

E [Orson] Welles já disse, "John Ford é um poeta. Um comediante" (*Cahiers du cinéma*, 165). Nos melhores filmes de Ford, esses dois aspectos de sua personalidade vão misturados: afinal de contas, é a mescla de comédia e *páthos* que dá a *O sol brilha na imensidão* (*The Sun Shines Bright*, 1953), refilmagem informal de *Juiz Priest* (um dos filmes com Will Rogers), seu memorável senso de humanidade, bem como as abruptas mudanças de comédia para tragédia dão a *Asas de águias* uma extraordinária impressão de veracidade.<sup>245</sup>

Além dos exatos termos empregados por Straub a respeito de *A Morte de Empédocles*, 'tragédia' e 'comédia', Bogdanovich assinala o 'memorável senso de humanidade' e a

---

<sup>243</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 207s (tradução nossa)

<sup>244</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Os cineastas falam de Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 395

<sup>245</sup> BOGDANOVICH, Peter. *Poeta e comediante*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 53



'extraordinária impressão de veracidade' do que considera o melhor de Ford. Ora, primeiramente, estas expressões evocam algumas pautas já expostas aqui, a saber, o 'humanismo revolucionário', que André Bazin atribuía ao neorrealismo italiano, o impressionismo dominado tecnicamente por Cézanne, de acordo com Richard Shiff, e também a definição sagaz de Jean-Luc Godard acerca da busca do 'extraordinário no ordinário', por Louis Lumière. Depois, a questão da memorabilidade remete ao trabalho de uma obra no tempo, isto é, à sua maturação como um clássico. O alcance deste *status* implica uma abrangência cultural, em circunscrição nacional, ao menos, algo que, apesar das respostas refratárias de Ford quando indagado a esse respeito, confere-se. Sabe-se, por exemplo, de seu detido estudo das cenas de ação das pinturas de Charles Schreyvogel, as quais retratavam motivos típicos do *western*, bem como da larga utilização, em seus filmes, de músicas *folk* do século XIX, ou, ainda, das adaptações de Eugene O'Neill, *A Longa Viagem de Volta* (1940), John Steinbeck, *As Vinhas da Ira* (1940), Erskine Caldwell, *Tobacco Road* (1941), entre muitos outros escritores cotados, sem propalar sua destreza em todas as etapas de composição cinematográfica, obstinadamente esmiuçada por Gallagher, em *O Estilo em John Ford*.

Em *Ford on Hollywood*, tomando como pretexto uma citação de *Hamlet* (1603), em *Paixão dos Fortes* (1946), pelos lábios de Doc Holliday (Victor Mature), o médico alcoólatra assombrado por seu passado, João Bérnard da Costa tece uma comparação inusitada entre Shakespeare e Ford - "Shakespeare... em Tombstone!", como diz, atônito, um dos frequentadores do teatro decrépito na cidade do faroeste. Primeiro, Costa comenta a aura criada pelo romantismo germânico, sobretudo, mas também inglês, em torno do poeta, salientando que, "provavelmente, [Shakespeare] nunca se considerou mais que um '*entertainer*', um 'cômico', na expressão popular do termo"<sup>246</sup>, sem, no entanto, fazer uma apologia à espontaneidade artística. Afirma, ao contrário, a imensa cultura de Shakespeare, apenas sublinhando que o público da época não precisava ser culto para compreender sua obra - sinal indelével de sua classicidade. Depois, parte para alguns apontamentos sobre a relação de Ford com a tradição, independentemente do desejo do cineasta de ser lembrado como um "diretor

---

<sup>246</sup> COSTA, João Bérnard. *Ford on Hollywood*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 61

turrão"<sup>247</sup> que praticava o "*straight shooting*".<sup>248</sup> Então, assevera:

Mas não julgo que nada disso me dê argumentos fundamentais. O único que o é – e, para mim, evidente – é que a sua obra é a descoberta do "*correlativo objetivo*" que Eliot dizia, a propósito de Shakespeare ser "*a única maneira de exprimir emoção sob forma de arte*".

Num artigo sobre o realismo em Shakespeare, Jorge de Sena notava que a capacidade de expressão do dramaturgo inglês é um jogo duplo. E dizia: "Elas [*as personagens*] falam porque era preciso dominar o público pelo esplendor verbal; também porque o esplendor verbal era, contraditoriamente, um dos sinais distintivos da dignidade humana. Nessas falas portentosas que nos comovem ou apenas fascinam; as personagens não se analisam psicologicamente em termos metafóricos, e muito menos se situam com referência à lógica da linguagem comum. O que elas fazem exaustivamente é se verem poeticamente nas situações em que a ação dramática as colocou."

Substituindo "esplendor verbal" por "esplendor visual" e acrescentando à "fala" a escala do plano e o enquadramento, encontramos uma *similar análise estética de situações dramáticas*, uma "*similar exploração retórica de situações exemplares*", para usar uma expressão de Sena.<sup>249</sup>

Este instante portentoso da fala nas peças shakespearianas, 'uma exploração retórica de situações exemplares', em que os atores percebem o fundamento do ato emissivo, isto é, a humanização em curso, ao auscultarem seus próprios fôlegos solitários, reduzindo-se, assim, à "crônica sumária e abstrata do tempo"<sup>250</sup>, condição que os ensina a respeito de sua mortalidade, e, portanto, a estimar as particularidades da vida, não é nada mais do que a conflagração do indivíduo isolado, a constituição de um novo modelo. Ou seja, "como em Shakespeare, *as visões documentais* de Ford nos dão um mundo ideal"<sup>251</sup>, o que pode ser estendido aos filmes de Straub-Huillet, analogamente. E aquela "realidade em transformação"<sup>252</sup> do período renascentista, originário, trazida à tona por Shakespeare, atraía

---

<sup>247</sup> BOGDANOVICH, Peter. *Poeta e comediante*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 54

<sup>248</sup> COSTA, João Bénard. *Ford on Hollywood*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 60

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 61s

<sup>250</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 58

<sup>251</sup> COSTA, João Bénard. *Ford on Hollywood*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 63

<sup>252</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 81

também Brecht, delineando sua abordagem literária, escandalosamente plagiária<sup>253</sup>, justamente porque a noção de propriedade, tal como hoje é concebida, lá era somente ventania, como um tornado prestes a tocar o solo, com sua força destrutiva concentrada. Em *Trabalho de Brecht*, José Pasta elucida:

Surgidos no bojo de um largo trânsito entre realidades histórico-culturais diversas, estes modelos, no seu movimento instituinte – de produção de algo novo – carregam ainda como lastro e traço de contraste todo um conjunto de procedimentos que são tributários do modo de produção que se vai ultrapassando. A figura do novo, neles, se às vezes já com nitidez se configura, se esbate todavia contra um horizonte ainda pouco recuado – o das relações sociais que se vão aos poucos distanciando, horizonte que se abandona mas que ainda, nesses modelos, compõe a cena.<sup>254</sup>

Pasta se refere à seguinte nota do *Diário de Trabalho* de Brecht:

Chegam justamente alguns volumes de hegel que vêm bem na hora, entre eles a estética. eisler havia recomendado, quando de sua leitura do *órganon*, uma releitura de hegel sobre shakespeare. ele é efetivamente muito bom, como de costume, mas vê hamlet, que me serve de exemplo no *órganon*, aparentemente com os olhos de goethe, se bem que seu 'ato' não lhe pareça igualmente nobre. que obra, este hamlet! o interesse persistente que ela suscita através dos séculos vem sem dúvida de que um novo tipo de homem, plenamente acabado, surge aí, inteiramente distanciado, no seio de um universo medieval mantido quase intato. o grito de vingança, enobrecido pelos trágicos gregos, depois desqualificado pelo cristianismo, se encontra reproduzido no drama de hamlet, suficientemente sonoro, suficientemente contagiante ainda para tornar espantosa a nova maneira de duvidar, de testar, de formular planos.<sup>255</sup>

Antes de prosseguirmos com a discussão acerca da intertextualidade brechtiana em paralelo com a de Straub-Huillet, eis um último parecer sobre o modo como está formalizada a 'exploração de uma situação exemplar' em *Cedo Demais / Tarde Demais*, ou seja, quando a paisagem é a protagonista. No artigo *Cinemeteorologia*, Daney descreve a resignação dos cineastas ao ambiente circundante, para captar os novos rumos do humano, alguma dignidade

---

<sup>253</sup> Acerca da reação de Brecht ao ser acusado de plágio, cf. PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 72ss

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>255</sup> Esta nota data de 25 de novembro de 1948, ano não coberto pelos dois volumes do *Diário de Trabalho* de Brecht publicados pela Editora Rocco. Mantivemos, então, a tradução oferecida por Pasta da "parte substancial" dela. Cf. *Op. cit.* p. 81s (nota de rodapé)



remanescente, mediante as ruínas da civilização:

Esses escrúpulos surpreendem. Eles não são correntes. Filmar, sobretudo no interior, é em geral devastar tudo, irromper na vida das pessoas, fazer delas uma vinheta de camponês, do regionalismo, do regresso, do ranço, do museu. Porque o cinema pertence à cidade, e ninguém nunca soube ao certo o que seria um "cinema camponês", ancorado na vivência, no espaço-tempo camponês. É preciso, então, ver os Straub, habitantes das cidades, navegantes em terra firme, *perdidos*. É preciso vê-los no meio do campo, com o dedo umedecido erguido para pegar o vento e as orelhas esticadas em direção do que ele diz.<sup>256</sup>

Pois "toda revolução é um pé de vento. Mas, novamente, é preciso saber filmar o vento."<sup>257</sup> Ou, vasqueiramente, como disse Ford a um repórter, certa vez, remedando a reação dos produtores de Hollywood, ao serem informados de que rodaria mais um *western*: "lá vai o velho gagá para o oeste de novo."<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> DANEY, Serge. Cinemeteorologia. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 218

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 214

<sup>258</sup> BOGDANOVICH, Peter. Poeta e comediante. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 52

Em sua *Autobiografia* (inverno de 1966 e 1967), Straub declara:

Nasci, como a personagem da Velha Senhora do meu filme *Não reconciliados*, sob o signo de capricórnio ("já nascem velhos", diz Max Jacob), num domingo após a Epifania, na cidade natal de Paul Verlaine ("*Et si j'avais cent fils, ils auraient cent chevaux. Pour vite désertar le Sergent et l'Armée*"), e me foi dado o nome de um dos primeiros objetores de consciência (Jean-Marie Vianney, pároco de Ars), precisamente no ano em que Hitler chegou ao poder...

Até 1940, só ouvi o francês e estudei nessa língua em casa e fora dela. Inesperadamente fui obrigado a só falar o alemão e a aprendê-lo na escola (qualquer palavra francesa era absolutamente proibida) com o sistema "direto", ou seja, do mesmo modo que minha irmã mais velha, que – após algum tempo – voltou para casa, depois do primeiro dia de escola, recitando duas frases em alemão: "o lobo mau devorou os sete cordeirinhos" e "o bom Deus criou o mundo inteiro". Mas, quando lhe perguntaram o que a primeira frase queria dizer em francês, ela respondeu, traduzindo a segunda, "Le bon Dieu a créé le monde entier".

Depois da libertação, estudei – até o primeiro ano do liceu – no Colégio dos Jesuítas em Saint-Clément (onde aprendi que a insubordinação não é somente uma virtude poética) e depois um ano em um liceu estatal. No segundo ano do liceu, participei de uma manifestação de protesto contra os programas pouco sérios dos cinemas de Metz; nessa ocasião tive os primeiros contatos com a polícia francesa (uma das piores do mundo). Um segundo contato, bem mais brutal, aconteceu pouco tempo depois, devido a uma ação racista feita pela polícia contra os argelinos de Metz e arredores. De 1950-51 a 1954-55 dirigi um cineclube em Metz com 200-700 sócios, onde exibíamos filmes de Antonioni, Bresson, Buñuel, Capra, Chaplin, Cocteau, Dassin, Eisenstein, Lloyd, Méliès, Mizoguchi, Murnau, Ophüls, Pabst, Pagliero, Pudovkin, Renoir, Rossellini, Rouquier, De Santis, De Sica, Sjöberg, Sjöström, Vigo, Visconti, Welles e Wilder apresentados por Agel, Bazin, Doniol-Valcroze, Quéval, Truffaut, d'Yvoire etc., e, ao mesmo tempo, frequentei as Universidades de Strasburgo (1951-52) e de Nancy (1952-53 e 1953-54).

Em novembro de 1954, cheguei a Paris com o projeto de um filme biográfico de longa-metragem sobre Johann Sebastian Bach; a revolução argelina; o encontro com a minha esposa...

Acompanhei a realização de alguns filmes como *A torre de Nesle* (1955), de Abel Gance, *French Cancan* (1954) e *Elena e os homens* (1956), de Jean Renoir, *Le coup du berger* (1956), de Jacques Rivette, *Um condenado à morte escapou* (1956), de Robert Bresson e *Uma vida* (1958), de Alexandre Astruc.

Em 1958, mudei-me para a Alemanha. Primeiro, em viagem por dois anos, buscando material para o filme sobre Bach. Depois, em 1963, lá filmei *Machorka-Muff* ("Muito barulho por nada... O filme condena o rearmamento da Alemanha", escreveu o jornal *Die Zeit*). Em 1965, filmei *Não reconciliados* ("feio como pode ser um filme verdadeiramente feio", escreveu o *Die Zeit*). Em 1965-66, voltei ao projeto de *Crônica de Anna Magdalena Bach*.

De que maneira esse filme deve ser uma continuação dos dois

precedentes (*Não reconciliados* e *Machorka-Muff*)? Já em 1959, um dramaturgo alemão [Waldemar Kuri] tinha falado do roteiro nestes termos com um produtor alemão: "... as faculdades perceptivas são postas duramente à prova entre as imagens, a música (muito refinada) e a narração. Além disso, a imagem, a música e as palavras se fundem com grande virtuosismo, mas seguem linhas autônomas; na evocação cênica dos episódios da vida de Bach, as exigências emotivas são secundárias em relação à listagem dos 'fatos' (isso não elimina os acontecimentos que podem provocar potencialmente uma reação emotiva, mas essas cenas são 'neutralizadas'); o elemento visual não representa o fator essencial, que é entregue, ao contrário, ao elemento acústico, composto em igual medida de música e palavra (e não se trata de uma linguagem emocional e expressiva, mas de uma forma para explicar, comunicar, informar, que apela para as faculdades racionais do espectador e não para seu sentimento). A imagem raramente 'narra' ou comunica de forma direta, primária". O filme *Crônica de Anna Magdalena Bach*, como os dois anteriores, será, além disso, um filme sobre a Alemanha.

[...]

O que significa fazer filmes na Alemanha (ou seja, contra a estupidez, a preguiça mental, a depravação, que – como diz B. B. [Bertolt Brecht] – são comuns neste país)? Hipérion responderia: significa esvair-se em sangue. Eu acrescento: não ser capaz de atingir o grande público para o qual você deseja dedicar o seu próprio trabalho. Essa resposta dupla vale também para Peter Nestler e alguns outros. Mas algo vai mudar. E isso me atrai, me seduz fazer, como um francês na Alemanha, filmes que nenhum alemão saberia fazer – como nenhum alemão saberia fazer *Alemanha ano zero* ou *O medo* [Roberto Rossellini], nenhum americano saberia fazer *A adolescente* [Luis Buñuel] ou *The Southerner* [Jean Renoir], e nenhum italiano poderia ter escrito *A Cartuxa de Parma* (Stendhal).<sup>259</sup>

Esta suma espirituosa, transcrita quase integralmente, contém em subjacência uma série de problemas enfrentados por Straub-Huillet no âmbito do *Junger Deutscher Film* e sua concepção política do *autorenfilm*. Em 1963, já há alguns anos residentes em Munique, tiveram seu curta *Machorka-Muff* excluído da mostra competitiva do festival de Oberhausen e rejeitado por inúmeros distribuidores alemães, devido à má recepção crítica. O filme, construído pela citação inconsútil, palavra por palavra, da sátira *Hauptstädtisches Journal* (1958), de Heinrich Böll, fora tachado por falhar na condenação explícita das personagens, ou melhor do protagonista que empresta o nome ao título, o ex-coronel da *Wehrmacht*, Erich von Machorka-Muff, que retoma sua carreira no remodelado exército da Alemanha Ocidental, sob nenhum protesto. Além de apresentar as personagens em situações banais e sem traços distintivos, os cineastas se abstiveram de acrescentar uma cena ou fala que fosse ao texto preexistente. O

---

<sup>259</sup> STRAUB, Jean-Marie. *Autobiografia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 16ss



jornalista e escritor Erich Kuby, conhecido opositor do rearmamentismo no pós-guerra, interpreta o ex-oficial nazista de maneira neutra, sem afecção. Seus gestos, postura e expressões são igualmente módicos, blindando-se de possíveis comentários externos. Esta escolha de direção, somada ao registro da câmera correspondente à forma de documentar do cinema direto, afasta a obra de um realismo psicológico. O mesmo sucedeu com *Não Reconciliados* (1965). O editor-chefe da revista *Filmkritik*, Enno Patalas, que se tornaria um defensor do trabalho de Straub-Huillet logo depois, escreveu: "o grande filme alemão desde Murnau e Lang?" – referência à resenha de Delahaye nos *Cahiers du Cinéma* – "Certamente não. O erros são frustrantes, especialmente em termos da direção – ou fracasso em dirigir – dos atores. Mal recitado não é necessariamente bem *alienado*, como Straub, que credita Brecht, ...parece acreditar."<sup>260</sup> Esta dura avaliação cumpria a agenda do periódico, formulada por Patalas e pelo co-editor Wilfried Berghahn, em 1961, em torno da ideia de uma *politische linke kritik*, isto é, de uma crítica política de esquerda, altamente influenciada pela escola de Frankfurt, e que considerava a *politique des auteurs* da *Nouvelle Vague* obcecada com questões estéticas em detrimento da política.

