

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DALILA CAMARGO MARTINS

**Realismo negativo:
estética e política no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub**

São Paulo

2023

DALILA CAMARGO MARTINS

**Realismo negativo:
estética e política no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.

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

São Paulo

2023

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 inseridos pelo(a) autor(a)

Martins, Dalila Camargo

Realismo negativo: estética e política no cinema de
Danièle Huillet e Jean-Marie Straub / Dalila Camargo
Martins; orientador, Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.
- São Paulo, 2023.
297 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Danièle Huillet. 2. Jean-Marie Straub. 3. cinema
moderno. 4. realismo. 5. estética e política. I. Ribeiro
Machado Júnior, Rubens Luis. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dalila Camargo Martins

Realismo negativo: estética e política no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

para Walquiria e David

AGRADECIMENTOS

a Rubens Machado Jr., meu orientador, pela liberdade e pela confiança;

à CAPES, pelo apoio financeiro com a bolsa de doutorado;

a Mateus Araújo e Luiz Renato Martins, pelas contribuições na banca de qualificação;

à Sônia Salzstein, pela supervisão do estágio PAE;

aos funcionários e professores do PPGMPA;

aos colegas do grupo de pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica, pela troca e pelo humor;

a Pedro Aspahan, pela generosidade;

aos Fab 8, pelo carinho desde 2006;

a Chico Lauridsen, pela sintonia;

a Rafael Nantes, pela faísca;

à minha família, pela paciência;

a Paulo Caçador, pelo amor.

Resumo: O presente trabalho propõe o conceito de realismo negativo para tratar da estética e da política no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Constatamos o surgimento recente de uma vulgata huillet-straubiana segundo a qual haveria uma transição entre um dispositivo dialético e um dispositivo lírico nos filmes huillet-straubianos, a partir do final da década de 1970, que implicaria uma mudança ideológica de um marxismo brechtiano a um comunismo ecológico. Primeiro, criticamos essa interpretação, distinguindo o que nela há de falso (abandono da tradição dialética) e verdadeiro (relação entre estética e política a partir do sensível). Depois, por meio de análises filmicas (*Lições de história*, 1972; *Introdução a Música de acompanhamento para uma cena de cinema de Arnold Schoenberg*, 1972; *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1968; *Da nuvem à resistência*, 1979; *Cedo demais / tarde demais*, 1982; *Cézanne*, 1989) e contextualizações da postura peculiar de Huillet-Straub em debates estéticos e políticos do cinema moderno (*politique des auteurs*, *Autorenfilm* e realismo revelatório), mostramos como sua obra, definida pelo que chamamos de espectadorialidade libertária, primado do material e técnica de crueza, designa um realismo negativo que orienta uma experiência na qual se justapõem sensibilidade e reflexão, crítica e práxis.

Palavras-chave: Huillet-Straub; cinema moderno; realismo; estética e política.

Abstract: The present thesis proposes the concept of negative realism to address the aesthetics and politics in the cinema of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. We note the recent development of a Huillet-Straubian vulgate according to which there would be a transition from a dialectical dispositif to a lyrical dispositif in Huillet-Straubian films, from the end of the 1970s, which would imply an ideological shift from a Brechtian Marxism to an ecological communism. First, we criticize this interpretation, distinguishing what is false (the abandonment of the dialectical tradition) and true (the relation between aesthetics and politics based on the sensible). Then, through the analysis of six films (*History lessons*, 1972; *Introduction to Arnold Schoenberg's Accompaniment to a cinematic scene*, 1972; *Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1968; *From the cloud to the resistance*, 1979; *Too early / too late*, 1982; *Cézanne — conversation with Joachim Gasquet*, 1989) and contextualizations of Huillet-Straub's peculiar posture in aesthetic and political debates of modern cinema (*politique des auteurs*, *Autorenfilm* and revelatory realism), we show how their work, defined by what we call a libertarian spectatorship, the primacy of the material and the technique of rawness, compose a negative realism that guides an experience in which sensitivity and reflection, criticism and praxis are juxtaposed.

Keywords: Huillet-Straub; modern cinema; realism; aesthetics and politics.