No entanto, o aficionado cineclubismo de Straub e seu estrito contato com dois dos fundadores dos *Cahiers du Cinéma*, Bazin e Doniol-Valcroze, comprova o papel da cinefilia francesa em sua formação. E foram críticos, intelectuais e artistas desse mesmo círculo que intercederam, por meio de um abaixo-assinado, em favor da distribuição nacional e internacional de *Não Reconciliados*, cujo lançamento, em 1965, o editor de Böll tentava impedir. E, apesar da noção de *autorenfilm* derivar da "tradição anticapitalista do romantismo germânico"<sup>261</sup>, manifestada, primeiramente, na literatura e nas artes cênicas do século XIX, enquanto a *politique des auteurs* defendia a ampla participação da *Nouvelle Vague* no mercado cinematográfico, reivindicando, inclusive, a autoria de cineastas hollywoodianos, ela foi utilizada pelos jovens realizadores como uma estratégia de *marketing* para estabelecer um

---

<sup>260</sup> PATALAS apud PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 44 (tradução e grifo nossos)

<sup>261</sup> ELSAESSER, Thomas. *New German cinema: a history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989, p. 48 (tradução nossa)

público cativo e, principalmente, impelir a difusão dos novos filmes alemães no estrangeiro, mediante subsídios estatais, suprimindo a demanda listada no Manifesto de Oberhausen, de 1962. Nesse sentido, Byg coloca:

Que Straub-Huillet tenham começado sua "revolução" no cinema alemão sem o manifesto talvez derive de sua asserção consistente de que deveriam ter um lugar na indústria de filmes comerciais e de sua rejeição ao "gueto de filme de arte." Isto é mais do modelo francês que do alemão, já que a *Nouvelle Vague* foi possível no contexto da indústria de filmes comerciais, sem se dirigir ao caminho alemão de escolas de cinema e programas de subsídios federais. O caminho alemão teve de ser diferente, como observou Harun Farocki, já que não havia praticamente nenhuma indústria comercial funcionando lá. A indústria estava em tamanha baixa em 1961, por exemplo, que nenhum filme foi julgado digno de receber o prêmio federal de cinema. Ainda assim, Straub-Huillet produziram dois filmes no início de 1960 antes do *Junger Deutscher Film* se estabelecer. Que eles o tenham feito, e porque eram franceses, talvez tenha contribuído para Straub ser celebrado dentre cineastas rebeldes na Alemanha Ocidental.<sup>262</sup>

Assim, a inicial reação contrária aos curtas-metragens de Straub-Huillet, implicância de foro formalista, rapidamente se transformou em admiração, por causa da habilidade obstinada dos cineastas em produzir, mesmo sem indústria assente no país e, portanto, sem a chance 'de atingir o grande público para o qual você deseja dedicar o seu próprio trabalho'. Sendo franceses, que ademais haviam acompanhado a fatura de filmes de diretores consolidados, tal como acentua Straub, era natural que almejassem nada menos que o circuito comercial. Entretanto, não se deixavam imiscuir pelo esquema financeiro que abstrai a realidade, em prol de uma pretensa audiência massificada, predicando, ao invés, "o realismo que consiste, como diria Brecht, a começar com o particular e, uma vez bem enraizado no particular, só então se elevar ao geral."<sup>263</sup> Tampouco faziam concessões para facilitar financiamentos, o que logo se deslindará na análise do famigerado caso da longa empreitada de captação de recursos para *Crônica de Anna Magdalena Bach*. Ou seja, sabiam da inexorabilidade histórica do desenvolvimento mercadológico, mas se portavam de maneira determinada perante tal

<sup>262</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.36s (tradução nossa)

<sup>263</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política – "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto et al(org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 76

"fatalidade conjuntural."<sup>264</sup> Na entrevista a Ungari sobre o som no cinema, Straub aclara:

Nossos filmes são sempre pensados para o público. E cada um de nossos filmes é diferente do outro porque é destinado a um público diferente. *Machorka-Muff*, nosso primeiro filme, era destinado às pessoas que nós encontrávamos quando vivíamos na Alemanha. Era um curta-metragem de acompanhamento para qualquer *western* americano, bom ou ruim, e ele pretendia se comunicar principalmente com os jovens condenados a [fazer] serviço militar, que iam ao cinema no sábado à noite.<sup>265</sup>

Além desse planejamento prévio da exibição e recorte do público, outro aspecto do paralelismo de Straub-Huillet com a indústria cultural é a comparação com o cinema clássico, frequentemente engendrada por críticos e pelos próprios cineastas em colóquios acerca de seus filmes. Byg elabora um divertido resumo a respeito:

O primeiro filme, *Machorka-Muff*, é comparado a um *western* e a *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang; *Crônica* e *O Noivo [a Atriz e o Cafetão]* assim como *Cedo Demais*, *Tarde Demais* lembram a primeva história das imagens em movimento; *Relações de Classe* encena uma perseguição de *Keystone Cops* nas ruas de Hamburgo. "Gângster" é uma palavra recorrente nas descrições de Straub de vilões reais e ficcionais. Escrevendo sobre *Antígona*, Peter Handke acha o Creonte de Werner Rehm mais impositivo que o Ben Hur de Charlton Heston e diz que a *Antígona* de Astrid Ofner é "uma com a Cleópatra de Liz Taylor ou com as mulheres e garotas mais atléticas e teimosas dos filmes de Howard Hawks."<sup>266</sup>

Este livre trânsito com a herança do cinema ajuda e manter firme a barreira que separa Straub-Huillet dos expoentes do *Junger Deutscher Film*. Straub conta que Kluge, certa vez, subiu ao palco do festival de Mannheim e apregoeou a invenção praticada pelos jovens realizadores alemães, afirmando que seus filmes seriam criados na mente do espectador, algo completamente novo, jamais levado a cabo. Kluge teria dito: "meus filmes são como... os de Straub, por exemplo", reconhecendo-o na plateia. Ao que Straub retorquiu, levantando-se

---

<sup>264</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 55

<sup>265</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som*. Entrevista concedida a Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 101

<sup>266</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.20 (tradução nossa)



furiosamente: "as coisas que faço não são novidade alguma, são tradicionais."<sup>267</sup> Ainda que haja uma verdade fundamental sobre a estética de Straub-Huillet nessa explanação, à qual retornaremos no final do capítulo, é preciso frisar que tal intervencionismo é emblemático da figura êmula que Straub costuma representar. "Nossas esperanças estão nas contradições", a epígrafe da "experiência sociológica" de *O Processo dos Três Vinténs*, em que Brecht protocola o litígio acerca da adaptação hollywoodiana de sua ópera, poderia muito bem servir de *leitmotiv* para as aparições públicas de Straub. Agora, se Straub calcula essas performances ou simplesmente acata o conselho de Jean Cocteau, "aquilo que [lhe] reprovam, cultive-o, é você mesmo"<sup>268</sup>, não conseguiríamos responder. Mas a julgar pela forma com que seus filmes são delineados, ou então pela leve ironia do parêntese no qual declara ter aprendido no colégio 'que a insubordinação não é somente uma virtude poética', não nos espantaríamos se de fato intencionasse a exemplaridade pela conduta.

E, nesse sentido, o percalço arrastado da pré-produção da biografia cinematográfica de Bach talvez seja o bojo de uma lapidação moral concreta que designa toda a trajetória de Straub-Huillet. Concreta, pois, assim como Brecht distinguiu, precisamente, a moralidade do teatro épico da "instituição moral" à que corresponderia o teatro segundo Friedrich Schiller, assinalando que "os moralistas [desta última] espécie consideram que os homens existem para a moral, e não a moral para os homens"<sup>269</sup>, o embate indefesso de Straub-Huillet com os empecilhos na viabilização do projeto, não devido, meramente, ao deficiente programa de financiamento de filmes na Alemanha da década de 1960, mas, especialmente, por ousarem desmitificar um cânone nacional da alta cultura, arraigaram um modelo de cinema que contraria, na *prática* e em vários níveis, a norma ditada pela indústria cultural. Pode-se, por acréscimo, reputar que, ao longo desses dez anos de demora na realização de seu longa-

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>268</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política - "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p.

76

<sup>269</sup> BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche Editeur, 1963-72, p. 267 (tradução nossa)

metragem debutante, caminharam, "em pequenos passos"<sup>270</sup>, rumo àquele 'humanismo revolucionário', perfazendo a "abstração clássica" e a "universalização"<sup>271</sup> do objetivismo que Bazin notara irromper no neorrealismo, isto é, uma classicidade por redução, *negativa*, "que consiste na exclusão do desnecessário"<sup>272</sup>, "de modo a alcançar a completude na simplicidade."<sup>273</sup> Straub-Huillet são, portanto, "moralistas avançados"<sup>274</sup>, mas apenas na medida em que a moral "é imanente ao próprio acontecimento, conteúdo a cada instante, em cada um desses incidentes, indissociável do tecido da vida."<sup>275</sup>

Straub teve a ideia para *Crônica de Anna Magdalena Bach* em 1954 e seu roteiro foi escrito até 1959, mediante inúmeras pesquisas, junto a Huillet. Já nesse ano, quando Straub-Huillet se estabeleceram em Munique, Hubert Schonger ofereceu seus serviços de produtor com apenas uma condição, que os cineastas arcassem com os cem mil marcos restantes, o que acabou por retardar as filmagens por quase uma década, intercalando-se as duas adaptações de Böll durante o período de suspensão. Em entrevista a Michel Delahaye, Straub resumizou os argumentos expostos pelas entidades públicas e privadas ao se recusarem, continuamente, a financiar seu projeto: "um pretexto: é uma ficção. Outro pretexto: é um documentário. Um terceiro: ele não será sucesso de público."<sup>276</sup> Primeiramente, na indústria cinematográfica alemã daquela época, pouco se sabia da rentabilidade de obras reflexivas, e a simbiose moderna, entre ficção e documentário, caracterizava um alto risco. Depois, aqueles que alegaram, pretensamente, a falta de audiência para *Crônica de Anna Magdalena Bach*, integravam o ministério da cultura de Nordrhein-Westfalen, responsável, justamente, por subsidiar filmes sobre música. Straub, então, que começara a empreitada "com uma

---

<sup>270</sup> STRAUB, Jean-Marie. Andi Engel talks to Jean-Marie Straub. *Cinemantics*, nº1, janeiro de 1970, p. 21 (tradução nossa)

<sup>271</sup> AURICH *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 32 (tradução nossa)

<sup>272</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.33 (tradução nossa)

<sup>273</sup> AURICH *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 32 (tradução nossa)

<sup>274</sup> *Id.*

<sup>275</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? - Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 379

<sup>276</sup> STRAUB, Jean-Marie. Entretien avec Jean-Marie Straub. Entrevista concedida a Michel Delahaye. *Cahiers du Cinéma*, nº 180, julho de 1966, p. 57 (tradução nossa)

entusiasmada falta de preconceito, com a ingenuidade de uma criança”<sup>277</sup>, foi se conscientizando, no decorrer da escabrosa angariação de fundos, de que as disparatadas reservas quanto a técnicas, como a asserção de que uma câmera jamais caberia em uma galeria de órgão, não passavam de desculpas para encobrir a resistência dos magnatas e burocratas em viabilizar a divulgação de um ícone cultivado pela burguesia em cinemas ou redes de televisão populares. Conforme Straub notava o conflito de classes – ‘na Alemanha aprende-se a luta de classes’, como sintetizaria Huillet –, suas declarações se tornavam mais e mais provocativas:

Ele notou que Bach era relativamente desconhecido na Alemanha e conectou o projeto de Bach às lutas políticas acerca dos filmes de Böll ao chamá-lo de “mais um filme sobre o passado alemão mal-resolvido.” [...] Confrontado com um “bando de engratados” (*Filmfritzen*) ou “Gesetzhüter” – os guardiões da Lei de Kafka – Straub levantou as polêmicas bolas, dizendo que o filme era dedicado aos vietcongues, com cujas lutas contra a oposição esmagadora ele podia se identificar.<sup>278</sup>

Byg atribui tal atitude ao espírito inconformista da geração de Straub-Huillet, jovens no decênio sessentista, politicamente engajados. Não obstante, enquanto o mundo padece do cinismo perante o que se considera o fim das utopias e muitos daqueles velhos militantes servem aos poderes maiores com amargura ou mesmo certa perversidade, Straub mantém essa postura iconoclasta até os dias de hoje. Para a coletiva de imprensa do filme *Aqueles Encontros com Eles* (2006), mais uma das adaptações de Pavese, dentro da 63ª Mostra de Veneza, na qual Straub-Huillet receberam um prêmio especial do júri por inovação de linguagem, Straub preparou três mensagens dirigidas ao evento. Na primeira, agradece de modo seco: “veio cedo demais para a nossa morte – e tarde demais na nossa vida.” E explica o porquê de Pavese, citando, entre outros, um pequeno trecho de *A Lua e as Fogueiras*:

Pois bem. Se antigamente bastava uma fogueira para fazer chover,

---

<sup>277</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 53 (tradução nossa)

<sup>278</sup> EDER *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 53s (tradução nossa)



queimar nela um vagabundo para salvar a colheita; quantas casas de patrões é necessário incendiar, quantos matar nas ruas e nas praças antes que o mundo volte a ser justo e nós possamos dizer a nossa palavra?<sup>279</sup>

Então, na segunda, enumera suas participações na mostra, com algumas ironias. E, por último, pondera:

3.

Por outro lado, eu não poderia festejar em um *festival* onde existe tanta polícia pública e privada à procura de um terrorista – o terrorista sou *eu*, e lhes digo, parafraseando Franco Fortini: enquanto existir o capitalismo imperialista americano, o número de terroristas no mundo nunca será suficiente.<sup>280</sup>

Mas voltemos ao início, a *Crônica de Anna Magdalena Bach*. Além da clarificação quanto ao seu posicionamento nas relações de classe no âmbito da cultura, propiciada pelos atritos com a indústria cinematográfica alemã, outra idiossincrasia de Straub-Huillet já despontava, então, em plena fatura, isto é, não como rascunho, mas efetivamente. O projeto de Bach também tomou tempo porque Straub-Huillet procuraram tenazmente por documentos – partituras, cartas, necrologia etc. – e por locações onde o músico trabalhou e viveu, ou seja, partiram em busca de materiais em suas respectivas realidades, método essencial da estética straubiana que viemos analisando. Na Alemanha Oriental, visitaram Eisenach, Arnstadt, Erfurt, Weimar, Dresden, Leipzig e Mühlhausen. Descobriram, no entanto, que a maioria dos locais onde Bach tocou se encontravam impraticáveis, devido às alterações feitas no século XIX. A Thomaskirche luterana, em Leipzig, por exemplo, teria ganhado um horrendo órgão de estilo neogótico. Este triste indício arquitetônico condiz com a defesa indecorosa do cânone musical pelos agentes culturais com que se depararam, pois foi o romantismo, com suas salas de concerto assépticas destinadas à burguesia em ascensão, que fez de Bach um mito, como exaltação, inclusive, do germanismo no contexto da unificação do país. Straub-Huillet, ainda, fazendo o possível para se afastarem da “prática da performance romântica”, tiveram

---

<sup>279</sup> STRAUB, Jean-Marie. *Três mensagens à 63ª Mostra de Veneza*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCB, 2012, p.62

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 64

dificuldades em encontrar intérpretes que fossem capazes de manejar instrumentos barrocos. Ademais, foram com frequência tentados, indecorosamente, a contratar medalhões da indústria fonográfica em troca de grandes quantias de dinheiro, como salienta um mordaz Straub, já em 2001:

Fizemos *Crônica de Anna Magdalena* da maneira que queríamos fazê-lo e não como as pessoas nos aconselharam a fazer durante os dez anos em que esperamos para poder fazê-lo. O primeiro com Curt Jurgens, o segundo usando o dobro de dinheiro que teria custado o filme, mas pagando Herbert von Karajan...

E nós mandamos todos eles se ferrarem, porque queríamos fazer esse filme com Gustav Leonhardt que, na época, não estava entre os sucessos de bilheteria da indústria cultural, quando todo mundo, até os músicos e os musicólogos diziam: "Como? Quem?" e tínhamos que escrever seu nome num pedaço de papel. O mesmo aconteceu com Nikolaus Harnoncourt. Quanto ao pobre Wenzinger, o braço direito de Paul Sacher na Basileia, ele também não era conhecido: estão todos no filme com Leonhardt e como isso não tinha valor algum nas bilheterias da indústria cultural, ninguém queria dar um tostão para o filme. Ora, se fazemos um filme politicamente, quer dizer, organizando aquilo que fazemos, isso quer dizer escolher os atores sem se dirigir a *casting* ou à bilheteria, sob o pretexto que precisamos fazer isso senão não conseguimos dinheiro, que sem Depardieu o filme não se faz, sem a última bela menina da moda não teremos dinheiro do CNC, o filme não irá a Cannes, etc. Senão, não só não fazemos politicamente, como também não fazemos os filmes que queremos fazer. Brecht já dizia em seu prefácio a *Kuhle Wampe*: "a organização nos custou muito mais trabalho do que *die kunstlerische arbeit*... o trabalho artístico por si só" e, diz ele, isso vem do fato de que era um filme político.<sup>281</sup>

O cravista Leonhardt era dileto porque, além de presidir um movimento em prol da execução em instrumentos de época, não se utilizava da sucessão de cenas como um meio de diminuir a distância entre sua interpretação e a composição de Bach, sobrepujando-se; sua performance não operava pelo apagamento de traços das etapas anteriores de seu trabalho. Algo sobre o que Adorno, no início de seus estudos musicais com Alban Berg, em 1925, questionara-se. Isto é, "o condutor não poderia simplesmente repetir a peça como se ela estivesse sendo tocada no tempo de sua criação, já que seu significado estaria perdido para nós", "tampouco poderia tocá-la como uma peça moderna, um procedimento que violaria a

---

<sup>281</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política - "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 76s

verdade do trabalho, a qual era integralmente relacionada à história.”<sup>282</sup> Deveria haver, portanto, uma mediação entre presente e passado. Ou, ainda, como explica Straub numa conversa transcrita e editada por Patalas na *Filmkritik*, para ajudar a obter fundos para a realização de *Crônica de Anna Magdalena Bach*: “nós mostraremos pessoas realmente executando um trabalho diante da câmera. Isso é raro no caso de um filme; no entanto, o que se passa no rosto dos homens que não fazem nada senão executar um trabalho é certamente algo que tem a ver com o cinematógrafo.”<sup>283</sup> Esta espécie de “grau zero”<sup>284</sup> na efetuação de um ofício é similar ao modo de atuação do contingente de não-atores que Straub-Huillet costumaram empregar ao longo de sua trajetória, influenciados, certamente, pelo automatismo em Bresson, diretor que negou o convite para dirigir o longa-metragem, encorajando o jovem Straub a fazê-lo ele mesmo, mas também pelo encontro com Helene Weigel, alguns anos mais tarde, narrado na entrevista a Albera sobre cinema e política. Para o papel da mãe em *Não Reconciliados*, que acabou sendo dado a uma senhora que conheceram no elevador de seu prédio, Straub-Huillet, originalmente, pensavam numa atriz. Tendo assistido à Weigel muitas vezes no Berliner Ensemble, mostraram-lhe o roteiro, mas ela, rapidamente, disse: “por que vocês querem realmente uma atriz para essa personagem? No cinema, todos os atores são ruins! Usem então um não profissional!...”<sup>285</sup> Indubitavelmente, tais objeções contribuíram para o ajuste do método straubiano.

A opção pela “arqueologia”, ou melhor, por “evidenciar as camadas” do trabalho, a mediação histórica, por “não erradicar os vestígios, mas construir a partir deles”<sup>286</sup>, assegurou a desmitificação de Bach. De fato, o filme não se preocupa em mostrar o quê na vida ou obra do

---

<sup>282</sup> BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 44 (tradução nossa)

<sup>283</sup> STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCB, 2012, p. 4s

<sup>284</sup> “A escrita no grau zero é no fundo uma escrita indicativa [...]; é antes uma escrita inocente. [...] Esta fala transparente... realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência total de estilo.” Cf. BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1997, p.64

<sup>285</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política – “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!”*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCB, 2012, p. 90

<sup>286</sup> STRAUB;HUILLET *apud* JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, Wolfram (eds.). *Herzog/Kluge/Straub*. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976, p. 210 *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 66 (tradução nossa)



compositor possibilitou sua transformação em ícone cultural, nem mesmo admite quaisquer relações causais além da simples cronologia. Aliás, em nenhum momento da interpretação das obras de cada período e gênero, "um coro de entrada, um concerto de instrumentos, um trecho de órgão, um trecho de cravo, um minueto etc.", todas elencadas de modo a garantir uma "superfície plana"<sup>287</sup>, há uma audiência além do público que assiste à projeção cinematográfica. Assim, a reação sensorial se concentra no espectador, mas de tal modo que sua cabeça se mantém fria e está livre "para seguir as linhas que continuam e se interrompem" num "tecido musical dialético"<sup>288</sup>, pois, segundo Brecht citado por Straub, "uma boa música não deve elevar a temperatura daquele que a escuta."<sup>289</sup> Uma vez mais, portanto, vem à tona a importância brechtiana na formação estética de Straub-Huillet, durante sua residência na Alemanha. Esta 'superfície plana', a que Straub se refere, não deixa de se assemelhar, visual e metaforicamente, ao aplainamento engendrado no planetário, figura-mecanismo que Brecht usa para definir o teatro de tipo P, em *A Compra do Latão*, obra publicada postumamente, que é, ao mesmo tempo, "uma teoria do teatro e propriamente um *diálogo teatral*"<sup>290</sup>, uma função modelar de via dupla, entre conceito e práxis, também expressa no trabalho de Straub-Huillet, como mais adiante assinalaremos:

No "Planetário" o que se dá a ver é "o movimento dos astros, tanto quanto nos são conhecidos", sendo o fictício, aí, a correção excessiva de suas "elipses e círculos perfeitos [que] não reproduzem senão imperfeitamente os seus movimentos reais, porque estes, como sabemos, são mais irregulares".<sup>291</sup>

O teatro de 'tipo planetário', assim como a planificação cinematográfica de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, na qual 'as exigências emotivas são secundárias em relação à listagem dos fatos', "tem simplesmente por objetivo entregar, pelo artifício das representações que ele

<sup>287</sup> STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 5

<sup>288</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som*. Entrevista concedida a Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 98; cf. também BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005 p. 94

<sup>289</sup> *Id.*

<sup>290</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 137

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 141

oferece, o mundo ao homem"<sup>292</sup> – ou a música ao ouvinte. Esta forma de liberação dos sentidos do espectador já havíamos perscrutado em *Cedo Demais / Tarde Demais*, a partir de sua retomada das 'vistas panorâmicas', quando a paisagem é disposta *diant*e da câmara, 'ambas marcadas por sua origem comum no real', ou seja, quando efeito e realidade estão amalgamados. E, do mesmo modo que, em *Como "Corrigir" a Nostalgia*, nos idos de 1980, Huillet reivindicaria Lumière como o ancestral direto do nosso objeto maior de estudo, Straub reconhecia, já em seu projeto inicial, a influência cabal do primeiro cinema:

[A qualidade do acaso] existe em toda fração de segundo do filme, ao menos porque todo músico pode cometer um erro em toda fração de segundo, e há muitos deles diante da câmara. A duração multiplica a qualidade do acaso ainda mais. É uma piada quando alguém diz que é uma tomada estática, que a câmara não se move, que nada acontece. Há mais acontecendo do que em uma pan, uma perseguição de carros, uma caçada. Cada dedo está se mexendo, e até se sente o ar, e ademais, esta é a essência do cinematógrafo: dizem que quando as pessoas viram *Le déjeuner de bébé* ou *L'arroseur arrosé* de Lumière, eles não exclamaram: ó, o bébé se move, ou l'arroseur se move. Elas disseram que as folhas se mexiam nas árvores. O bébé se movendo, elas já haviam visto na lanterna mágica. O novo para elas era precisamente que as folhas se mexiam. As "folhas" no filme de Bach são os dedos e mãos dos músicos e os gestos inacreditáveis de Leonhardt, que não são nada monótonos.<sup>293</sup>



Quanto ao artifício de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Straub-Huillet o associam, justamente, à acentuação da ficção, de seu caráter novelesco, por meio da defrontação com o

<sup>292</sup> BRECHT, Bertolt. *Ecrites sur le théâtre*. Paris: L'Arche Editeur, 1963-72, p. 519 (tradução nossa)

<sup>293</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub*. *Filmkritik*, nº 10, 1968, p. 689s *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.65 (tradução nossa)



documentário. "Em Machorka-Muff", elucida Straub, "eu me servi da realidade para que a sátira se tornasse mais realista; aqui eu quero, ao contrário, servir-me da realidade para que o aspecto fictício do filme se torne ainda mais evidente."<sup>294</sup> Para tanto, o filme coteja a voz de Anna Magdalena, que comunica, sem pesares, suas lembranças no tempo pretérito, mantendo a distância inviolável do passado ao não se servir das imagens como representação de sua memória privada, com os manuscritos apresentados à câmera e a gravação em som direto das performances. O aspecto fabular da rememoração da esposa de Bach ressalta a trama forjada da evocação no espectador de um figura pública, um ícone incutido no imaginário da cultura ocidental. A não utilização da maquiagem para simular o envelhecimento das personagens reforça a opacidade do filme. O que se vê, portanto, não é a reanimação de uma vida que se esvaiu, a personificação de uma lenda, senão a execução de um ofício no presente que também demanda o trabalho da memória, seja pelos músicos que interpretam uma composição prévia, seja pelos atores que recitam um texto decorado. Preserva-se, assim, a heterogeneidade dos elementos constitutivos da crônica cinematográfica: a interpretação musical na íntegra e *in loco*, com instrumentos e caracterização de época; os alfarrábios registrados pela câmera; a ordenação da narração feminina. A descrição brechtiana da "tomada de posição do pano de fundo sobre o que se desenrola no palco" do teatro épico, isto é, "contradizer ou confirmar as palavras de certas personagens com a ajuda de documentos projetados, fornecer a discussões abstratas cifras concretas, imediatamente perceptíveis"<sup>295</sup>, bem poderia delinear a forma com que Straub-Huillet constroem sua obra. Acerca da autonomização dos "pontos" de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, termo do pontilhismo de Karlheinz Stockhausen que remete a músicas compostas por partículas separadas, dispersas e insubordinadas a uma estrutura tonal, emprestado por Straub para a remissão das cenas do filme<sup>296</sup>, Huillet discorre ao comentar a finalização da montagem:

---

<sup>294</sup> STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 9

<sup>295</sup> BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche Editeur, 1963-72, p. 259 (tradução nossa)

<sup>296</sup> "...nós [suprimiremos] cada vez mais, até que não tenhamos mais cenas, nem episódios -, mas apenas o que Stockhausen chamaria de 'pontos'. Tudo o que será mostrado fora das execuções musicais serão 'pontos' da vida de Bach." Cf. STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 5



Então nós cortamos o último rolo, onde a vertigem começou de novo, como se fosse um filme em si mesmo. Então ele se encaixou e nós notamos que tínhamos saído vitoriosos... Este é também um dos aspectos novelísticos do filme, que conta a respeito de uma vida que queima como uma vela. Eu acho que um romance narra uma vida; os romances do século XIX, os romances de Dostoievski e Balzac narram um destino. E aqui há, talvez pela primeira vez, um destino na tela... O último rolo do filme é a prova, a morte é a coisa mais antinatural – digo isto literalmente – do mundo. O último rolo se torna mais e mais rápido: é uma corrida, uma aposta contra o tempo. E de repente está terminado, consumido.<sup>297</sup>

Esse automatismo que Huillet percebe no último rolo, causando-lhe vertigem, é intrínseco à objetivação das obras de arte, pela qual o produto do trabalho se emancipa de suas determinações materiais, tornando-se propriamente alheio e novo, e parece dotado de ânimo ou organicidade, mesmo sendo a exata *diferença* entre os fatores de sua formação, de sua organização, 'encaixando-se' na totalidade criativa como particularidade – "algo mais do que a soma das partes."<sup>298</sup> Ou, nas palavras de Adorno, em sua *Teoria Estética*:

No artefacto, o estremecimento liberta-se da ilusão mítica do seu ser-em-si, sem que, no entanto, seja nivelado pelo espírito subjetivo. A autonomização das obras de arte, a sua objectivação pelos homens, apresenta a estes o estremecimento como de algo não atenuado e que jamais aconteceu. O ato da alienação em semelhante objectivação, que toda obra de arte realiza, é correctivo. As obras de arte são epifanias neutralizadas e, deste modo, qualitativamente modificadas. [...] Aproxima-se muito da obra de arte enquanto aparição a *apparation*, aparição celeste. As obras artísticas estão de acordo com ela na sua transcendência supra-humana, que se subtrai à intenção dos homens e ao mundo das coisas. [...] Elas ultrapassam o mundo das coisas por meio do seu próprio elemento coisal, da sua objectivação artificial. Falam em virtude da ignescência da coisa e da aparição. São coisas destinadas a aparecer. O seu processo imanente exterioriza-se como seu próprio << fazer >> e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens.<sup>299</sup>

Essa 'alienação corretiva' da objetivação do artefato, que se aproxima da 'aparição celeste', é similar àquela 'correção excessiva' em que consiste o fictício no teatro de tipo planetário, desígnio que apresenta, concretamente e à distância, um modelo de um sistema

<sup>297</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub*. *Filmkritik*, nº 10, 1968, p. 690 *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.69 (tradução nossa)

<sup>298</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism – a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 227 (tradução nossa)

<sup>299</sup> ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 128s

para a apreciação crítica do espectador e do 'realizador como primeiro espectador'. Porém, se Brecht afirma que o escopo do programa é, basicamente, 'entregar, pelo artifício das representações que ele oferece, o mundo ao homem', Adorno enfatiza a qualidade imanente do 'fazer-se' artefato, 'sua transcendência supra-humana', reverberando a aura (ou atmosfera) interdita pela rebelião socializada da reprodutibilidade técnica. Lançando mão da dialética, não obstante, Adorno assevera que a produção artística na lógica industrial, ou, simplesmente, o "trabalho da vontade e premeditação"<sup>300</sup>, não anulou o fato "[d]o <<Mais>> não [ser] apenas a coerência, mas um outro, por ela mediatizado e, apesar de tudo, dela distinto"<sup>301</sup>, pois, ao se restringir por padrões eficazes a realização, tanto mais a obra se objetiva e é dotada de aparência forânea, impulsionando modificações qualitativas até a inércia do movimento uniforme, as quais, no entanto, não são senão construto artificial e intervenção. Assim, apesar da disparidade superficial entre as colocações de Brecht e Adorno, isto é, a arte a serviço do social *versus* a arte como aquilo que se extingue, o *Entkunstung*, "processo pelo qual a arte deixa de ser o que é e perde sua especificidade"<sup>302</sup>, que Adorno acredita ser "sua tendência evolutiva"<sup>303</sup>, faz frente, com perfeição, ao "impulso cosmogônico"<sup>304</sup>, ou "vocação para o mundo"<sup>305</sup>, que define o método de produção brechtiano, o qual, "num paradoxo aparente", pela "exacerbação e tensão extremas do trabalho da vontade", estoura "os limites individualizados, que confinam 'autor' e 'obra'", instaurando-os "como existência objetiva, à maneira de elementos *incriados* com que nos defrontamos."<sup>306</sup> A esse respeito, Pasta acrescenta:

Ambas as aparições, a do artificial e a do incriado, estão antes em distribuição complementar nessa figuração total que a obra oferece de si; são tributárias, ambas, desse duplo e paradoxal movimento que apenas, de raspão,

---

<sup>300</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 40

<sup>301</sup> ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 126

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 546

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>304</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 31

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 28

assinalamos – o de se fazer obra e de se fazer mundo, ser palavra e coisa, constituir-se e abolir-se ao mesmo tempo, aparições problemáticas dessa obra que, frente ao mundo, quer ser emblema e instrumento, e que aí se entrega, simultaneamente, ao trabalho duplo e imbricado de construir e destruir. E frente ao mundo como a si mesma – igual determinação, igual método.<sup>307</sup>

Sob esse mesmo título da estranha autonomização por meio do artifício, Huillet salienta o caráter antinatural dos destinos de indivíduos que distingue nos romances do século XIX. O romance é descrito por Lukács como "a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade."<sup>308</sup> Entretanto, se o problema que o novelístico aborda "é aquele da definição das formas do sentido individual dentro dos limites das representações sociais existentes e suas relações sociais determinadas", e se "a realidade histórica que encontra é uma permanente crise de identidade que deve ser permanentemente resolvida pela rememoração da história do sujeito-individual"<sup>309</sup>, o "álbum de família"<sup>310</sup>, no qual consiste *Crônica de Anna Magdalena Bach*, apresenta a instituição de um legado, inassimilável pelo isolamento individual e que, por meio do artifício narrativo e performativo, perdura além morte, penetrando o que lhe é alheio, estranhando-se a si mesmo para se tornar novamente familiar, todavia não mais privativo. De certa maneira, o fito do projeto estaria sintetizado na seguinte sentença: "o trabalho de Bach pode ter sido alienado pelas condições restritas sob as quais ocorreu, mas a memória de sua produtividade é um livre ato humano de amor que resiste à alienação."<sup>311</sup> Straub-Huillet, portanto, apesar de não compactuarem com a mitificação de Bach, ou mesmo para resgatá-lo, justamente, dessa pasteurização, operam de modo a repor sua força formativa em toda sua amplitude histórica, implicando no cotidiano, nas tarefas domésticas, o que seria considerado, pelos burgueses, o gênio. No comentário sobre a montagem do filme, ainda, para se referir à ponta do último rolo

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p.28s

<sup>308</sup> LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 55

<sup>309</sup> HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981, p. 124s

<sup>310</sup> HOMMEL *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.63 (tradução nossa)

<sup>311</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.69 (tradução nossa)



de película exposta ao calor da lâmpada do projetor, Huillet se utiliza da expressão 'consumido', que corresponde também à finalidade da fatura, isto é, o consumo do produto, mas o qual, para o devido desenvolvimento capitalista, mantém-se separado da esfera da produção. A ênfase na continuidade do trabalho de Bach, seja pela interpretação acurada de Leonhardt, que gravara no cravo, com muito propósito, segundo Straub, a *Arte da Fuga*, peça deixada sem indicação de instrumento, seja pelo apoio de Anna Magdalena, que viveu em função do marido, inclusive notando e copiando suas composições, de modo que, por muito tempo, tomou-se sua grafia como a dele, demonstra um modelo de produtividade diverso do da indústria cultural e para cuja realização o consumo, enquanto "inserção produtiva"<sup>312</sup>, é imprescindível. Em outras palavras, a obra bachiana, tal como Straub-Huillet a concebem, ou melhor, tal como a querem restituir por direito, estabelece e resulta, concomitantemente, de uma "totalidade que se produz pelo influxo externo de uma alteridade [e] tende a internalizá-la, não se contendo em si mesma e abrindo permanentemente sobre o que já não é ela" – uma "totalidade como produção."<sup>313</sup>

Em *Cedo Demais / Tarde Demais*, filme da linhagem de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, e não apenas por seu diálogo com o primeiro cinema, como aqui logo proporemos, também narra um destino: o fardo camponês. Ou seja, não se trata mais da vida de um indivíduo a 'queimar como uma vela', apanhada enquanto legado, no limiar de sua maturação como clássico da cultura, ao que mais tarde voltaremos, mas da história, em resgate, de todo um grupo social folclorizado, o qual, não bastasse sua tragicidade, aparece já desmantelado, sem atores que o personifiquem, ainda que de modo distanciado, frente à câmera. Se, em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Leonhardt é o alicerce da ponte erigida entre a produção de Bach, na fonte pretérita de seu surgimento, e a execução das peças, na presente duração da performance, em *Cedo Demais / Tarde Demais*, os corpos que procuram se posicionar, da maneira mais justa possível, para sintonizar a herança campesina, aterrada por séculos de progresso industrial, são os dos próprios cineastas, imergidos sem subterfúgios nas regiões

---

<sup>312</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 325

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 290

interioranas. Contudo, a prática cinematográfica de Straub-Huillet, assim como o cuidado dos músicos em não emular as condições da matriz bachiana, senão atualizar a obra, perpetuando seu 'fazer-se', qualitativamente distinto ao longo do tempo, não pretende simular a mítica harmonia entre homem e natureza das "culturas fechadas"<sup>314</sup>, esquivando-se dos dados concretos de realidade e desconsiderando as transformações históricas. Em *Cedo Demais / Tarde Demais*, a estratificação perceptível do trabalho e o fundamento da produção em ato são igualmente essenciais. Tal como apontamos no capítulo *Primeira Vista*, a inserção do plano dos operários saindo da fábrica egípcia, bem no centro do filme, ordena, como um ímã a uma limalha de ferro, o potencial formativo latente na relação entre homem e natureza sinalizada na paisagem. De certo modo, a equiparação entre a condição camponesa na modernidade e a alienação do proletariado pleiteia a reapropriação dos meios de produção através de uma conscientização de classe, uma transformação que não ocorre em "momentos altos, pela virtude e pela decisão, mas unicamente [num] fluxo rigorosamente habitual, pela razão e pela prática."<sup>315</sup> E, como contraponto, todo o quinhão periférico de paragens campestres em sua vagarosidade gestativa, que orbita em torno do foco urbano e fabril, contém o mecanicismo predatório, lembrando 'que *esta* terra é um lugar habitável para os homens, que ela é o lugar que *devemos* habitar', nos termo de Fortini.

Se já havíamos esclarecido a consequência política da estrutura cinematográfica de *Cedo Demais / Tarde Demais*, o que falta aprofundar, não obstante, é a implicação do conteúdo abordado na própria estética straubiana, pois, apesar de sugerirem a apropriação dos meios produtivos, Straub-Huillet se posicionam fora dos portões da fábrica, exatamente como fizera Lumière, e não onde a produção é efetuada. O primeiro quesito a ser considerado a esse

---

<sup>314</sup> "Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada." Cf. LUKÁCS, Georg. *Culturas fechadas*. In: *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 25-36

<sup>315</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 134

respeito é a retomada de Lumière 'em paradigma do realismo' pelos cineastas, cujo 'exercício do olhar' compreende a *necessidade* da evidência, ou seja, de não ignorar, encobrir ou deturpar os fatos, não importa quais sejam e a que ideologias já serviram. E, assim sendo, a conjuntura originária de *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière*, a qual, de acordo com a constatação de Farocki, conflagraria o tabu mor do cinema, consiste, justamente, na interdição do local de trabalho. Entretanto, a decorrência crucial da primazia da realidade nas 'vistas' é o intercâmbio possível entre o sujeito que vê e o objeto do olhar, pois, tal como salientara Aumont, aquele que opera o cinematógrafo, um utilitário como outro qualquer, é alguém 'como-você-e-eu', e, da mesma maneira que "*cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado*"<sup>316</sup>, todos podem tomar o aparelho. Deste modo, a opção por refilmarem a 'vista', alienando o 'ponto de vista' de Lumière, ao invés de inseri-la como imagem de arquivo, fechada em sua virtualidade, é uma garantia de que o regime da tensão entre arbítrio e aleatoriedade seja efetivamente regulado. Isto é, Straub-Huillet se prestam a moderadores: quando o arbítrio se converte em naturalidade, lá estão eles para corrigir a percepção, interpelando o fatalismo com uma boa dose de história enquanto transitoriedade; então, quando a naturalização mostra sua face regressiva e irracional, o avesso caótico, estocástico, do fenômeno, lá estabelecem um novo artifício contra a tendência dissoluta.

Logo, o trabalho de dentro da fábrica, relegado pelo plano, invisível ao espectador, é, contudo, aludido pelo próprio 'fazer-se' da obra cinematográfica, cuja materialidade, seja pela utilização integral de um chassi de 16mm, percebida pela duração da sequência, seja pelos olhares diretos dos operários em direção à câmera, é explícita. Em *Trabalho de Brecht*, Pasta realiza uma espécie de *close reading* de um tópico do texto *Contra a Glória "Orgânica", pela Organização*, integrante dos estudos brechtianos sobre cinema. Após comentar o intuito transformador da glória "literária ou teatral, tal como ela é produzida e sustentada no interior do sistema capitalista de produção – mas que, no entanto é já 'etapa preliminar a modos de

---

<sup>316</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 183



produção superiores' e com possível 'valor revolucionário'<sup>317</sup> –, pois a glorificação, apesar de parecer, por ideologia, respaldar-se nos gostos individuais dos críticos, promove a circulação das obras, desde a esfera privada dos artistas até o público, consistindo numa "socialização parcial da produção"<sup>318</sup>, Pasta se detém no curtíssimo sexto item do texto, a saber, "organização da glória. O que é isto? [...]"<sup>319</sup>, e discorre:

Do que seja essa "organização da glória", este texto de Brecht, embora se prolongue ainda, não nos dá nenhuma definição *in extenso*, nos moldes da definição discursiva tradicional. Ele de certa forma se mantém suspenso na interrogação – até graficamente – e na proposta que ela veicula, como que a sublinhar sua importância *intrínseca* e, por assim dizer, *bruta*, o que lhe dá uma qualidade estranha, como a de uma pergunta que fosse sua própria resposta, em curto-circuito. Estranha que seja, essa qualidade não é, por isso, menos verdadeira. A resposta é aí concomitante à pergunta, e surge disseminada no texto, à maneira de anagrama do qual a formulação da pergunta – "Organização da glória. O que é isto?" – fosse a enunciação recifrada.