Sumário

Introdução	1
Capítulo I — Crítica à interpretação rancieriana de Huillet-Straub	5
1.1. <i>Política e estética nos filmes dos Straub</i>	7
1.2. Dispositivo dialético	16
1.3. Dispositivo lírico	27
Capítulo II — Estética em Huillet-Straub	41
2.1. Análise de <i>Lições de história</i> : a espectralidade libertária	43
2.2. Análise de <i>Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg</i> : o primado do material	52
2.3. Estética de Brecht: refuncionalização da cultura e arte como produção	62
2.4. Autonomia estética no cinema moderno	70
2.4.1. <i>Politique des auteurs</i>	73
2.4.2. <i>Autorenfilm</i>	80
2.5. Huillet-Straub no cinema moderno: autoria em xeque	86
2.6. Análise de <i>Crônica de Anna Magdalena Bach</i> : cinema como desmitificação da arte	103
2.7. Estética de Marx (sob influência de Schiller): atividade humana sensível e determinabilidade estética	119
Capítulo III — Política em Huillet-Straub	131
3.1. Análise de <i>Da nuvem à resistência</i> : testemunho das injustiças e utopia do sensível	132
3.2. Análise de <i>Cedo demais / tarde demais</i> : inscrever no presente a história	154
3.3. Análise de <i>Cézanne</i> : a eficácia invisível da técnica	185
3.4. Realismo revelatório de Bazin	230
3.5. Realismo negativo de Huillet-Straub	246
Bibliografia	256
Filmografia detalhada de Huillet-Straub	269

INTRODUÇÃO

Danièle Huillet e Jean-Marie Straub foram¹ um casal de cineastas do cinema moderno, com uma trajetória peculiar. Nascidos na França, em Paris e em Metz, respectivamente, e formados pela cinefilia que deu origem à *Nouvelle Vague*, partiram para o exílio na Alemanha em 1958, onde participaram do surgimento do *Junger Deutscher Film* (sem assinar o manifesto de Oberhausen), realizando seus quatro primeiros filmes (com muitos entraves), antes de se mudarem para a Itália, em 1969, permanecendo lá até 2006, quando faleceu Huillet. Juntos, possuem em torno de trinta filmes (Straub continuou produzindo curtas até sua morte, em 2022, com a exceção do longa *Comunistas*, de 2014), todos a partir de textos multimidiáticos (poema, romance, peça, tragédia, ópera, ensaio, discurso, diálogo, carta, comentário sociológico, música, fotografia, filme etc.), nessas três línguas (francês, alemão e italiano), de diferentes épocas (desde o século XVII até o XXI, incluindo a tradução hölderliniana da *Antígona*, tragédia escrita por Sófocles por volta de 442 a.C.) e geralmente de autores canônicos da cultura ocidental.

Provavelmente devido a essa trajetória nômade, que fez com que Huillet-Straub nunca encaixassem direito em nenhum movimento, e decerto pela erudição e pela radicalidade formal de seus filmes, a obra huillet-straubiana foi pouco exibida, vista e estudada, quando comparada às de outros cineastas do cinema moderno. Isso mudou no início desse século, por causa do advento da Internet e da digitalização das cópias. No entanto, o que se nota na recepção crítica, sobretudo no circuito cinéfilo mas também acadêmica, das muito bem-vindas mostras retrospectivas são os ecos de uma interpretação segundo a qual teria havido nos filmes huillet-straubianos uma transição gradual de um dispositivo dialético a um dispositivo lírico, a partir do final da década de 1970, que implicaria uma mudança ideológica de um marxismo brechtiano a um comunismo ecológico. E tal interpretação parece valer bastante por vir de um filósofo mundialmente renomado, Jacques Rancière, e ser endossada por Philippe Lafosse, grande responsável pela divulgação da obra huillet-straubiana na Europa e pela mediação de debates, muitas vezes com a presença de Straub.

Para descolar essa interpretação da vulgata huillet-straubiana que ela vem fomentando, procuramos distinguir, ao criticá-la no capítulo I, seu momento de verdade, isto é, a compreensão de

¹ Huillet morreu em 2006, ano em que ingressei na graduação, e Straub, no final de 2022, quando terminava de escrever essas linhas. Levei uma dissertação e uma tese para conseguir entendê-los com clareza. Eles... que demarcaram minha trajetória enquanto estudante e me ensinaram a ver e ouvir. Essa é a única vez em que me atrevo a falar pessoalmente.