Ora, quando o texto chega a enunciar "organização da glória", ainda que sob a forma de pergunta, na verdade já *incorporou* e começou a "organizar (transformar) a "glória orgânica" – pois propor sua "organização" significa que já a aceitou em sua dimensão coletiva e já a retirou, ao menos para si mesmo, do domínio naturalizado da ideologia, onde jazia como uma espécie de inconsciente social da produção artística. "Organizar a glória" é, pois, reconhecê-la em sua existência social, torná-la consciente e manejá-la em função de um projeto ao qual também já se havia dado um nome: transformar o teatro.

Mas onde tal resposta melhor se confirma, é no valor prático ou gestual do próprio texto. Assim como, no interior do texto, a resposta vinha anagramatizada, o *gesto total* do texto, por sua vez, oferece, dela, uma demonstração *dramatizada*, tornada concreta: se ao resgatar a dimensão coletiva da "glória orgânica" o texto propõe que se "organize a glória", ele o faz dirigindo-se à crítica, isto é, propondo a *outros* uma associação organizada e consciente em torno de um projeto coletivo e que só pode ser concebido e realizado coletivamente. Vale dizer: o texto inaugura a prática que ele mesmo teoriza, justifica e propõe, e desta forma a demonstra, por assim dizer, na prática. "A glória organizada é a glória organizativa" – esta é, na verdade, a principal resposta que Brecht nos dá – e duplamente: tanto como enunciado, quanto como enunciação. (Esta prática textual, que aqui se exemplifica – a de procurar a verdade concreta do texto e, assim, transformá-lo simultaneamente em signo/ação, teoria/prática, pergunta/resposta, é central na poética brechtiana e atravessa com espantosa coerência toda a sua produção...)<sup>320</sup>.

<sup>317</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 49

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>319</sup> BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma*. Paris: Ed. L'Arche, 1970, p. 116

<sup>320</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 53

Tal 'prática textual', que 'procura a verdade concreta do texto', convertendo-o em 'signo/ação, teoria/prática, pergunta/resposta', associamos à forma como é implantado o intertexto lumièrianos em *Cedo Demais / Tarde Demais*. Dentre todas as 'vistas' do catálogo da empresa de Lumière, ao elegerem *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière*, Straub-Huillet expõem sua idiossincrasia, algo a ela intrínseco, mas que apenas transparece, feito cristal luzindo, quando se furta de sua blindagem estéril de cânon cultural, re-historicizando-se. Isto é, a dupla evidência – ou 'curto-circuito' – que consiste, primeiro, no fato do dono da usina registrar frontalmente seus empregados, através do cinematógrafo, cuja estética de 'fraca carga ficcional' abre brechas para o vir-a-ser, assumindo-se, portanto, o risco revolucionário, de expropriação e reapropriação dos meios produtivos, e, então, no espelhamento entre o trabalho cinematográfico e a atividade industrial, o qual prenuncia ('signo', 'teoria') e realiza ('ação', 'prática'), a um só tempo, a transformação do cinema pela 'socialização da produção'. Mas, se, como sabemos, em *Cedo Demais / Tarde Demais*, mesmo com a rememoração intrépida das lutas camponesas, cuja força narrativa reivindica um presente qualitativamente distinto, evita-se encobrir a realidade da sistemática inversão dos valores sociais pela burguesia em ascensão, ao longo de quase dois séculos, tanto na França quanto no Egito, o que, com efeito, indica e significa esta 'socialização da produção', já que não se induz pela trama? Pois é, justamente, a modalidade do 'gesto' intertextual de Straub-Huillet, que institui uma forma peculiar de ligação com a tradição e um tipo específico de pedagogia, ambos devedores de Brecht, através de uma abordagem ética, que, não obstante, advém também da matriz cinematográfica francesa, da qual se nutriram intensamente, como notamos, antes de sua mudança para a Alemanha.

Em *Elective Affinities: the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Pummer vincula a prática intertextual de Straub-Huillet à autoria cinematográfica definida por Truffaut, de modo selvagemmente excludente, no artigo *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, em 1954. Nele, Truffaut critica o cinema de adaptações literárias famoso no período, apelidado de "tradição de qualidade", que emplacava "filmes de roteiristas", sob a égide do realismo psicológico, uma "escola que visa ao realismo", mas "sempre o destrói justamente na hora de afinal captá-lo, mais preocupada em encerrar as criaturas num mundo fechado, cercado por

fórmulas, isto é, palavras, máximas, do que em deixá-las se mostrarem tais como são aos nossos olhos.”<sup>321</sup> Esta afirmação, por si só, já contém indícios da influência do realismo revelatório de Bazin, cujo mérito “é o de não trair a essência das coisas, de deixá-las, em princípio, existir livremente por si mesmas, de amá-las em sua singularidade.”<sup>322</sup> Porém, de acordo com Pummer, “o que Bazin descreve em termos de *mise-en-scène*, Truffaut transforma numa atitude que descreve especificamente a relação do realizador com outro texto.”<sup>323</sup> Tal distinção suspende a divisão convencional entre real e ficção, “um entendimento que ecoa os próprios tratamento e concepção do autor *como* texto por Straub-Huillet.”<sup>324</sup> Pummer, então, conclui: “isto não significa que a realidade ou condições reais deixaram de existir, mas que devem estar localizadas em outro lugar; por exemplo, na relação concreta que um artista exprime vis-à-vis com o material ou as pessoas com quem trabalha.”<sup>325</sup>

Além da prática intertextual programática de Straub-Huillet, tal coletivização da autoria, como o “esforço modernista para apagar o autor em favor da obra”<sup>326</sup>, já se nota na própria postura reticente de Huillet durante entrevistas e em sua singela nota biográfica, onde se lê: “a coisa mais interessante sobre mim é minha data de nascimento; 1º de maio de 1936.”<sup>327</sup> Ainda que sempre presente, Huillet raramente fala em entrevistas, retificando, no entanto, alguns comentários de Straub, de modo a precisar as informações sobre como seus filmes são feitos. “Huillet tanto afirma quanto implica que Straub pode responder por ambos, mesmo temendo que entrevistas prejudiquem mais do que ajudem os filmes, ao passo que Straub não consegue resistir a adentrar intercâmbios polêmicos.”<sup>328</sup> Ademais, a usual divisão de trabalho entre

---

<sup>321</sup> TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 270

<sup>322</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 339

<sup>323</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 40 (tradução nossa)

<sup>324</sup> *Id.*

<sup>325</sup> *Id.*

<sup>326</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.14 (tradução nossa)

<sup>327</sup> STRAUB;HUILLET *apud* JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, Wolfram (eds.). *Herzog/Kluge/Straub*. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976, p. 241s *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.14 (tradução nossa)

<sup>328</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.15 (tradução nossa)



Straub-Huillet, isto é, mesmo colaborando na escrita do roteiro e na *mise-en-scène*, Straub é quem se encarrega do enquadramento e da ação no *set*, a típica função do diretor, enquanto Huillet se concentra no som e na montagem, além de eventuais incumbências de produção e cenografia, corrobora para que o nome de Huillet por vezes seja omitido quando o assunto é autoria cinematográfica. Concernindo uma possível "recepção feminista"<sup>329</sup> da obra de Straub-Huillet, Byg afirma que "desde o princípio, um aspecto principal de sua estética tem sido a subversão da supremacia do visual no cinema ao ter o texto, o som, a duração, e a edição colidindo com a imagem, ao invés de apoiá-la."<sup>330</sup> Por outro lado, a própria Huillet não concebe seu ofício como parte de um antcinema ou vanguarda experimental, que meramente destrói os prazeres da narrativa convencional pela reversão: "eu não acredito que alguém possa substituir uma opressão por outra, e também não acredito que alguém consiga combater um sistema com outro, porque então uma coisa se torna simplesmente muito rígida."<sup>331</sup> E, se os filmes straubianos são construídos por redução, pois "a inflação é a morte de toda economia"<sup>332</sup>, a liberdade com que isso se alcança é da ordem da delicadeza, da suavidade: "eu espero", diz Huillet, "que se possa sentir a fragrância das coisas."<sup>333</sup> *Cedo Demais / Tarde Demais*, nesse sentido, como sugere uma pequena nota de Huillet a respeito da passagem 'os Straub, habitantes da cidade', do artigo *Cinemeteorologia*, de Daney, numa carta enviada a Rosenbaum, talvez seja um filme muitos mais dela do que de Straub: "Jean-Marie é uma criança da cidade [*Stadtkind*]. Mas eu cresci no campo, apesar de ter nascido em Paris..."<sup>334</sup>

---

<sup>329</sup> Sobre a escopofilia e a figura da mulher no cinema narrativo, cf. MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen* 16.3, outono de 1975, p.6-18

<sup>330</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.12 (tradução nossa)

<sup>331</sup> HUILLET, Danièle. *Das feuer im innern des berges*. Entrevista concedida a Helge Heberle e Monika Funke Stern. *Frauen und Film*, nº 32, junho de 1982, p.11s *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.13 (tradução nossa)

<sup>332</sup> BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 83

<sup>333</sup> HUILLET, Danièle. *Das feuer im innern des berges*. Entrevista concedida a Helge Heberle e Monika Funke Stern. *Frauen und Film*, nº 32, junho de 1982 p.11s *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.13 (tradução nossa)

<sup>334</sup> HUILLET *apud* ROSENBAUM, Jonathan. *The Place(s) of Danièle*. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/2006/03/the-places-of-daniele/>. Último acesso em 5 de junho de 2015

A partir dessa noção de autoria – diversa daquela do *autorenfilm* –, em que “o *auteur* deve ser capaz de abdicar do controle e solicitar a colaboração de outros autores, outros textos, e de incidentes inesperados que se desdobram em frente à câmera”<sup>335</sup>, e pela qual, ainda, “devido ao fato da realização de cada filme encontrar um conjunto completamente novo de condições, o *auteur* deve renegociar sua relação com o mundo sempre uma vez mais”<sup>336</sup>, compreende-se a ‘socialização da produção’ que a prática cinematográfica de Straub-Huillet preconiza. O intertexto lumièriano em *Cedo Demais / Tarde Demais*, portanto, aventa tanto o problema da autoridade entre patrão e empregado ou da autoria entre cineasta e contingência, quanto dispõe da solução ao ser refilmado, demonstrando como o trabalho cinematográfico se torna consciência social. Isto é, durante a elaboração do plano-sequência, da aplicação modelar de tal ‘ponto de vista’, aguça-se a percepção em relação à produção tácita na imagem e expressa-se a necessidade de se produzir a própria percepção, coletivamente, para que se possa apreender aquilo que foi privado, proibido. Assim, ao expor a alienação enquanto a corrige, a acuidade straubiana para com o lugar, a busca expedita pelo ‘ponto estratégico’ demove “o caráter acabado do detalhe, a precisão, a impecabilidade”<sup>337</sup> inerente à ‘vista’, de sua valorosidade burguesa. E, então, a estética do ‘ponto de vista’, a partir de sua própria tendência narrativa não coercitiva, realista, deixa de se referir ao individualismo para se tornar utilidade pública. Na conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934, sob o título *O Autor Como Produtor*, em que se tomara o teatro épico de Brecht como estalão, Benjamin assevera:

É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa do que nunca. *Um escritor que não ensina outros*

<sup>335</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 41s (tradução nossa)

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>337</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33

*escritores não ensina ninguém.* O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito.<sup>338</sup>

Poderíamos, muito bem, substituir o termo 'opiniões' por 'pontos de vista', inferindo o cariz 'pedagógico' da tendência realista, que Straub-Huillet ressaltam ao proporem, por meio de 'instrumentos de precisão', de 'um aparelho mais perfeito', uma nova forma de documentar – nova, porém com antecedentes; e não apenas Lumière, mas também Jean Rouch, com seu *Cinéma Vérité*, vertente que despertou em Huillet o desejo de produzir: "eu queria fazer documentários, filmes etnográficos."<sup>339</sup> Tal propensão didática, no entanto, é difícil de apreender, pois, na "dialética straubiana", "a resposta antecede a questão, o que não constitui uma das menores negações dos princípios ortodoxos do filme documentário."<sup>340</sup> E, ademais, sua prática "permite o aparecimento de emoção ou expressão apenas como um efeito documental e não como uma intenção autoral"<sup>341</sup>, mitigando tons de arauto. Como vimos, esta mesma inversão dialética entre pergunte e resposta foi constatada por Pasta em sua análise da poética brechtiana a partir do texto *Contra a Glória "Orgânica", pela Organização*. Conquanto, na conclusão de *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, ao abreviar o modernismo cinematográfico oriundo de Brecht como "a tarefa de educar o espectador histórico (fisicamente presente) pela revelação das injustiças sociais e das relações econômicas dentro do discurso fílmico"<sup>342</sup>, de modo que, infalivelmente, salte-se rumo à ação política, Pummer afasta Straub-Huillet deste método, alegando que, no caso dos cineastas, "o *Verfremdung* significa, ao invés, uma técnica derivada da dinâmica tripartida de repetição,

<sup>338</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131s

<sup>339</sup> STRAUB;HUILLET *apud* JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, Wolfram (eds.). *Herzog/Kluge/Straub*. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976, p. 241s *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.14 (tradução nossa)

<sup>340</sup> PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 209

<sup>341</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.15 (tradução nossa)

<sup>342</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 183 (tradução nossa)



negação, e diferença"<sup>343</sup>, pela qual, ainda, engendra-se "um conceito de político que não é mais baseado em separações e oposições binárias, mas estruturado, ao invés, em torno de um conflito insolúvel, um dilema aporético cuja política repousa precisamente na resistência em cair numa ou noutra entidade totalizante"<sup>344</sup> – uma posição que, ao menos na superfície, condiz mais com Adorno. De fato, Pasta define o trabalho de Brecht da seguinte maneira:

O próprio fazer-se do projeto brechtiano – no que surge um dos atributos de sua classicidade – é que o torna ao mesmo tempo uma *actio in distans*, cujo arco se tende entre o presente e o passado... Neste trânsito entre suprimir, conservar, alçar, e entre presente, passado e futuro, opera-se um enorme *deslocamento* dos elementos que constituem a herança, ao qual a expressão "passar no crivo" talvez não faça integralmente justiça. Para Brecht tratava-se, como vimos, da totalidade da herança como unidade de contrários. Surgindo inextrincavelmente ligados uns aos outros, os elementos aceitáveis e inaceitáveis se entrecruzam na formação de um todo, em que cada um vive e atua sobre o outro: deslocar um deles é na verdade operar a sua completa reorganização, em que nada fica exatamente como era antes. Trata-se, portanto, de reorganizar a herança através de uma verdadeira operação na cultura: a este título, como acentuamos, é que se pode falar, no sentido forte, de um *trabalho* de Brecht.<sup>345</sup>

Por outro lado, no mesmo capítulo, ao situá-lo como autor clássico nacional, perscrutando sua relação com Goethe e Schiller, Pasta minudencia o projeto totalizante de Brecht, opondo-o a Heidegger e Wagner:

Sua oposição mais marcada, neste sentido, é contra a "visão totalizante no indivíduo, pregada por Heidegger", como anteriormente citamos e, mais ainda, contra a "obra-de-arte-total" wagneriana que, esta sim, ele de todas as formas combateu, procurando afastar e tornar o mais possível distinto dela seu próprio projeto totalizante. Expressa em vários de seus textos, mas particularmente no *Pequeno órganon*, esta última distinção é, de pleno direito, onipresente na crítica brechtiana, e se explica, sinteticamente, como função interna da dialética em seu trabalho teatral, em que as diversas linguagens que proverbialmente compõem o espetáculo dramático não são convocadas, como "artes irmãs", a integrar uma "obra-de-arte-total", mas são dinamizadas no sentido de comunicar umas às outras o choque crítico de sua relativa autonomia e, portanto, de sua diferença.<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> *Id.*

<sup>344</sup> *Id.*

<sup>345</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 225s

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 240s

Portanto, há, sim, uma forma de totalização em Brecht, em sua apropriação da herança como 'unidade de contrários', em que cada elemento recuperado 'vive e atua sobre o outro', num movimento similar à prática intertextual de Straub-Huillet, cuja produtividade, seu 'fazer-se' obra, depende do alterno, 'suprimindo-o', 'conservando-o' e 'alçando-o', ao mesmo tempo, a um 'domínio mais definitivo' – como naquela 'transposição' efetuada pela tradução – 'na medida em que não poderá mais ser transferido de lá para parte alguma por qualquer outra transposição', porque se deflagra repleto de verdade, com sua "autoalienação" em evidência. Ao ser "representado pelo aparelho" cinematográfico, teatral, literário, enfim, reproduzido, cada elemento "se torna destacável e transportável... para um lugar em que possa ser visto pelas massas"<sup>347</sup>, de modo que "a realidade seja orientada em função das massas."<sup>348</sup> O outro lado desta empreitada, segundo o ensaio, de Benjamin, *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, é "orientar as massas em função da realidade"<sup>349</sup>, e isso implica a consciência, tal como esclarecera Aumont, de que 'o sentido não ocorre no real', pois a 'totalidade extensiva da vida' já não existe, sendo necessário, então, o artifício – daí o interesse benjaminiano e brechtiano pelo aspecto irreal do cinema, pela montagem: "a descrição cinematográfica da realidade... oferece o que temos direito de exigir da arte, um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade."<sup>350</sup> Apesar do vislumbre do potencial revolucionário da nova técnica, a indústria cultural se desenvolveu pelo exato oposto, levando Brecht, numa nota de seu *Diário de Trabalho*, datada de 27 de março de 1942, ou seja, posterior ao processo do filme *A Ópera dos Três Vinténs*, e, curiosamente, a partir de uma conversa com Adorno, em Los Angeles, a objetar contra o cinema.<sup>351</sup> Se ambos, Brecht e Benjamin, apostaram que a ênfase fotográfica na exterioridade, em detrimento dos conflitos internos das personagens no drama burguês, seria mais compatível com medidas pragmáticas

---

<sup>347</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 180

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>349</sup> *Id.*

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 187

<sup>351</sup> Para uma reflexão a respeito das possibilidades do cinema a partir das críticas contidas nesta nota de Brecht, cf. BREWSTER, Ben. *The fundamental reproach (Brecht)*. *Ciné-Tracts*, nº 2, verão de 1977, p. 44-53

na sociedade, ou que o grau de abstração da imagem cinematográfica facilitaria o distanciamento crítico do espectador, em prol do engajamento na luta de classes, o realismo psicológico, rebento do romance do século XIX, que triunfou nas telas, partiu do mesmo aspecto irreal do cinema para legitimar a ideologia capitalista. Isto é,

...os dispositivos de edição que possibilitam imitar a perspectiva individual da narrativa romanesca são na verdade baseados na "irrealidade parcial da imagem fílmica." [...] "Se a fotografia do filme desse uma forte impressão espacial, a montagem provavelmente seria impossível. Assim, as relações sociais imaginárias do romance com seus leitores coincidem com uma relação espacial imaginária do espectador com o filme. A energia requerida do espectador para manter essa relação com o filme, apesar e por causa de sua irrealidade, tem, então, relevância psicológica e ideológica fundamental. [...] Para colocar o dilema de modo mais extremo, poder-se-ia dizer que mesmo o *Verfremdungs-Effekt* de Brecht poderia ser utilizado formalmente com propósitos reacionários, repelindo o espectador até certos pontos apenas para fortalecer o desejo por um "sentido" que possa coligar a obra. [...] Seria mais acurado dizer que, ao invés de um consumidor passivo, o espectador se torna um cúmplice solícito do artifício do filme narrativo."<sup>352</sup>

Por este viés, e por este viés somente, a vulgata brechtiana, enquanto critério estético para um cinema politizado, altamente intelectualizado, encontra sua falência: pregar para uma audiência de convertidos e, pior, num esquema congênere ao da manipulação libidinal inerente à indústria cultural. Esta seria, inclusive, a base da crítica de Straub aos filmes de Kluge, durante sua residência na Alemanha. Perante os desdobramentos do *Junger Deutscher Film*, ainda, nos decênios de 1970 e 1980, em que diretores como Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder evocavam saudosamente Hollywood, "projetando seus sonhos de cinema em seus filmes"<sup>353</sup>, na homologação de suas autorias, Huillet contestaria: "cinefilia é também uma falta de ambição"<sup>354</sup>, pois tolhe a confrontação direta do espectador com Griffith, Chaplin, Ford etc., ou seja, com a tradição. Contra a imposição de simulacros por meio de um citacionismo fantasista, pós-moderno, que alimenta o 'inconsciente social' com vagueza e

<sup>352</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 237s (tradução nossa)

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 48 (tradução nossa)

<sup>354</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Vom Unglück in einer Maschine zu sein, die viele Freiheiten beinahe hat, aber in sich das Glück nur ab und zu zeigt. Entrevista concedida a Peter Zach. *Blimp*, março de 1985, p. 16 *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 48 (tradução nossa)



veleidades, Straub-Huillet reivindicam: "retorno à realidade! Retorno à realidade! Retorno à realidade!"<sup>355</sup> Não obstante, reportar-se à realidade, neste caso, pressupõe que "a função ideológica não pode ser mudada pela substituição do conteúdo da arte por uma ideologia rival, mas, somente, alterando-se a relação da obra com seu sujeito."<sup>356</sup> Isto é, num paradoxo aparente, para garantir que haja uma efetiva transformação, ou melhor, para que o espectador não tenha mitigada sua capacidade de ação, de participação social, o cinema, ou a arte em geral deveria arrogar sua separação do real, negando sistematicamente o *status quo* e enfatizando sua heterogeneidade. E isto também implica a premência de se estabelecer uma vinculação não nostálgica com o passado, pois, nas palavras de Adorno:

As obras de arte seriam impotentes por simples nostalgia, embora não exista nenhuma obra válida sem nostalgia [*Sehnsucht*]. Contudo, o meio pelo qual elas transcendem a nostalgia é a indigência que enquanto figura está gravada no ente histórico. Ao copiarem esta figura, não só são mais do que o que simplesmente é, mas possuem tanta verdade objectiva como a necessidade se aproxima mais do seu complemento e da sua mudança. [...] Menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição. Em última análise, dever-se-ia derrubar a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. Mas o facto de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir. A realidade [*Wirklichkeit*] das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível. A meta da nostalgia contida nas obras de arte – a realidade do que não é – transforma-se para ela em lembrança. Na nostalgia, o que é, enquanto tendo sido, associa-se ao não-ente porque o que foi já não é. Desde a anamnese platónica, sonhou-se na lembrança com o ainda não ente, que só a utopia concretiza sem a abandonar à existência.<sup>357</sup>

Nesta espécie de mimese reversa, em que 'a realidade deve imitar as obras de arte', a nostalgia é corrigida quando o passado, por meio de uma '*actio in distans*' ou de uma 'transposição', ganha sentido a partir do presente, 'reorganizando-se a herança através de uma verdadeira operação na cultura'. Assim, haure-se também o presente, abrindo espaço para o 'não-ente', que se refere tanto àquilo que já foi, mas deixou de ser, quanto àquilo que ainda

---

<sup>355</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Cinema [e] política – "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUCHAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 81

<sup>356</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 239 (tradução nossa)

<sup>357</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 203s

não é, nunca foi, mas pode vir a ser – o ‘possível’; e tudo isso devido à concepção da história enquanto transitoriedade. Desse modo, ainda, a rememoração, ‘desde a anamnese platônica’, consiste numa atividade produtiva, paralela à imaginação, a qual, entretanto, ao invés de apresentar um mundo hermético e estagnado, fictício, repõe constantemente o horizonte da realização, para que não se recaia em ideologias, em petrificação. E, portanto, a representação alcança seu confim, já que a utopia sobrevém, possuindo, dialeticamente, ‘verdade objetiva’. Por outro lado, que ‘a realidade imite a arte’, pois só nela ocorre o ‘progresso em desmitificação’, é uma inferência a partir da constatação de que a indústria cultural, enquanto lógica de dominação, não só absorveu o potencial de mudança como o obliterou por completo, ao escamotear as necessidades reais da humanidade. Perante tal radicalismo, Byg assevera:

Adorno por fim parece vacilar entre um infundado otimismo a respeito da natureza intrinsecamente revolucionária da arte e a conclusão de que a arte, para permanecer fiel a si mesma, deve tornar sua autodefinição cada vez mais estreita, até que meramente observe o declínio da civilização em protesto silencioso.<sup>358</sup>

Não obstante, no término de sua *Teoria Estética*, Adorno insiste na realidade:

Se, conforme ao desejo, a arte futura se tornasse de novo positiva, a suspeita de uma *persistência real da negatividade* seria aguda; ela é-o constantemente, porque a regressão ameaça sem cessar, e a liberdade, que no entanto seria a liberdade a respeito do princípio de propriedade, não pode ser possuída. Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da *memória do sofrimento acumulado*?<sup>359</sup>

E, junto à ‘persistência real da negatividade’, Adorno, uma vez mais, reconhece a necessária vinculação não nostálgica da arte com o passado – a ‘memória do sofrimento acumulado’. Considerando, então, a possibilidade de haver um sujeito histórico que consiga protagonizar tal religação com a herança, com aquilo que foi usurpado e cuja expressão futura continua sendo bloqueada pela indústria cultural – pois “também os mortos não estarão em

---

<sup>358</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 241 (tradução nossa)

<sup>359</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 391s (grifo nosso)

segurança"<sup>360</sup> –, Byg retoma Brecht de modo a precisar o utopismo de Straub-Huillet. Antes, contudo, para melhor compreendermos tal aproximação, é proveitoso nos aprofundarmos na forma como Brecht relembra e enfrenta a miséria alemã. Em *Trabalho de Brecht*, comentando a adaptação da peça *O Preceptor* (1774), de Jakob M. R. Lenz, no âmbito da reapropriação brechtiana do classicismo alemão, Pasta salienta o "intento programático" de Brecht em fazer frente à peça *Os Bandoleiros*, de Schiller, um clássico nacional, através da recuperação de uma obra menor de um autor de segunda linha, de modo a, por um "gesto exemplar", repleto de "intencionalidade", "cobrir todo o campo da produção do período, de recuperá-lo *como um todo*, espécie de 'céu' integrado, com a gravitação de todas as suas estrelas, menores e maiores."<sup>361</sup> Tal construção constelativa do século XVIII, onde "se suscitam, de novo, as contradições que o animam", para "que encontre consumação"<sup>362</sup>, Pasta associa à aparição monadológica definida por Benjamin, na tese 17 *Sobre o Conceito da História*:

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento se fixa, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza em mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; assim, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método tem por resultado que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo daquilo que é colhido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.<sup>363</sup>

Ao descrever a intertextualidade de Straub-Huillet, Biette nota, justamente, que

---

<sup>360</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224s

<sup>361</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 175

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 176

<sup>363</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 231



cada um dos seus filmes estabelece uma passarela entre um texto – um determinado capítulo pouco conhecido ou mal lido de uma arte precedente, suscetível a desdobrar um tempo obscuro de sua história – e o cinema, audaciosamente conduzido a atravessar esse abismo como poderoso transmissor de uma tradição que o engaja.<sup>364</sup>

Assim, ao adaptarem uma miríade de textos, Straub-Huillet os 'extraem do curso homogêneo da história', de modo a 'desdobrar o tempo obscuro' contido em suas 'sementes preciosas', ou melhor, a efetivar sua potencialidade, consumando sua produtividade latente – o possível tornado real e o real impregnado de possibilidades; mutuamente determinados. Sob esse prisma, confirma-se também a asserção de Narboni: "obviamente, os Straubs são tudo menos pós-modernos... em seu trabalho há temas, conteúdos aos quais se seguem duros feito ferro – conteúdos políticos, cósmicos, místicos."<sup>365</sup> Sendo tais conteúdos aquilo que dorme em cada 'semente preciosa', e, portanto, imanentes, jamais ideais. Ademais, tal como Pasta distingue no "esforço [brechtiano] de conhecimento crítico do período Clássico tomado em si mesmo" a "propedêutica ao contato com outras tradições"<sup>366</sup>, poder-se-ia identificar, a cada diferente contato com textos preexistentes, o afã instrutivo da prática cinematográfica de Straub-Huillet, enquanto aquela 'dialética entre filme, teatro e vida': "eles são francamente comprometidos com o cinema", afirma Daney, "não mantenho nenhuma ilusão a respeito da receptividade de seu trabalho; eles se propõem a ensinar algo às pessoas e as pessoas sempre vão odiá-los por isso."<sup>367</sup> Desse modo, evidencia-se, ainda, que "os Straub não são vanguardistas, apenas desbravam algumas linhas sob os destroços do cinema e as levam um pouco mais além"<sup>368</sup>, ou então, no extremo, que "são os últimos grandes cineastas da história

---

<sup>364</sup> BIETTE, Jean-Claude. *Le jeu du bec*. In: FAUX, Anne-Marie (dir.). *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque Française, 1999, p.11 (tradução nossa)

<sup>365</sup> NARBONI, Jean; PAÏNI, Dominique. *Entretien Dominique Païni-Jean Narboni*. In: DÉNIEL, Jacques; PAÏNI, Dominique (eds.). *Der tod des Empedokles / La mort d'Empédocle*. Dunkerque: Studio 43/Paris: DOPA Films/École des Beaux-Arts Régionale, 1987, p.62 (tradução nossa)

<sup>366</sup> *Id.*

<sup>367</sup> DANEY, Serge. *Serge Daney: cinephilia*. Entrevista a Jacques Henric e Dominique Païni. *Art Press*, nº 182, dezembro de 1993 Disponível em: <http://sergedaney.blogspot.com.br/2009/04/daney-interview-movie-mavens-farewell.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

<sup>368</sup> HURCH *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 20 (tradução nossa)

do cinema moderno, talvez da história do cinema, ponto.”<sup>369</sup> E o que lecionam é simplesmente a profunda alegria em empurrar para mais e mais longe os fragmentos da herança, revolvendo-os de modo a alargar o campo vibratório da criação, isto é, para desencadear uma torrente de frutificação entre passado e futuro.

Ao deslindar a forma de abertura ao novo na obra de Straub-Huillet, Pummer constata, justamente, a paciente forjadura da ‘oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido’, de ‘recolocar em seus lugares coisas muito antigas, mas esquecidas’:

A invenção de novas imagens requer no caso de Straub-Huillet um retorno consciente ao passado. Isto significa que para criar e afirmar um evento futuro, Straub-Huillet retornam implacavelmente a um legado clássico já existente. Os dois cineastas revelam a todo momento que seu trabalho é construído sobre a premissa fundamental de uma distinta genealogia e tradição, denotada pelo uso repetido por Straub-Huillet de autores clássicos e canônicos. O motivo da repetição e reprodução que enforma a prática de trabalho do casal demonstra este *modus* de um retorno constante além: na específica confrontação com o texto clássico, o ator cria uma distância entre ele e o (velho) texto. O ato de revisitar o texto, de novo e de novo, abre o texto à intervenção de um evento imprevisto, desconhecido, como o “sorriso jacente” que Huillet descobre durante o processo de edição. A imagem fílmica grava e produz neste momento a imagem fugaz da mudança revolucionária.<sup>370</sup>

Além da descrição de tal forma brechtiana de vinculação não nostálgica com o passado, de “subtração à história por arrombamento”<sup>371</sup>, comparável à prática intertextual de Straub-Huillet, via Benjamin, principalmente, Pasta justifica a opção de Brecht pelo período clássico alemão do seguinte modo:

Lembre-se, a este título, ainda que provisoriamente, que Brecht realmente parece ver nesse período – em sua evolução, composição e posteridade – uma espécie de charneira, clivada em direção às contradições atuais de sua Alemanha (a “miséria alemã” do nazismo e da desintegração nacional) e em direção

---

<sup>369</sup> DANEY, Serge. *Serge Daney: cinephilia*. Entrevista a Jacques Henric e Dominique Païni. *Art Press*, nº 182, dezembro de 1993 Disponível em: <http://sergedaney.blogspot.com.br/2009/04/daney-interview-movie-mavens-farewell.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015 (tradução nossa)

<sup>370</sup> PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Iowa: University of Iowa, 2011 (tese de doutorado), p. 184s (tradução nossa)

<sup>371</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 176

a um passado europeu pré-burguês mais rico de possibilidades, ao mesmo tempo que o vê como objeto absoluto em sua unicidade histórica.

Logo, Brecht reconhece três movimentos dialéticos no século XVIII: a não constituição plena do indivíduo isolado e, portanto, a alienação, ou melhor, a experiência da alteridade que é fundamento da formação do sujeito, ainda não convertida em separação, dissolução e equivalência sistêmicas; a falta gerada pela modernização e pela unificação tardias da Alemanha, em relação ao "desenvolvimento do espírito no tempo"<sup>372</sup> ou à "história universal" como "progresso na consciência da liberdade"<sup>373</sup>, suprida de modo deturpado, irracional e irrefletido pelo nazismo; e, por fim, "o salto clássico entre miséria e completude" nele realizado, que o faz 'objeto absoluto em sua unicidade histórica'. A respeito desse 'salto clássico', modelar para Brecht, Pasta discorre:

O "salto" clássico entre miséria e completude, interessava a Brecht *detê-lo* no momento em que constitui o seu arco, examinando o que tem de ultrapassamento e o que tem de limitação. O gesto analítico de detê-lo, a esse movimento, ...indica uma extrema agudização crítica da percepção da não imediatidade, que em seu aumento quantitativo enseja uma transformação qualitativa: na obra de Brecht não mais se trata, apenas, de *sofrer o influxo* da não imediatidade, ou de responder-lhe com uma atitude limitada à resistência; há, já, um enfrentamento da não imediatidade – a obra mesma, ao assumi-la em seu corpo, transformando-se em uma instância de seu combate, ao mesmo tempo que *a representa e a indicia*.

O exame brechtiano das situações de separação, diferença e distância, agudizado pelo exílio, *ultrapassa esta situação, alcançando dimensão histórica e expandindo-se em uma análise da não imediatidade em toda a vida social*. [...] A incorporação crítica dessa distância pela obra de Brecht, que a traz para seu próprio centro e a assume em sua própria constituição, *faz dela mesma uma realidade conflagrada, sacudida entre potências antagônicas, em que este combate se torna exemplar e encontra prosseguimento*. A presença das formas da descontinuidade, da cisão e da distância é o aspecto mais amplamente conhecido, ou pelo menos o mais ressaltado, da obra de Brecht. Mas o que seria a sua presença solitária e incontrastada no âmbito dessa obra senão uma manifestação finalmente constatatória e pacífica da existência *separada*? Mesmo esta distância incorpora-se à obra de Brecht sob violento antagonismo, o que lhe restaura a dinamicidade, pois *à presença maciça das formas da descontinuidade e da cisão contrapõe-se o movimento não menos forte de totalização presente em cada fragmento e no*

<sup>372</sup> HEGEL, G. W. F. A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história. São Paulo: Centauro, 2001, p.

61

<sup>373</sup> HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008, p. 65



O contato de Straub com a Alemanha, primeiro via anexação da Alsácia-Lorena pelos nazistas durante sua infância, na qual foi obrigado a substituir sua língua materna pelo alemão, depois, já residente em Munique, junto a Huillet, enfrentando inúmeros empecilhos no *métier* musical para a realização de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, que se arrastou por dez anos, como vimos, acabou lhe servindo como uma base de testes de 'não imediatidade', de 'separação, diferença e distância', ou mesmo de 'exílio', pois havia sido condenado a um ano de prisão pelo tribunal militar de Metz por ter se recusado a cumprir sua missão na Argélia. Ademais, foi sob essas condições que Straub estreitou suas relações com o legado estético e político de Brecht, como comprovam diversas referências e citações em entrevistas da época, algumas aqui reproduzidas, além da elaboração de projetos a partir de matrizes brechtianas, alguns tão logo executados, como a adaptação do romance inacabado *Os Negócios do Sr. Júlio César* (1937-39) em *Lições de História* (1972), a utilização de um excerto do discurso de Brecht no congresso internacional dos intelectuais contra o fascismo em *Introdução a "Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema" de Arnold Schoenberg*, e outros suspensos, como a filmagem da peça *A Decisão* (1930). E, assim como Brecht, Straub-Huillet conseguiram assimilar produtivamente a alienação, alvo de denúncia e motivo de resistência, no processo de autonomização de seu trabalho; uma forma de combate à resignação e mesmo uma estratégia de continuação e durabilidade. Ao comentar a estranha posição do espectador perante *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Straub acaba por elucidar a transformação qualitativa de um ofício em arte, de uma obra em clássico:

O filme é um tanto perturbador. O espectador está na situação dos conselheiros da cidade de Leipzig, que não poderiam saber que estavam lidando com o grande Bach. Talvez isto não os interessasse. Obras de arte ainda não eram santificadas e reconhecidas. Mas o espectador está também na posição de uma pessoa do século XX, que sabe que sua música foi mumificada e se tornou com

---

<sup>374</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 267ss

Isto é, ainda que tenha percebido e lutado contra a fetichização de Bach, perpetrada pela indústria fonográfica erudita alemã, enfatizando que, "se a música de Bach é mais elevada que a de Beethoven e do que se seguiu, mesmo daquilo que houve de mais sublime, é porque ele não era um indivíduo", ou que "quando se ouve uma sonata para violoncelo de Bach, percebe-se que há por detrás séculos de cultura camponesa"<sup>376</sup>, Straub reconhece a importância, hoje em dia, da forte formalização de sua obra enquanto instância produtiva, impregnada, justamente, desta outra experiência. Conseguir apresentar Bach assim, num ínterim originário, espaço vacante do 'não-ente' e do devir, mas sem mistério, como trabalho em vias de fato, cotidiano, é também uma prática de leitura, em que 'a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura'. É nesse sentido, ainda, que Straub afirma 'fazer um filme sobre a Alemanha que um alemão não poderia fazer', pois seu 'exercício do olhar' estrangeiro funciona como a utopia em relação ao presente, de acordo com a seguinte descrição:

*Verfremdung* num estrito senso implica familiaridade e assim encontra seus materiais no presente. Mas já que *Verfremdung* e historicização são termos intercambiáveis, um ponto de vista é necessário, o qual possa tornar a estrutura do presente visível como um fenômeno histórico. Este ponto de vista deve repousar "mais à frente na evolução." Isto quer dizer que o *Verfremdung* é empreendido a partir da base do reconhecido sentido da história, ou seja, da utopia. A utopia fornece ao presente o que períodos historicamente anteriores podem dar a cada fase da história: a consideração do fenômeno como passado, esclarecimento sobre suas inter-relações a partir de uma distância histórica. Implicitamente, é óbvio, isto quer dizer nada menos do que uma transformação no presente.<sup>377</sup>

Tal 'transformação no presente', ao extremo uma realidade revolucionária, tornaria até os modelos estéticos mais imaginativos irreconhecíveis. Então, se Straub-Huillet insistem em

---

<sup>375</sup> STRAUB *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 70 (tradução nossa)

<sup>376</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "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>. Último acesso em: 5 de junho de 2015