que estética e política se relacionam porque ambas são maneiras de organizar o sensível, e seu aspecto falso, a asserção que Huillet-Straub teriam abandonado a tradição dialética, ou melhor, a forma brechtiana de se fazer arte política, nos termos rancierianos. Para tanto, comentamos as definições de dispositivo dialético e dispositivo lírico e contextualizamos uma tal interpretação dentro do projeto filosófico de Rancière. Nossa crítica se completa, então, com as análises filmicas que abrem os outros dois capítulos de nossa tese. No capítulo II, a análise de *Lições de história* (1972), adaptação do romance inacabado *Os negócios do Senhor Júlio César* (1937-39), de Bertolt Brecht, na qual Huillet-Straub desenvolvem o que denominamos espetatorialidade libertária ao reiterar a alienação do protagonista-narrador e a fragmentação narrativa preexistentes na matriz textual, o que refuta Rancière, para quem a forma fragmentária e o confronto dialético apurariam o olhar e o juízo com a única finalidade de propiciar a adesão a uma explicação do mundo, no caso, a marxista. E no capítulo III, a análise de *Da nuvem à resistência* (1979), filme baseado nos livros *Diálogos com Leucô* (1947) e *A lua e as fogueiras* (1950), de Cesare Pavese, no qual Huillet-Straub lapidam uma forma audiovisual de expressão da resistência, que resiste, ela própria, à comunicação, vinculada simultaneamente ao testemunho das injustiças e à utopia, ou seja, outro modo de comprovar que, na obra huillet-straubiana, os temas convencionais do cinema político de esquerda não se submetem ao panfletarismo.

Embora comecem com as análises dos filmes que Rancière utiliza para ilustrar sua teoria, os capítulos II e III se desdobram e se aprofundam nos fundamentos da estética huillet-straubiana. No capítulo II, explicamos como Huillet-Straub colocam em xeque a autoria, posicionando-se criticamente em relação à *politique des auteurs* e ao *Autorenfilm*. Para tanto, analisamos *Introdução a Música de acompanhamento para uma cena de cinema de Arnold Schoenberg* (1972), curta-metragem que é o espelho de *Lições de história*, na medida em que opera exemplarmente o que chamamos de primado do material, avesso da espetatorialidade libertária. De acordo com o primado do material, uma obra excede tanto a intenção de seu autor quanto sua interpretação canônica. E quando Huillet-Straub empregam diversos materiais em cada um de seus filmes, às vezes materiais deles mesmos (como na citação de trechos de seus filmes antigos em novos), sua lógica construtiva não exerce uma articulação identitária ou niveladora de contradições. Em nossa análise de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968) notamos, então, que Huillet-Straub desmitificam a música bachiana, considerando-a não como obra de um gênio, mas enquanto produção. As práticas de tomar o cânone a contrapelo e conceber a arte como produção condizem, justamente, com a estética brechtiana. E o conceito marxiano de atividade humana sensível, que é um modo de se pensar a produção da vida

pelo paradigma libertário da autonomia estética, em contraposição ao trabalho alienado, termina de restituir o lugar de Huillet-Straub na tradição dialética.

Já no capítulo III, em nossa análise de *Cedo demais / tarde demais* (1982), vemos como a forma audiovisual da resistência se consolida na prática huillet-straubiana de filmar paisagens, o que denota uma filosofia da história pautada na impressão de emergência por meio da demarcação do ponto de vista. Para cada cena de todos os seus filmes, em cada locação, Huillet-Straub encontram o ponto estratégico único de onde podem filmar todos os planos mudando só o eixo e a objetiva. O intuito disso consiste em restaurar a realidade de um espaço. Ao filmar a partir do ponto estratégico, em som direto e com montagem crua, ou seja, sem suavizar os cortes entre os blocos audiovisuais, gera-se um efeito de sobressalto, que faz o espectador atentar para o instante presente. Conforme esse efeito se prolonga, sem que a montagem institua uma teleologia, mantendo-se paratática, o espectador se liberta da rede de expectativas (o que seria da ordem da urgência) e se abre não apenas para a contemplação, mas para a percepção do ato perceptivo, o que suscita o reconhecimento do ponto de vista como algo intercambiável, isto é, em constante recriação (emergência). E em nossa análise de *Cézanne*, compreendemos que tal técnica huillet-straubiana de *cruza* se assemelha à técnica *cézanniana* da originalidade e que ambas são frequentemente hipostasiadas. Também a cotejamos com o realismo revelatório de André Bazin, influência incontornável para Huillet-Straub. Por fim, recapitulando todas as questões, concluímos com a definição do conceito de realismo negativo, pelo qual tentamos apreender a processualidade integral da práxis estética huillet-straubiana e tirar suas consequências políticas.