<sup>377</sup> MÜLLER *apud* BYG, Barton. *Landscapes of resistance - the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 244s (tradução nossa)

visar a audiência cinematográfica tradicional, popular, apesar de sua forma bruta e intrincada, um pouco como Cézanne, que dizia "eu pinto minhas naturezas-mortas para meu cocheiro, que não se interessa por elas"<sup>378</sup>, não o fazem sem assumir o risco da extinção da arte quando necessário – "eu acho que mais e mais o trabalho que devemos fazer é criar filmes que eliminam radicalmente a arte"<sup>379</sup> – e com a sapiência de 'não serem capazes de atingir o grande público para o qual desejam dedicar a sua própria obra', pois "o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*."<sup>380</sup> Eis, uma vez mais, portanto, a primazia da realidade. Como assevera Byg, coroando a afinidade entre Straub-Huillet e Brecht:

Onde o cinema recorre à irrealidade e à fragmentação para cativar um real destinatário, o teatro épico de Brecht insistia na realidade e em sua fragmentação mesmo que isto significasse perder seu destinatário. Ao invés de um sujeito-comunidade (Gesamtsubjekt) no presente, o trabalho de Brecht – como o cinema de Straub-Huillet – aponta em direção a uma real transformação no futuro.<sup>381</sup>

Isto é, tanto Brecht quanto Straub-Huillet não compactuam com a estratégia da indústria cultural de manipular o desejo do 'sujeito-comunidade' por resolução, por *happy end*, que ela mesma inventa e estimula, dispondo fragmentos a serem reunidos, como num jogo, de modo a afirmar sua própria identidade. No entanto, ao nos determos no impulso classicizante de Brecht, seu viés menos em voga, como aclara Pasta, veremos que a totalidade almejada, ao contrário, depende de um 'sujeito-comunidade' real com desejos autênticos para ser efetivada historicamente. E enquanto essa 'subjetividade emancipada' não despontar, seja no nosso presente, seja nos presentes futuros, permanecendo "não-existente"<sup>382</sup>, os vestígios da realidade usurpada continuarão proeminentes, espalhados perto demais como escombros,

<sup>378</sup> PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 210

<sup>379</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *After Othon, before History Lessons*. Entrevista concedida a Geoffrey Nowell-Smith. *Enthusiasm*, nº 1, dezembro de 1975, p. 31 (tradução nossa)

<sup>380</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 258s

<sup>381</sup> BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 243 (tradução nossa)

<sup>382</sup> Termo que fundamenta a conclusão de Byg, cf. BYG, Barton. *Real history and the nonexistent spectator*. In: *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 243 (tradução nossa)



sufocando e atrofiando a percepção:

Os filmes esteticamente mais avançados resistem a qualquer leitura fácil, não somente porque operam com códigos estéticos complexos mas também porque antecipam uma noção de subjetividade radical e expandida. O que é alcançado num punhado destes filmes é um tipo de subjetividade que transcende qualquer dicotomia abstrata de sujeito-objeto. [...] Os produtos estéticos mais avançados representam uma utópica antecipação de um programa de subjetividade a ser ainda preenchido; não de uma classe nem de um movimento tampouco de um coletivo, mas enquanto indivíduos, como sujeitos concretos tentando insistir em sua experiência autêntica.<sup>383</sup>

Pode parecer insuficiente – e de fato admite suas limitações sem medo –, mas treinar, pacientemente, o alargamento da percepção, procurando elidir o excesso de informação para “trazer as pessoas cara a cara com ideias em estado nu”<sup>384</sup>, abrindo espaço até se conseguir ver o horizonte revolucionário, de modo a compreender, então, que é este mesmo lugar recém traçado, não longínquo, que deve ser propriamente ocupado, é o que o cinema de Straub-Huillet nos proporciona.

---

<sup>383</sup> KOCH *apud* RODOWICK, D. N. *Crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, 296s (tradução nossa)

<sup>384</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *After Othon, before History Lessons*. Entrevista concedida a Geoffrey Nowell-Smith. *Enthusiasm*, nº 1, dezembro de 1975, p. 31 (tradução nossa)

## **INTERTEXTUALIDADE COMO PAISAGEM**

Que representação! O mundo está aí contido; um livro, em nossa mão, se enuncia alguma ideia augusta, supre todos os teatros, não pelo olvido que lhes causa mas relembrando-os imperiosamente, pelo contrário. O céu metafórico que se propaga em torno do raio do verso, artifício por excelência ao ponto de simular pouco a pouco e de encarnar os heróis (na justa medida do que é preciso perceber para não ser incomodado com sua presença, um traço); esse espiritualmente e magnificamente iluminado fundo de êxtase é com certeza o puro de nós mesmos por nós carregado, sempre, pronto a jorrar no momento em que na existência ou fora da arte está entretanto em falta.

(Stéphane Mallarmé, *Solenidade*, 1897)



## V – Nada Terá Tido Lugar Senão o Lugar

Em *Como "Corrigir" a Nostalgia*, Huillet afirma: "anistiado, Straub pôde voltar para a França – e descobriu, graças ao exílio, à sua estadia na Itália (na Alemanha aprende-se a luta de classes, na Itália aprende-se a ver) e no Egito (isto é, África e uma cultura ainda camponesa), o próprio país."<sup>385</sup> Ainda que esta suma se refira à fatura de *Cedo Demais / Tarde Demais*, já na década de 1980, Straub-Huillet realizaram, antes dele, um curta-metragem na França, a partir da história e da cultura francesas, logo após a anistia de Straub, recebida em 1972. O filme se chama *Toda Revolução é um Lance de Dados* (1977) e, como alude o título, também trata de revolução. Nele, nove pessoas (Helmut Färber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Danièle Huillet, Manfred Blank, Marilù Parolini, Aksar Khaled, Andrea Spingler e Dominique Villain), dispostas numa colina do Cemitério Père Lachaise, onde jazem os corpos da Comuna de Paris que foram fuzilados em um muro adjacente, entre 21 e 28 de maio de 1871, recitam o poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* (1897), de Stéphane Mallarmé. A sobreposição de tal texto neste espaço, no entanto, parece um pouco discrepante. Sabe-se que, ao contrário de Verlaine, o conterrâneo de Straub, Mallarmé não participou do breve governo popular e que, na seção *L'Action Restreinte* de sua divagação *Quant au Livre* (1897), ao supor uma conversa com um 'camarada' a respeito da necessidade de agir, uma resposta ao afã revolucionário tradicionalmente expresso na pergunta "o que fazer?", questiona a própria viabilidade do engajamento, argumentando o seguinte:

O suicídio ou abstenção, não fazer nada, por quê? – Única vez no mundo, porque em razão de um acontecimento sempre que explicarei, não há Presente, não – um presente não existe... Por falta de que se declare a Massa, por falta – de tudo. Mal informado aquele que se gritaria seu próprio contemporâneo, desertando, usurpando, com impudência igual, quando o passado cessou e que tarda um futuro ou que os dois se remesclam perplexamente em vista de mascarar o afastamento.<sup>386</sup>

<sup>385</sup> HUILLET, Danièle. *Como "corrigir" a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p. 34

<sup>386</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *A ação restrita*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.

O que Mallarmé leva em consideração é, justamente, a experiência da modernidade, ou melhor, a 'perda da imediatidade', a alienação advinda com o desenvolvimento industrial engendrado pelas revoluções burguesas, desde o final do século XVIII. O isolamento do indivíduo impediria uma efetiva intervenção na realidade, ao mesmo tempo que possibilitaria a tomada de consciência da história enquanto transitoriedade. Não obstante, Mallarmé sugere que toda ação direta deve ser suplantada por uma ação restrita. "Essa ação revela a contradição entre a forma poética e o imediatismo da eficácia poética; não é uma renúncia à política, mas uma das maneiras como – sob certas circunstâncias – a poesia oferece sua própria resistência (a resistência de sua forma) como ação política mediata."<sup>387</sup> Ou, ainda, "em tempos de 'desinteresse político', só cabe converter-se em um *histrião* da folha em branco ('o homem continua negro sobre branco') e experimentar ali os movimentos imaginários do social mediante a *ficção*." Colocações do tipo, que formam uma marcante teoria literária em prosa, contribuíram para que Mallarmé fosse, reiteradamente, ao longo do século XX, tanto celebrado por formalistas, quanto repreendido como escritor hermético. Em *Pequeno Manual de Inestética*, rebatendo uma alegação do gênero por parte de um poeta polonês, o filósofo Alain Badiou elabora uma dupla explicação em defesa de Mallarmé, tomando-o "como exemplo de um período no qual artistas e filósofos estavam de acordo em dizer que talvez a poesia fosse o verdadeiro conhecimento"<sup>388</sup>, e a qual pedimos licença de reproduzir aqui, não na íntegra, mas extensivamente, devido à sua contundência didática:

a) Hermetismo

Mallarmé é um poeta hermético? É bastante inútil negar que exista uma superfície enigmática do poema. Mas a que esse enigma nos convida senão à partilha voluntária de sua operação?

Essa ideia é capital: o poema não é nem uma descrição, nem uma expressão. [...] O poema é uma operação. O poema nos ensina que o mundo não se apresenta como uma coleção de objetos. O mundo não é aquilo que coloca objeção ao pensamento. É – para as operações do poema – aquilo cuja presença é mais essencial que a objetividade.

<sup>387</sup> AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 322

<sup>388</sup> Citação de Badiou na matéria Filósofo francês discute em livro as relações entre arte e filosofia, de Marcelo Rezende para a *Folha de São Paulo*, 30 de novembro de 2002.

Para pensar a presença, é necessário que o poema prepare uma operação oblíqua de captura. Somente essa obliquidade destituirá a fachada de objetos que compõe o engodo das aparências e da opinião geral. O procedimento oblíquo do poema é o que exige nele entrar, mais do que ser apanhado por ele.

Quando Mallarmé pede que se proceda por termos "alusivos, jamais diretos", trata-se de um imperativo de desobjetivação, para que advenha uma presença que ele denomina de "noção pura". Eis o que escreve Mallarmé: "O momento da Noção de um objeto é, portanto, o momento da reflexão de seu presente puro nele mesmo ou de sua pureza presente." O poema concentra-se na dissolução do objeto em sua pureza presente, é a constituição do momento dessa dissolução. O que se batizou de "hermetismo" não passa do momentâneo do poema, momentâneo só acessível por uma obliquidade, obliquidade assinalada pelo enigma. O leitor deve envolver-se no enigma para chegar ao ponto momentâneo da presença. Senão o poema não tem efeito.

Na verdade, só é lícito falar de hermetismo quando há ciência secreta, ou oculta, e necessitamos compreender as chaves de uma interpretação. O poema de Mallarmé não pede que se o interprete, e disso não existe qualquer chave. O poema pede que se entre em sua operação, e o enigma é o pedido em si.

A regra é simples: envolver-se com o poema, não para saber do que fala, mas para pensar no que nele acontece. Como o poema é uma operação, é também um acontecimento. O poema tem lugar. O enigma superficial é a indicação desse ter-lugar, oferece-nos um ter-lugar na língua.

Eu oporia de bom grado a poesia, que é poetização do que se passa, e o poema, que é ele próprio o local onde isso se passa, que é uma passagem do pensamento.

Essa passagem do pensamento, imanente ao poema, é chamada de "transposição" por Mallarmé.

A transposição organiza um desaparecimento, o do poeta: "a obra pura implica o desaparecimento do poeta na elocução". Observemos de passagem como é inexato dizer que determinado poema é subjetivo. Mallarmé quer o contrário, um anonimato radical do sujeito do poema.

A transposição produz, no vazio da linguagem, de forma alguma um objeto, mas uma Ideia. O poema é um "alçar voo tácito de abstrações". "Alçar voo" designa seu movimento sensível; "tácito", que toda tagarelice subjetiva é eliminada; "abstração", que surge no final, uma noção pura, a ideia de uma presença. O símbolo dessa ideia será a Constelação, ou o Cisne, ou a Rosa, ou o Túmulo.

A transposição dispõe, enfim, entre o desaparecimento do poeta na elocução e a noção pura, a própria operação, a transposição, o sentido, que age de forma independente nas vestes do enigma, que é seu pedido. Ou, como diz Mallarmé: "O sentido oculto se move e dispõe, em coro, as folhas."

"Hermetismo" não é um bom termo para designar o seguinte: que o sentido se adquire com o mover do poema, em sua disposição, e não em seu suposto referente; que esse mover opera entre o eclipse do sujeito e a dissipação do objeto; que o que o produz é uma Ideia.

"Hermetismo", manejado como acusação, é a palavra de ordem de uma incompreensão espiritual de nosso tempo. Essa palavra de ordem dissimula uma novidade maior: que o poema é simultaneamente indiferente ao tema do sujeito e do objeto. A verdadeira relação do poema se estabelece entre o pensamento, que não é de um sujeito, e a presença, que ultrapassa o objeto. Quanto ao enigma da superfície do poema, ele deveria, de preferência, seduzir nosso desejo de entrar



nas operações do poema. Se cedemos nesse desejo, se a obscura cintilação do verso nos repele, é porque deixamos triunfar em nós um outro querer suspeito, no dizer de Mallarmé, o de "exibir as coisas em um imperturbável primeiro plano, como camelôs ativados pela pressão do instante".

b) A quem o poema se dirige?

O poema destina-se, exemplarmente, a nós. Tanto quanto a matemática nos é destinada. Justamente porque nem o poema, nem o matema fazem acepção de pessoas, representam, nas duas extremidades da linguagem, a universalidade mais pura.

É possível que exista uma poesia demagoga, que acredita dirigir-se a todos porque detém a forma sensível das opiniões do momento. E é possível que exista uma matemática abastardada, porque está a serviço das oportunidades do comércio e da técnica. Mas essas são figuras estreitas, que definem as pessoas – aquelas a quem nos dirigimos – por seu alinhamento às circunstâncias. Se definimos as pessoas, igualitariamente, pelo pensamento, e esse é o único sentido assinalável da igualdade mais estrita, então as operações do poema e as deduções da matemática são o paradigma do que se dirige a todos.

Esse "todos" igualitário é chamado de multidão por Mallarmé, e seu famoso Livro inacabado tinha como único destinatário essa multidão.

A Multidão é condição da presença do presente. Mallarmé indica com rigor que sua época está desprovida de presente por motivos que se devem à ausência de uma multidão igualitária: "Não existe Presente, não, não há um presente. Culpa que a Multidão assume."

[...] Se, como era o caso do Ocidente na triste década de 1980, e como era o caso no tempo de Mallarmé, a multidão não se manifesta, então o poema só é possível na forma do que Mallarmé chama de ação restrita.

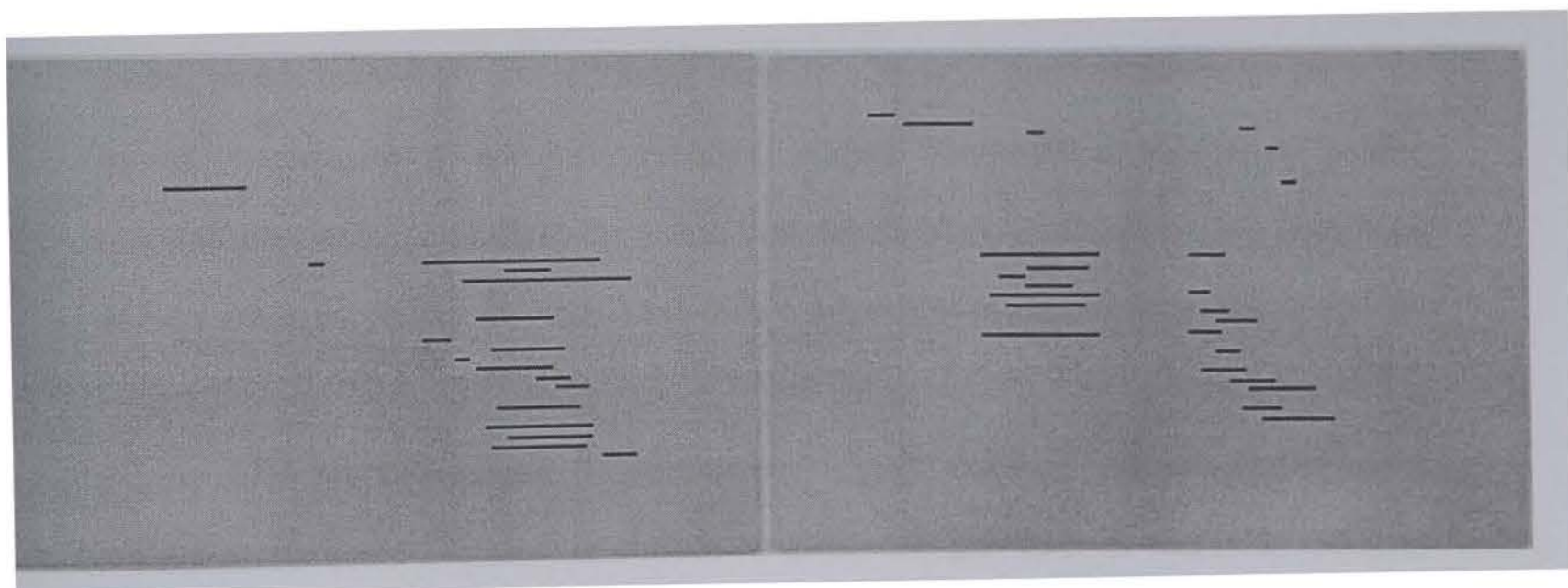
A ação restrita não altera de forma alguma que o destinatário do poema seja a multidão igualitária. Mas ela tem por ponto de partida, em vez do acontecimento, sua ausência. É assim, de seu mal, de sua ausência, e não de sua suscitação declarada na multidão, que o poema reúne material para o surgimento de uma constelação. O poeta deve selecionar em uma situação pobre com o que montar a comédia sacrificial de uma grandeza. Suas defecções mais íntimas, seus lugares mais indiferentes, suas alegrias mais breves, a ação restrita exige que ele lhes assumo o teatro, antecipando a Ideia. Ou, como diz soberbamente Mallarmé: "O escritor, de seus males, dragões que acarinhou, ou de um contentamento, deve instituir para si, no texto, o histrião espiritual."<sup>389</sup>

Quanto ao hermetismo, primeiramente, Badiou o afasta dos poemas mallarmaicos porque estes não pedem interpretações, senão expõem suas estruturas para que o leitor as adentre, de modo a descobrir o que neles acontece ou deixa de acontecer. Digamos que não há uma mensagem constituída, mas a própria operação da linguagem com suas infinitas possibilidades – 'um ter-lugar na língua'. Mallarmé aproxima tal procedimento do teatro,

---

<sup>389</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 44ss

personificado no 'histrião espiritual': "assim a Ação, no modo em que se conveio, literário, não transgride o Teatro; limita-se a ele, à representação – imediato esvanecimento do escrito."<sup>390</sup> Como se o poema funcionasse como um "palco", "o centro evidente dos prazeres sentidos em comum, bem como, afinal de contas, a majestosa abertura ao mistério pelo qual estamos no mundo para descortinar a grandeza [...]"<sup>391</sup> *Toda Revolução é um Lance de Dados*, sob este prisma, é uma adaptação literal de *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, pois, ao espacializar o poema, com cada um de seus nove locutores, sentados a uma determinada distância entre si formando um arco, responsável por recitar somente os signos tipografados numa das nove variações da fonte Didot escolhidas por Mallarmé, entra, ocupa e habita a estrutura poética, como convém, de acordo com Badiou. Quando se imagina a espacialização do poema de modo literal, no entanto, espera-se que a disposição visual em formato decrescente, uma espécie de cascata, resultante do contraste entre o negro da digitação e o branco predominante da página, seja evidenciada, como na obra de Marcel Broodthaers, homônima ao poema, de 1969 – dois excertos abaixo:



Não obstante, *Toda Revolução é um Lance de Dados*, no tocante ao posicionamento dos corpos, apenas alude à inclinação visual do poema, como se o arco, a formação curvilínea sugerisse a dispersão pela tangente, movimento – este sim – que designa um tracejado transversal. Assim, Straub-Huillet seguem à risca a definição de Mallarmé, no prefácio de *Um*

<sup>390</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *A ação restrita*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.