Nosso principal método é a análise fílmica em perspectiva de crítica imanente, como elucidada Rubens Machado Jr.:

Para o crítico, a matéria singular com que trabalha demandaria do seu tratamento uma equivalente e justa singularidade, ou capacidade de singularização. Tomar o objeto em sua própria medida: sem forçar o ajuste violento de categorias e interpretações pré-fabricadas, permitir-se experimentar a singularidade possível do filme a solicitar aproximações ou métodos que se revelem concomitantemente singulares. A obra de um lado, tanto quanto o espectador que critica, fazem parte do objeto analisado, mas o núcleo decisivo não está em nenhum dos dois polos, de fato reside na relação que se estabeleceu entre ambos. As análises singularizantes de obra são, além de determinantes, insubstituíveis na história da arte bem como nesta do cinema experimental. Elas possibilitam, como se sabe, uma verdadeira releitura de seus momentos a partir do presente, se for realizada partindo de uma experiência do analista integralmente empenhada em viver os sentidos que se exprimem e os conteúdos mobilizados pela estruturação formal historicamente percebida. Assim é que se produzem os devidos conceitos, tanto os novos quanto os reapropriados, especificados desde a sua migração. O crítico procura o singular da obra a partir de sua experiência de fruição. Nessa perspectiva de análise, que pode ser chamada de crítica imanente, os conceitos emergem solicitados por esta experiência, e se produzem na reverberação proporcionada pela obra numa reflexão empenhada na busca de seus sentidos, ao contrário da prática mais corrente da crítica superficial, viciada na prepotên-

cia aplicacionista de categorias *prêt à porter* — não por acaso de grife, conceitos de ‘boa procedência’, com alto valor de troca no meio acadêmico ou no meio implicado, a par de um inopinado valor de uso, e pouco verificável posto que serão sucedidos em poucos anos por outra vaga conceitual “inovadora”; prática análoga aliás às empreitadas especulativas típicas do financeirismo e do empreendedor neoliberal.²

Certamente, por causa de sua erudição na seleção de materiais, a obra huillet-straubiana exige discussões teóricas de disciplinas distintas, inclusive lançando o desafio de não acatarmos, ao menos imediatamente, as interpretações canônicas das obras empregadas. Mas tais discussões são sempre derivadas de momentos das análises filmicas. Quanto ao debate filosófico a respeito da autonomia estética, que se faz necessário para dimensionar o impacto do cinema de Huillet-Straub na história da arte de modo mais amplo, procuramos introduzi-lo a partir de documentos, a exemplo da crítica à interpretação rancieriana, a qual começa pela descrição de uma conversa intitulada *Política e estética nos filmes dos Straub*, entre Rancière, Lafosse e o público após uma sessão dupla de filmes huillet-straubianos, ou então da explanação da estética marxiana, iniciada porque, na publicação do roteiro de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, em 1969, consta uma epígrafe de Marx acerca da atividade humana sensível. Ademais, também consideramos o que dizem Huillet-Straub em entrevistas, cartas, aparições públicas, etc., com todo o cuidado da ponderação, pois eles mesmos nos ensinam que os sentidos das obras ultrapassam a capacidade que seus autores têm de explicá-las.

Desejamos, enfim, que nossa invenção do conceito de realismo negativo, por meio da interconexão com outras noções que nomeamos (espectatorialidade libertária, primado do material, técnica de crueza, cinema da emergência etc.), possa contribuir para as pesquisas sobre estética e política no cinema de Huillet-Straub, no cinema moderno e na arte de tradição dialética, mas, principalmente, para a fruição dos filmes huillet-straubianos. Pois nosso objetivo é sustentar um vácuo, ainda que efêmero e artificioso, entre a percepção e o julgamento, tentando inscrever no presente da experiência tamanha realização.

² MACHADO Jr., Rubens. *Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico*. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2020, p. 19.

I. CRÍTICA À INTERPRETAÇÃO RANCIERIANA DE HUILLET-STRAUB

1.1. *Política e estética nos filmes dos Straub*

Na noite de 16 de fevereiro de 2004, no cinema Jean Vigo, em Nice, Philippe Lafosse recebeu Jacques Rancière para uma conversa com o público acerca da obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, após as exibições dos filmes *Da nuvem à resistência* (1979) e *Operários, camponeses* (2001). O evento se intitulava *Política e estética nos filmes dos Straub*. E sua relevância não se deve apenas às ricas especulações filosóficas nele desenvolvidas, mas, sobretudo, à estrutura de fruição ou vulgata huillet-straubiana que algumas dessas especulações vêm se prestando a nutrir. Afinal, Lafosse e Rancière foram presença cativa na mediação entre o público e a obra de Huillet-Straub no circuito cinéfilo europeu nesse início do século XXI — como podemos ver no vídeo de um debate postado na página da Revista Lumière.³

Um verdadeiro agitador do cinema, tendo exercido as funções de escritor, jornalista, educador, programador e cineasta até sua morte precoce em 2012, Lafosse publicou os livros *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub — comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public, ainsi que Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière, Paul Szulman* (2007) — no qual consta a conversa em questão — e *Maintenant dites-moi quelque chose* (2010)⁴, a partir de encontros entre Straub e público durante uma retrospectiva que organizou no *Refllet Médecis*, em Paris, entre 2007 e 2008 — os registros desses encontros se tornaram um filme homônimo.⁵ Lafosse foi também responsável pelo lançamento em DVD da obra completa de Huillet-Straub na França, pelas Éditions Montparnasse, e na Espanha, pela Intermedio Editorial. Coeditou, ainda, junto a Cyril Neyrat, a compilação *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: écrits* (2012).⁶

Quanto a Rancière, seu projeto filosófico se assenta na ideia de que a política tem sempre uma dimensão estética. E a “especificidade não específica do cinema” seria o ápice da modernidade ou regime estético das artes, regime que funda a um só tempo a autonomia da arte e a coincidência

³ Cf. http://ww.elumiere.net/video/straub_ranciere.php ou <https://vimeo.com/21168810> [debate entre Jean-Marie Straub e Jacques Rancière, com a participação de Philippe Lafosse e Giorgio Passerone, após as exibições de *Europa 2005 27 octobre (cinétract)* (2006), *Joachim Gatti* (2009), *Corneille-Brecht ou Roma o único objeto de meu ressentimento* (2009) e *O somma luce* (2010), em janeiro de 2011] Último acesso em: 8 de janeiro de 2022.

⁴ Cf. LAFOSSE, Philippe (org). *Maintenant dites-moi quelque chose*. Paris: Scribest Publications / Al-Prod, 2010.

⁵ O filme *Maintenant dites-moi quelque chose* (2010), de Philippe Lafosse com Jean-Marie Straub, encontra-se disponível em: <https://vimeo.com/21002320> Último acesso em: 8 jan. 2022.

⁶ Cf. LAFOSSE, Philippe; NEYRAT, Cyril (ed.). *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012.

das formas artísticas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. Pois o cinema “representa, para Rancière, uma multiplicidade irreduzível a si, sempre em excesso em relação a si mesmo; o cinema é um sistema de afastamentos, em relação a si e em relação ao outro de si.”⁷

Ademais, seus livros dedicados ao cinema⁸, em especial *As distâncias do cinema* (2011)⁹, designam a postura intelectual cara a Rancière. Segundo Andrea Inzerillo, autor da introdução à tradução italiana de *As distâncias do cinema*, esse livro não constitui uma teoria do cinema, mas opera nos vazios criados pelas distâncias entre as disciplinas, “porque é nos vazios, que a relação entre cinema e filosofia evita cuidadosamente preencher, onde reside precisamente o espaço do leitor ou do espectador.”¹⁰ Sugere, então, que a abordagem rancieriana do cinema é a de um amador: “a atenção que um apaixonado dirige ao objeto de sua paixão, e, portanto, de alguma forma a escrita do espectador que nós mesmos poderíamos ser.”¹¹ E uma tal abordagem se explicita como método quando Rancière trata, justamente, de Huillet-Straub: “trata-se de construir, como espectador, a lógica do que vemos na tela e de inscrevê-la em uma história das relações entre as formas sensíveis que o cinema apresenta e as promessas políticas que ele permite a essas formas transmitirem.”¹²

Ou seja, “se analisado a partir do espectador, o cinema tem então o poder de instituir uma condição de igualdade que torna possível uma experiência singular”¹³, algo que Serge Daney assim descreveria: “o que era magnífico com o cinema é que um indivíduo (o autor, o ator) podia comunicar-se com um outro indivíduo no anonimato coletivo da sala. Era elitista, certo, mas de um elitismo popular que funcionava para qualquer um.”¹⁴ O que Inzerillo arremataria:

⁷ INZERILLO, Andrea. *Política do espectador*. *AISTHE*, Rio de Janeiro, v. VII, nº 11, 2013, p. 3.