<sup>391</sup> MALLARMÉ apud AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 25

*Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*: "tudo se passa, para resumir, em hipótese; evita-se o relato. Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura."<sup>392</sup> Ou seja, para além de uma mera ilustração, a espacialização straubiana consiste no adensamento da 'obliquidade necessária para acessar o momentâneo', pois registra em filme a verbalização do poema, sua propagação e dispersão, atualizando uma intenção de Mallarmé. E a montagem de *Toda Revolução é um Lance de Dados*, pautada pela musicalidade do poema simbolista<sup>393</sup>, é o que mantém o 'enigma', porta de acesso ao 'ponto momentâneo da presença'. Cada enunciação lancinante é intercalada por cortes secos – *coupes* – na imagem e no som, sustentando pesados blocos em que não se fala simplesmente, mas se "vem preencher um tempo da palavra."<sup>394</sup> Os intervalos sincopados desequilibram o campo, unidade espaço-temporal cinematográfica, funcionando como 'um imperativo de desobjetivação' abismal. Isto é, mesmo havendo, no início, um plano de conjunto que situa o arco completo de pessoas, distintas nas cores de roupas, em cima de uma pequena colina, com o muro do cemitério e árvores ao fundo, quando a declamação começa, 'o ponto estratégico' invariante da câmera produz planos individuais que, dispostos segundo a aparição das nove diferentes fontes do poema, suspendem a referência primeira, o que desorienta o espectador, porém, concomitantemente, proporciona-lhe a chance de seguir múltiplas direções a cada nova linha de fuga esboçada. Abaixo, de modo a sublinhar o dinamismo especificamente cinematográfico – específico por não emular a diagramação, senão 'transpor' a estrutura do poema, no sentido próprio mallarmaico ('passagem do pensamento') –, mostraremos, de três em três, os planos individuais conforme a ordem de entrada no filme, até que todos os corpos de locutores tenham sido contemplados, ou melhor, um recorte de uma série e não a totalidade dos fotogramas:

---

<sup>392</sup> CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 151

<sup>393</sup> "Todos estes aspectos conduzem à definição da poesia simbolista como « uma poesia em que a palavra, a significação, se resolve em música »." Cf. MARCHAL, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. Paris: Dunod, 1993, p. 87 (tradução nossa)

<sup>394</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 - 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 101









Importante assinalar que tais distorções visíveis não correspondem a efeitos especiais elaborados na finalização, nem são ocasionados pela mudança randômica do eixo da câmera, tampouco consistem em ilusões de ótica a partir de um joguete de lentes, mas ocorrem dentro mesmo do sistema straubiano de 'restituição da realidade de um espaço'. A esse respeito, Narboni argumenta:

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".<sup>395</sup>

Questiona-se, portanto, qual realidade Straub-Huillet procuram restituir e também a pretensa existência de uma única e eterna percepção natural. O estilhaçamento do espaço pela montagem, como 'o mover do poema', suas dobradura (*pliage*), fornece um sentido diverso do 'suposto referente': uma 'noção pura', "subdivisões prismáticas"<sup>396</sup> de 'ideias em estado nu'. No

<sup>395</sup> NARBONI, Jean. *Viagem às litanias*. *Devires*, v. 10, nº 1, janeiro/junho de 2013, p. 42

<sup>396</sup> CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 151

texto teórico *Crise de Vers* (1897), Mallarmé lastima a imperfeição da linguagem, sua fracasso em fazer coincidir as palavras e as coisas: "meu senso lamenta que o discurso falhe em exprimir os objetos por teclas a eles respondendo em colorido ou em aspecto, os quais existem no instrumento da voz."<sup>397</sup> Por outro lado, tão logo reconhece que sem essa distância capital a poesia não teria vez: "*somente, saibamos não existiria o verso*: ele, filosoficamente remunera o defeito das línguas, complemento superior."<sup>398</sup> E, conforme aperfeiçoava sua filosofia – "sugerir, eis o sonho"<sup>399</sup> –, elucubrava críticas a respeito da literatura de seu tempo, associando o convencionalismo parnasiano de "tratar ainda seus assuntos como velhos filósofos e velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente",<sup>400</sup> ao "emprego elementar do discurso [que] serve a universal *reportagem*."<sup>401</sup> Ou seja, no exato âmbito da increpação simbolista em relação tanto à aplicação cientificista, quanto à fortuidade do impressionismo e do naturalismo, sobre a qual já comentamos, implicando as contradições em comum de ambos os movimentos artísticos. A estética de Straub-Huillet, sem sombra de dúvidas, calca-se numa 'nova forma de documentar' cujo antecedente é Lumière, porém, como procuramos esclarecer ao analisar a citação de *A Saída dos Operários das Fábricas Lumière* em *Cedo Demais / Tarde Demais*, sua releitura da 'vista' enfoca a mediação do cinematógrafo e a interdição fundante do trabalho *no* e *do* cinema, primeiro ressaltando o sujeito por trás do aparato (o patrão) para, então, demonstrar que o 'ponto de vista' se isenta de tal controle e "tem lugar totalmente só: feito, sendo"<sup>402</sup> (a produtividade e seus meios devidamente expropriados e emancipados). Por isso falamos em binômio 'arbítrio-aleatoriedade', movimento que, em Mallarmé, mediante a morte de Deus, do absolutismo<sup>403</sup>, corresponde à conversão da fatalidade do acaso em "necessidade relativa"<sup>404</sup>

<sup>397</sup> MALLARMÉ. *Crise de verso*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 161

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 162

<sup>399</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvre complètes II*. Paris: Gallimard, 2003, p. 700 (tradução nossa)

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 699 (tradução nossa)

<sup>401</sup> MALLARMÉ. *Crise de verso*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 166

<sup>402</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *A ação restrita*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.

<sup>403</sup> "O que Mallarmé revela por trás do simbolismo é uma crise geral da representação que afeta, em seguida da morte de Deus, garantia e referência suprema, todos os referentes gerais, todos os valores absolutos [...] e consagra desta maneira a autonomia dos signos." Cf. MARCHAL, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. Paris: Dunod, 1993, p. 23 (tradução nossa)

<sup>404</sup> "Essa necessidade é relativa, porque se refere a um conjunto de condições reais que se encadeiam e determinam reciprocamente, sendo cada qual necessária por ser condição de todas as demais. Desta forma, porém,



para a criação: "imaginemos a Lógica de Hegel transformada na discussão de si própria, inseparável de sua existência, e se empenhando todavia em refutar ela própria o acaso e substituí-lo por uma necessidade intrínseca: teremos assim uma ideia da tentativa mallarmeana."<sup>405</sup>

Na segunda seção de *Quant au Livre, Étalages*, Mallarmé ironiza um episódio de baixa nas livrarias – "rememoremos o termo <<Krach>>?"<sup>406</sup> –, referindo-se, mais amplamente, à recente indústria de editoração alimentada pela instrução em massa da população, no século XIX, que formara rasos consumidores de folhetins, e exigentes em "se mirar, um qualquer – servido por seu obsequioso fantasma tramado pela palavra pronta para as ocasiões"<sup>407</sup>: "os volumes se espalhavam pelo solo, porque não dizer, não vendidos; por causa do público que se desabituara a ler provavelmente para ser capaz de contemplar, sem intermediário, os pores dos sol familiares da estação e belos."<sup>408</sup> Contrapunha, assim, o comércio das letras à arte: "um comércio, resumo de interesses enormes e elementares, os do número, emprega a gráfica, para a propaganda de opinião, a narração de notícias e isto se torna plausível, na Imprensa, limitada à publicidade, parece, omitindo a arte."<sup>409</sup> Refestelando-se, por fim, perante o fato de que "ninguém fez alusão aos versos"<sup>410</sup> nesse contexto de flutuações financeiras, ou seja, uma indicação da efetiva separação entre a poesia e o mercado; para ele, sinal de esperança. Não obstante, na derradeira seção, *Le Livre, Instrument Spirituel*, Mallarmé logo afirma que "tudo, no mundo, existe para culminar num livro"<sup>411</sup>, admitindo, inclusive, a inspiração primeva do jornal: "um jornal permanece o ponto de partida; a literatura aí se descarrega a desejo."<sup>412</sup> Isto

---

cada elemento singular deste conjunto não é necessário por si mesmo, e sim devido ao conjunto que lhe é exterior, contingente." Cf. GRESPAN, Jorge. *O negativo do capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 39 (nota de rodapé)

<sup>405</sup> HYPOLITE *apud* CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 194

<sup>406</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Étalages*. In: *Divagations*. Paris: Bibliothèque-Charpentier; Eugène Fasquelle, 1897 Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Mallarmé\\_-\\_Divagations.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Mallarmé_-_Divagations.djvu) Último acesso em: 5 de junho de 2015 p. 264 (tradução nossa)

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 266 (tradução nossa)

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 264 (tradução nossa)

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 269 (tradução nossa)

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 264 (tradução nossa)

<sup>411</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *O livro, instrumento espiritual*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 180

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 181

é, a reticência mallarmaica não se dirige ao meio em si, ao artifício, mas advém de sua subserviência ao regime capitalista, às imposições dos anunciantes. E, pelo contrário, exalta-se a sacralização da técnica e mesmo de sua reprodutibilidade enquanto possibilidade criacional pela combinatória:

Jornal, a folha exposta, plena, empresta à impressão um resultado indevido, de simples maculatura: nenhuma dúvida que a ululante e vulgar vantagem seja, à vista de todos, a multiplicação do exemplar e, jaza na tiragem. Um milagre premia esse benefício, no sentido algo ou as palavras, originalmente, se reduzem ao emprego, dotado de afinidade a ponto de sagrar uma língua, das vinte e poucas letras – seu devir, tudo aí entra logo para surgir, princípio – aproximando de um rito a composição tipográfica.<sup>413</sup>

Ou, ainda:

Nada de fortuito, aí, onde parece acaso captar a ideia, o aparelho é o mesmo: não julgar, em consequência, esses propósitos – industriais ou tento a ver com uma materialidade: a fabricação do livro, no conjunto que desabrochará, começa, desde uma frase. Imemorialmente o poeta soube o lugar desse verso, no soneto que se inscreve para o espírito ou sobre espaço puro. Por minha vez, conheço mal o volume e uma maravilha que intima sua estrutura, se não posso, cientemente, imaginar, tal motivo em vista de um lugar especial, página e a altura, à orientação de luz a sua ou quanto à obra.<sup>414</sup>

Assim desembocamos num ponto crucial da poética mallarmaica, o pendor espacial, imagético, de sua escritura, como se o 'rito da composição tipográfica' estabelecesse um teatro, 'lugar especial' da "visão simultânea", ou "cenografia espiritual exata"<sup>415</sup>, fundamento a partir do qual Mallarmé elabora seu projeto lato, jamais realizado, o *Livre*: "o livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade e espaçoso, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção."<sup>416</sup> Sendo aqui a ficção, conceito compreendido e absorvido pela leitura do *Discurso sobre o Método* (1637), de René Descartes, durante o decênio de 1860, "o próprio procedimento da mente humana", "a linguagem se refletindo",

---

<sup>413</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *O livro, instrumento espiritual*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 181

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 181s

<sup>415</sup> CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 151

<sup>416</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *O livro, instrumento espiritual*. In: *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 183

inerente a "todo método"<sup>417</sup>; e, então, o teatro como "espécie de lugar de todos os lugares – *O Lugar*, por excelência do trânsito da linguagem."<sup>418</sup> Curioso notar, a esse respeito, o breve comentário de Pasta, no *Traçado Preparatório de Trabalho de Brecht*, sobre o cavername em comum às obras brechtiana e mallarmaica, algo que o cinema de Straub-Huillet, quando observado com atenção, termina por transparecer:

Tomado desta forma (nesta sua generalidade simbólica, com a qual, aliás, Brecht teve de se haver), o teatro, assim como essa obra múltipla que nele se encontra, também, de modo especial, abre sobre o mundo. [...] Neste espaço, entre todos o mais "dramático", por fronteiro, instável, múltiplo, neste espaço aceitou nuclear-se uma obra cuidadosamente premeditada, justamente aí, onde a consecução do premeditado é a mais difícil. A mais alta, também: justamente a dificuldade prevista, para dizer curto, dá a medida de sua grandeza e de sua distância de qualquer projeto personalista ou de glória individual. As duas coisas, aliás, resultam numa só: sua grandeza é a de, premeditando-se até o extremo, só admitir sua consecução última como real e coletiva, consecução maior de que a obra quer ser emblema (modelo) e instrumento prático. Essa obra, assim, premeditada, e que prevê e provê ferreamente por sua duração e reposição, programa também sua consecução como sua abolição. (Nesta perspectiva, o *coletivo*, para Brecht, está como o *fracasso*, para Mallarmé – e nesta grande semelhança se refratam todas as diferenças que os distanciam imensamente. A grandeza de um e de outro estaria em que não permitem que a obra se satisfaça integralmente em si mesma – na sua vocação para o mundo.)<sup>419</sup>

Ademais, tal como Brecht, Mallarmé toma a obra-de-arte-total de Richard Wagner como caso exemplar *críticável* de um projeto radical "de universal codificação da linguagem"<sup>420</sup>, o que, segundo Bertrand Marchal, não consiste senão, primeiramente, numa "questão religiosa"<sup>421</sup>, pois trata da representação e da celebração do destino da humanidade, cuja confrontação, ainda, teria viabilizado ao poeta a articulação de "uma religião verdadeiramente moderna por ter tirado as consequências disto que revelam as ciências da linguagem e do mito."<sup>422</sup> "Mallarmé se quer moderno, histórico, ao lado de um público igualmente marcado

<sup>417</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Notes*. In: *Œuvre complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 851 (tradução nossa)

<sup>418</sup> PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 25

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 25s

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>421</sup> Cf. MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé*. Paris: Corti, 1988, p.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 201 (tradução nossa)



pela singularidade do ganho de consciência temporal e transitória da modernidade em uma espécie de assembleia de composição estética coletiva."<sup>423</sup> "Seu compromisso, nesse sentido, é menos com a religião do 'Templo' à wagneriana do que com a reconfiguração dos 'mitos' coletivos no 'Palácio de cristal', imagem que o poeta costuma empregar em detrimento do templo sagrado."<sup>424</sup> Isto é, em prol da transparência, ainda que seja para distinguir aquilo que falta ou permanece obscuro. Ou, ainda, nos termos do próprio Mallarmé: "a menos que a Fábula, virgem de tudo, lugar, tempo e pessoa sabidos, se desvele emprestada ao sentido latente no concurso de todos, aquela inscrita sobre a página dos Céus e da qual a História mesma não é mais que a interpretação, vã, vale dizer um Poema, a Ode."<sup>425</sup> Ora, eis o que assevera Badiou na parte b de sua explanação que desconstrói o famigerado hermetismo mallarmaico. O poema de Mallarmé 'se destina a nós', na 'universalidade mais pura', como "teatro impessoal"<sup>426</sup>, cuja virtualidade é capaz de evocar, a cada leitura, um novo tipo de encenação, de representação, que admite também uma anulação, e bem específicas:

O Ideal seria que a linguagem servisse a um e outro uso: nós poderíamos num mesmo movimento aniquilar o mundo e o criar pelas palavras. Do lance absoluto, lá em cima, no seu congelamento, recebe-se uma primeira determinação: a criança recusa a vida *em nome* do poema a ser feito, quer dizer de si mesma já que deve nascer de sua obra. O absoluto é o Eu puro como simples determinabilidade e como negação da subjetividade empírica. << Desde o começo, escreve Poulet, a poesia mallarmeana assume o aspecto de uma miragem... pois isto que se encontra assim situado e contemplado à distância, esta coisa e este lugar indefinível, não é nem um objeto nem um mundo exterior, é o ser mesmo daquele que contempla. Miragem onde nós percebemos a nós mesmos, não conforme o que somos, não onde estamos, mas precisamente conforme o que não somos e onde não estamos. >> Em suma, a criança sonha em entrar na Poesia como em qualquer confraria secreta em que os ritos de iniciação comportam uma execução [*mise à mort*] seguida de uma ressurreição. << Eu morro e amo ao renascer. >> O poeta é um xamã. E é este nascimento futuro que lhe impõe, do fundo do porvir, << o dever de tudo recriar para constatar que está bem aqui onde deve estar >>."<sup>427</sup>

<sup>423</sup> DINIZ, Davidson de Oliveira. *A conceitualidade do livro em literatura: desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges*. (tese de doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2014, p. 145

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 147

<sup>425</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 106

<sup>426</sup> Expressão de Bertrand Marchal, cf. MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé*. Paris: Corti, 1988, p.

<sup>427</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé - la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986, p. 124 (tradução nossa)

Quando, então, Straub-Huillet justapõem o poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* ao mausoléu onde se encontram os restos mortais dos *communards* – aquela dialética entre teatro, filme e vida, em *Toda Revolução é um Lance de Dados*, intensa e exemplarmente amalgamados –, ajudam Mallarmé a concretizar uma essencial conversão, já latente em sua obra, mas que, numa época como a nossa, a qual 'requer a exibição das coisas em um imperturbável primeiro plano', oblitera-se:

A negação pura de Mallarmé e do estoicismo, se não quiser permanecer sem efeito, deve necessariamente rebaixar-se às coisas e se manifestar sob a forma de um trabalho negativo. Este será o Ceticismo, antítese do Estoicismo vazio, e símbolo da Conversão mallarmeana: << O *Ceticismo* é a realização disso que no Estoicismo é apenas o conceito; ele é a experiência efetivamente real disso que é a liberdade do pensamento; esta liberdade é *em si* o negativo... O pensamento se torna o pensamento perfeito anulando o ser do mundo pela *múltipla variedade de suas determinações*, e a negatividade da consciência de ser livre, no sentido desta configuração multiforme da vida, torna-se negatividade real. >><sup>428</sup>

Ou seja, Straub-Huillet não somente representam ou encenam, no sentido mallarmaico de 'pensar uma presença', de 'transpor uma ideia', o movimento revolucionário como uma tentativa legítima de modulação da história, por meio da negação cética do progresso capitalista, como, ao preservarem o aspecto de miragem da obra de Mallarmé, apelam para o ser-em-comum do espectador, seu ser-em-conjunto, abrindo-lhe a possibilidade da ficção como meio emancipatório. Seu último plano, aliás, com forte burburinho em som direto, é da cidade de Paris, a ser, novamente, autogovernada. De certo modo, portanto, cogitamos ser este um dos filmes mais participativos de Straub-Huillet, em que a política aparece tangibilíssima, através do corpo, ou melhor, no qual a alma talvez consista, com muito direito, na "enteléquia primeira de um corpo natural organizado"<sup>429</sup>, tal a definição aristotélica – como em Brecht, leitor de Aristóteles, não orgânica –, que o filósofo Jean-Luc Nancy, certa vez, na École Supérieure des Beaux Arts de Le Mans, testemunhou agradecer Straub.

---

<sup>428</sup> *Ibid.* p. 146s

<sup>429</sup> NANCY, Jean-Luc. *La forme des corps*. In: FAUX, Anne-Marie (dir.). *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque Française, 1999, p. 51 (tradução nossa)



E, se voltarmos, agora, para *Cedo Demais / Tarde Demais*, 'na triste década de 1980', quando 'a multidão não se manifestava', fica mais fácil de entender a seguinte conversa entre Straub-Huillet, logo após o lançamento do filme:

DH Eu acho que o fato de não haver personagens que selecionamos para o filme não é muito importante. Há paisagens que são tratadas como se fossem personagens.

JMS Realmente há um monte de personagens no filme, só que eles não atuam a rigor. E estes personagens são normalmente vistos a uma grande distância.

DH E apesar deles não terem sido selecionados durante a filmagem, foram em parte selecionados no momento em que os retivemos, posteriormente. Isto é, selecionando um *take* como preferível a outro.

JMS E aqueles que vemos mais perto, na parte egípcia, aqueles que, enquanto passam, tornam-se quase míticos e quebram um pouco o enquadramento documental, a mulher com uma criança em cima do burro, ou o homem que aparece algum tempo depois, com uma enxada sobre seu ombro, um homem tão alto, parecendo um deus grego ou alguma outra figura da tragédia grega, ou, não sei, talvez o José da Bíblia. Há um punhado de séries deles no filme. Mas eles são os que precisamente vemos de perto, não aqueles à distância.<sup>430</sup>

<sup>430</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Too Early, Too Late: Interview with Huillet and Straub*, 1981. Entrevista concedida a Hans Hurch. Disponível em: <http://kinoslang.blogspot.com.br/2014/08/too-early-too-late-interview-with.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015





\*\*\*



Se fôssemos nos estender acerca das formas corpóreas, das poses dos atores ou não atores, dos figurinos etc., no cinema de Straub-Huillet, tarefa para uma outra ocasião, partiríamos, certamente, de uma breve menção de Straub, quase imperceptível, numa entrevista a Michel Delahaye, em 1966, a respeito da influência de Giotto di Bondone, enquanto *metteur-en-scène*, em seu rigoroso trabalho.<sup>431</sup> Para além da relação espacial que se pode estabelecer entre a obra do pintor e arquiteto nascido perto de Florença, na segunda

---

<sup>431</sup> STRAUB, Jean-Marie. *Entretien avec Jean-Marie Straub*. Entrevista concedida a Michel Delahaye. *Cahiers du Cinéma*, nº 180, julho de 1966, p. 57

metade do século XIII, e a *mise-en-scène* straubiana, no entanto, perscrutáramos uma afinidade eletiva que repousa num determinado tipo de teologia, baseado em São Francisco de Assis, quase contemporâneo de Giotto, retomando a máxima de Straub: 'não há filme político sem moral, não há filme político sem teologia, não há filme político sem mística'. Isto é, se, com Mallarmé, que se interessa pelo "mito solar [o qual] serve de referência funcional a todos os níveis do processo poético"<sup>432</sup> – "por detrás da cifra brutal do ouro-metal, por detrás da teocracia econômica, o malabarista sagrado se concentra em revelar a figura escondida ou o imaginário no qual ele redescobre a mina única e inesgotável dentro das profundezas obscuras do espírito humano"<sup>433</sup> –, imagem mais próxima de Godard em seu *Filme Socialismo* (2010) e também em *3 Dés-astres* (2013), já pudemos ponderar sobre o que restou do sagrado ou do espírito após a reprodutibilidade técnica, ou até mesmo como acessá-los na contracorrente do fetichismo, com Giotto, conseguiríamos avançar na discussão do 'humanismo revolucionário', outro contraponto a Bazin:

O humanismo era, acima de tudo, um problema moral, tendente à reforma da tradição religiosa. A partir de São Francisco, isto é, a partir do século XIII, os italianos deixam de se interessar pela teologia como antes: sonham com uma fraternidade humana e amam as coisas terrestres com uma renovação das emoções que projeta Cristo e a sua ação na vida cotidiana do homem; é isto que dá origem, no início do século XV, a uma nova fé no homem.<sup>434</sup>

E, ainda:

Ele [São Francisco] levou seu impulso interior à aparência externa, fez de sua natureza e de sua experiência um acontecimento público, e desde o dia em que devolveu suas roupas a seu pai, que o recriminava, diante do bispo e de toda a cidade de Assis, a fim de desprender-se de tudo o que era terreno, (...) tudo que realizou foram cenas públicas, e de uma força tal que arrebataram todos que as viram ou que souberam delas.<sup>435</sup>

---

<sup>432</sup> MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé*. Paris: Corti, 1988, p. 493 (tradução nossa)

<sup>433</sup> *Ibid.* p. 443 (tradução nossa)

<sup>434</sup> VENTURI, Lionello. *Para compreender a pintura: de Giotto a Chagall*. Rio de Janeiro: Estúdios Cor, 1954, p. 38

<sup>435</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 156

### I – Cinema

ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel, 1992

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

\_\_\_\_\_. *À quoi pensent les films*. Paris: Segquier Editions, 1996

\_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008

BARR, Burlin. *Too Close, Too Far: Cultural Composition in Straub and Huillet's Too Early, Too Late*. *Camera Obscura*, nº 53, 2003

BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

\_\_\_\_\_. *Renoir français*. *Cahiers du Cinéma*, nº 8, abril de 1952

BIETTE, Jean-Claude. *Poétiques des auteurs*. Paris: Éditions de l'Etoile, 1998

\_\_\_\_\_. *Le cinéma se rapproche de la terre*. *Cahiers du Cinéma*, nº 332, fevereiro de 1982

BONITZER, Pascal. J.-M.S. et J.-L.G. *Cahiers du Cinéma*, nº 264, fevereiro de 1976

BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*. (tese de doutorado) Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2007

BÖSER, Ursula. *The Art of Seeing, the Art of Listening: The Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. 2004

BREWSTER, Ben. *The fundamental reproach (Brecht)*. *Ciné-Tracts*, nº 2, verão de 1977

BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

\_\_\_\_\_. *Serge Daney: cinephilia*. Entrevista a Jacques Henric e Dominique Païni. *Art Press*, nº 182, dezembro de 1993

Disponível em: <http://sergedaney.blogspot.com.br/2009/04/daney-interview-movie-mavens-farewell.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007

DUMANS, João. *O cinema de Straub-Huillet: diálogos com Pavese*. (dissertação de mestrado)



Universidade Federal de Minas Gerais, 2013

DUMANS, João; ARAÚJO, Matheus (orgs.). Dossiê Straub-Huillet. *Devires - Cinema e Humanidades*, v. 10, nº 1, janeiro/julho de 2013

ELSAESSER, Thomas. *New German cinema: a history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989

FAROCKI, Harun. Workers leaving the factory. *Senses of Cinema*, nº 21, julho de 2012  
Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki\\_workers/](http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki_workers/) Último acesso em: 5 de junho de 2015

FAUX, Anne-Marie. *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque française, 1999

FITOUSSI, Jean-Charles. Le Temps d'un Retour - Notes de tournage de Sicília! La lettre du cinéma, nº8, inverno de 1999. Disponível em: [http://www.brdf.net/sicilia/temps\\_retour.htm](http://www.brdf.net/sicilia/temps_retour.htm)  
Último acesso em: 5 de junho de 2015

GALLAGHER, Tag. *Lacrimae Rerum Materialized*. In: *Senses of Cinema*, nº 37, 2005 Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/> Último acesso em: 5 de junho de 2015

GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010

GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda; MOURÃO, Patrícia; FRANÇA, Pedro; ARAÚJO, Mateus (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012

HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981

HUILLET, Danièle. Das Feuer im Innern des Berges. Entrevista concedida a Helge Heberle e Monika Funke Stern. *Frauen und Film*, nº 32, junho de 1982

JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, Wolfram (eds.). *Herzog/Kluge/Straub*. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976

LAFOSSE, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007

LAFOSSE, Philippe NEYRAT, Cyril (eds.). *Écrits - Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Paris: Independencia Éditions, 2012

- McBRIDE, Joseph. *John Ford*. Londres: Martin Secker & Warburg Limited, 1974
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16.3, outono de 1975
- NARBONI, Jean. Les temps retrouvés. *Cahiers du Cinéma*, nº 186, janeiro de 1967
- \_\_\_\_\_. La vicariance du pouvoir. *Cahiers du Cinéma*, nº 224, outubro de 1970
- \_\_\_\_\_. Voyages en litanies. *Trafic*, nº 31, outono de 1999
- ODART, Jean-Pierre. Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin. *Cahiers du Cinéma*, nº 302, julho/agosto de 1979
- PHILIPPON, Alain. Le secret derrière les arbres. *Cahiers du Cinéma*, nº 400, 1987
- PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. (tese de doutorado) University of Iowa, 2011
- RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique éditions, 2011
- RIVETTE, Jacques. Lettre sur Rossellini. *Cahiers du Cinéma*, nº 46, abril de 1955.
- RODRIGUES, Antonio (org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998
- RODOWICK, D. N. *Crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988
- ROLLET, Patrice; SAADA, Nicolas (orgs.). *John Ford*. Paris: Editions de l'Etoile/ Cahiers du Cinéma, 1990
- ROSENBAUM, Jonathan. Once it was fire... introduction to a Straub-Huillet retrospective (1982). Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1982/11/once-it-was-fire-introduction-to-a-sraub-huillet-retrospective-1982-tk/> Último acesso em: 5 de junho de 2015
- \_\_\_\_\_. On Too Early, Too Late – excerpted from a chapter in my book *Film: The Front Line 1983*. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1983/09/on-too-early-too-late/> Último acesso em: 5 de junho de 2015
- \_\_\_\_\_. The Place(s) of Danièle. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/2006/03/the-places-of-daniele/>. Último acesso em 5 de junho de 2015
- ROSSELLINI, Roberto. *Le cinéma révélé*. Paris: Flammarion/Editions de l'Etoile, 1984
- SHAFTO, Sally. Artistic Encounters: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet and Paul Cézanne.

*Senses of Cinema*, setembro de 2009. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/artistic-encounters-jean-marie-straub-daniele-huillet-and-paul-cezanne/#1> Último acesso em: 5 de junho de 2015

STRAUB, Jean-Marie. Entretien avec Jean-Marie Straub. Entrevista concedida a Michel Delahaye. *Cahiers du Cinéma*, nº 180, julho de 1966

\_\_\_\_\_. Speaking of revolutions: Too Early, Too Late. Entrevista concedida a Céline Condorelli, 2011. Disponível em: <http://lux.org.uk/blog/speaking-revolutions-too-early-too-late>. Último acesso em: 5 de junho de 2015

\_\_\_\_\_. Andi Engel talks to Jean-Marie Straub. *Cinemantics*, nº1, janeiro de 1970

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

\_\_\_\_\_. Le chemin passait par Hölderlin. In: STORCH, Wolfgang (ed.). *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*. Paris: L'Arche, 1993, p. 100

\_\_\_\_\_. "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>. Último acesso em: 5 de junho de 2015

\_\_\_\_\_. After Othon, before History Lessons. Entrevista concedida a Geoffrey Nowell-Smith. *Enthusiasm*, nº 1, dezembro de 1975

\_\_\_\_\_. Too Early, Too Late: Interview with Huillet and Straub, 1981. Entrevista concedida a Hans Hurch. Disponível em: <http://kinoslang.blogspot.com.br/2014/08/too-early-too-late-interview-with.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015

\_\_\_\_\_. Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. *Filmkritik*, nº 10, 1968

\_\_\_\_\_. Vom Unglück in einer Maschine zu sein, die viele Freiheiten beinahe hat, aber in sich das Glück nur ab und zu zeigt. Entrevista concedida a Peter Zach. *Blimp*, março de 1985

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

SPILA, Piero (ed.). *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: quando il verde della terra di nuovo brillerà*. Roma: Bulzoni, 2001

WALSH, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londres: British Film Institute, 1981

\_\_\_\_\_. Political formations in the cinema of Jean-Marie Straub. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 4, 1974.

Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/Straub.html> Último acesso em: 5 de junho de 2015



XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005

\_\_\_\_\_. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. *Novos Estudos*, nº 100, novembro de 2014, p. 173

## II – Pintura, Literatura, Teatro, Filosofia e Outros

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

\_\_\_\_\_. *A ideia de história natural*. Disponível em:

<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

\_\_\_\_\_. ADORNO, Theodor W. *A atualidade da filosofia*. Disponível em:

<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno3.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984

\_\_\_\_\_. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Maspero, 1969

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006

BORGES, Jorge Luis. *Do Rigor na Ciência*. In: *História Universal da Infância*. Porto Alegre: Globo, 1978

BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma*. Paris: Ed. L'Arche, 1970

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978

\_\_\_\_\_. *A compra do latão: 1939-1955*. Lisboa: Vega, 1999

\_\_\_\_\_. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

\_\_\_\_\_. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006

BUCK-MORSS, Susan. *The origins of negative dialectic: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1977

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010

CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento – Ensaio sobre a Obra de Merleau- Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010

DINIZ, Davidson de Oliveira. *A conceitualidade do livro em literatura: desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges*. (tese de doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2014,

ENGELS, Friedrich. *A questão camponesa em França e Alemanha*. 22 de novembro de 1894. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1894/11/22.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

\_\_\_\_\_. *Dialética da natureza*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

\_\_\_\_\_. *Ludwig Feuerbach e o fim da Filosofia Clássica Alemã*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1886/mes/fim.htm> Último acesso em: 5 de junho de 2015

FRY, Roger. *Cézanne, a study of his development*. Nova Iorque: Noonday Press, 1958

FRY, Roger; MACCARTHY, Desmond. *Manet and the post-impressionists*. Londres: Grafton Galleries, 1910

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Origem, original, tradução*. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999

GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Les éditions Berheim-Jeune, 1921

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005

GRESPLAN, Jorge. *O negativo do capital*. São Paulo: Expressão Popular, 2012

HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008

\_\_\_\_\_. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. São Paulo: Centauro, 2001

HUSSEIN, Mahmoud. *Class conflict in Egypt: 1945-1970*. New York: Monthly Review Press,

1973

KAHN, Gustave. *Réponse des symbolistes*. *L'Événement*, 28 de setembro de 1886

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005

\_\_\_\_\_. *Redenção e utopia – o judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

\_\_\_\_\_. *A teoria do desenvolvimento desigual e combinado*. *Outubro*, nº 1, 1998

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010

\_\_\_\_\_. *Divagations*. Paris: Bibliothèque-Charpentier; Eugène Fasquelle, 1897

Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Mallarmé\\_-\\_Divagations.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Mallarmé_-_Divagations.djvu) Último acesso em: 5 de junho de 2015

\_\_\_\_\_. *Œuvre complètes II*. Paris: Gallimard, 2003

\_\_\_\_\_. *Œuvre complètes*. Paris: Gallimard, 1945,

MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé*. Paris: Corti, 1988

\_\_\_\_\_. *Lire le Symbolisme*. Paris: Dunod, 1993

MARTINS, L. R. *Pintura e trabalho – trabalho intelectual e trabalho corporal na pintura de Van Gogh, Cézanne e predecessores*. (tese de doutorado) Universidade de São Paulo, 2006

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã – crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. São Paulo: Boitempo, 2007

\_\_\_\_\_. *Selected Correspondence*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953

Disponível em: [http://www.marxists.org/archive/marx/works/1889/letters/89\\_02\\_20.htm](http://www.marxists.org/archive/marx/works/1889/letters/89_02_20.htm) Último acesso em: 5 de junho de 2015

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

NASH, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 1982

PASTA, José. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade*



*contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010

POZZER SILVEIRA, S. J. *Adorno e a Poesia Tardia de Hölderlin*. In: *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 1, disponível em: [http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/RevLitAut\\_art07.pdf](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/RevLitAut_art07.pdf)  
Acesso feito em: 15 dez. 2013

REWALD, John (ed.). *Paul Cézanne, correspondance*. Paris: Grasset, 1978

ROCHLITZ, Rainer. O melhor discípulo de Walter Benjamin. *Praga - estudos marxistas*, nº 4, dezembro de 1997

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002  
\_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008  
\_\_\_\_\_. Os deslocamentos da dialética. In: ADORNO, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: UNESP, 2013

SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé - la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997

SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984

SMITHSON, Robert. A provisional theory of non-sites. In: FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996

VENTURI, Lionello. *Para compreender a pintura: de Giotto a Chagall*. Rio de Janeiro: Estúdios Cor, 1954

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982

## Filmografia

### Straub-Huillet

MACHORKA-MUFF (*Machorka-Muff*, RFA, 18')

NÃO RECONCILIADOS OU SÓ A VIOLÊNCIA AJUDA, ONDE A VIOLÊNCIA REINA (*Nicht Versöhnt oder Es Hift nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, RFA, 1964/65, 55')

CRÔNICA DE ANNA MAGDALENA BACH (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, RFA, 1967, 93')

O NOIVO, A ATRIZ E O CAFETÃO (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, RFA, 1968, 23')

OS OLHOS NÃO QUEREM SEMPRE SE FECHAR OU TALVEZ UM DIA ROMA SE PERMITA FAZER SUA ESCOLHA (OTHON) (*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)*, Itália/França, 1969, 88')

INTRODUÇÃO A "MÚSICA DE ACOMPANHAMENTO PARA UMA CENA DE CINEMA" DE ARNOLD SCHOENBERG (*Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielzene*, RFA, 1972, 15')

LIÇÕES DE HISTÓRIA (*Geschichtsunterricht*, Itália/RFA, 1972, 85')

MOISÉS E ARÃO (*Moses und Aron*, Áustria, Itália/RFA, 1974, 105')

FORTINI/CANI (*Fortini/Cani*, Itália, 1976, 83')

TODA REVOLUÇÃO É UM LANCE DE DADOS (*Toute révolution est un coup de dés*, França, 1977, 10')

DA NUVEM À RESISTÊNCIA (*Dalla nube alla resistenza*, Itália, 1978, 105')

CEDO DEMAIS/TARDE DEMAIS (*Trop tôt/trop tard*, França/Egito, 1980/81, 100')

EN RACHÂCHANT (*En rachâchant*, França, 1982, 7')

RELAÇÕES DE CLASSE (*Klassenverhältnisse*, RFA/França, 1983, 130')

A MORTE DE EMPÉDOCLES OU QUANDO BRILHAR DE NOVO A TERRA VERDE PARA TI (*Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuern euch erglänzt*, RFA, 1986, 132')

CÉZANNE (*Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet*, França, 1989, 51')

A ANTÍGONA DE SÓFOCLES, NA TRADUÇÃO DE HÖLDERLIN, TAL COMO FOI ADAPTADA À CENA POR BRECHT (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinchen Übertragung für die Bühne bearbeit von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag) (Antigone)*, Alemanha, 1992, 100')

GENTE DA SICÍLIA (*Sicilia!*, Itália, 1998, 66')

OPERÁRIOS, CAMPONESES (*Ouvriers, paysans*, Itália/França, 2000, 123')

UMA VISITA AO LOUVRE (*Une visite au Louvre*, França, 2003, 48')

AQUELES ENCONTROS COM ELES (*Quei loro incontri*, Itália/França, 2005, 68')

John Ford

NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS (*Stagecoach*, EUA, 1939, 96')

SANGUE DE HERÓIS (*Fort Apache*, EUA, 1948, 125')

LEGIÃO INVENCÍVEL (*She wore a yellow ribbon*, EUA, 1949, 103')

RIO BRAVO (*Rio Grande*, EUA, 1950, 105')

RASTROS DE ÓDIO (*The Searchers*, EUA, 1956, 119')

O HOMEM QUE MATOU O FACÍNORA (*The man who shot Liberty Valance*, EUA, 1962, 124')

Harun Farocki

OPERÁRIOS SAINDO DA FÁBRICA (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, Alemanha, 1995, 36')

Manfre Blank

A PERSISTÊNCIA DA VISÃO (*Die Beharrlichkeit des Blicks*, França/Alemanha, 1993)

Jean-Luc Godard

FILME SOCIALISMO (*Film Socialisme*, Suíça/França, 2010, 102')

3x3D (*3x3D*, França/Portugal, 2014, 70')



Esta obra não pode  
ser emprestada

DEDALUS - Acervo - ECA



2 0 1 0 0 0 8 0 2 4 5

D. CPG / ECA

17.12.2015

Classificação:

1791420944

H 355 622