⁸ Alguns deles: *A fábula cinematográfica* (2001); *O destino das imagens* (2003); *As distâncias do cinema* (2011); *Béla Tarr — o tempo do depois* (2011); *Pedro Costa — les chambres du cinéaste* (2022) — com a participação de Cyril Neyrat.

⁹ No original, *Les écarts du cinéma*. No livro *L'écart et l'entre — leçon inaugurale de la Chaire sur l'alterité* (2012), François Julien procurou distinguir as noções filosóficas de *écart* e *différence*, considerando-se que um dos sentidos da palavra *écart* é, justamente, diferença. “Se a diferença abriga-se em uma posição de defesa de uma identidade, em função da qual estabelece um sistema fechado que toma a distância de todo outro sistema de comparação, o *écart* tende ao contrário a valorizar os polos do confronto, colocando-os em um estado de tensão que busca evidenciar as potências de ambos, desfazendo com isso o próprio conceito de identidade. A vantagem do *écart* consistiria, portanto, em criar um espaço de articulação que é precisamente o espaço ‘entre’: entre as disciplinas, entre os contextos, entre as culturas.” Cf. INZERILLO, Andrea. *Política do espectador*. *AISTHE*, Rio de Janeiro, v. VII, nº 11, 2013 e JULIEN, François. *L'écart et l'entre — leçon inaugurale de la Chaire sur l'alterité*. Paris: Galilée, 2012.

¹⁰ INZERILLO, Andrea. *Op. cit.*, p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 4.

¹² RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 123.

¹³ INZERILLO, Andrea. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴ DANEY *apud* INZERILLO, Andrea. *Op. cit.*, p. 5.

Um elitismo popular que consente a qualquer um a entrar em relação com qualquer coisa. Se a estética é, para Rancière, o nascimento da época na qual o espaço da arte é aberto a *n'importe quoi* [não importa o quê], contaminando-se assim constantemente com aquilo que não é arte e tornando indecível a fronteira entre arte e não arte, o cinema é o nascimento de um espaço no qual não apenas o *n'importe quoi*, como também o *n'importe qui* [não importa quem] pode entrar [...].¹⁵

Ora, não estaria aí a base da cinefilia? E foi em torno da cinefilia que se deu a conversa entre Lafosse, Rancière e o público, naquela noite de 2004. É, pois, para recuperar esse espírito libertário e igualitário, que propomos uma crítica da interpretação rancieriana de Huillet-Straub, de maneira a tentar atualizá-la para além ou aquém da vulgata que ajudou a tramar. Passemos, então, aos pormenores.

O debate *Política e estética nos filmes dos Straub* começou pelo estabelecimento de uma semelhança entre os termos: política e estética. Para Rancière, a política não consiste somente em um conjunto de ideias sobre a organização de uma comunidade, mas, sobretudo, na existência mesma dessa comunidade e, portanto, em “uma certa distribuição de espaços, corpos, palavras, capacidades”. Já a estética não concerne apenas a formas artísticas. Assim como a política, trata-se de “uma distribuição sensível de tempo, espaços, corpos, vozes...”¹⁶ Em resumo, a política não só diz respeito a teorias, mas, principalmente, a modos concretos de sociabilidade. E a estética ultrapassa a arte enquanto instituição, assemelhando-se à política justamente por configurar uma práxis.

Tais definições fundamentam o conceito rancieriano de partilha do sensível. “Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.”¹⁷ Nessa lógica, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” Há, então, na base da política, uma estética primeira, um sistema de formas *a priori* da subjetividade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.”¹⁸

¹⁵ INZERILLO, Andrea. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁶ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. De la nuée à la résistance. Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir. In: LAFOSSE, Philippe (org.). *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public, ainsi que Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière, Paul Szulman*. Toulouse: éditions Ombres, 2007, p. 140. (tradução nossa)

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995, p.7.

¹⁸ *Id.* *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p. 16.

É a partir da estética primeira que se pode considerar as práticas artísticas, isto é, “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”¹⁹ As obras do regime estético da arte, ou modernidade artística, são políticas na medida em que geram dissenso no que Rancière chama de polícia, “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz [com] que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa”, o que, porém, “não é tanto uma ‘disciplinarização’ dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das *ocupações* e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas.”

O dissenso, a verdadeira atividade política para Rancière, “rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela.”²⁰ Assim, a subjetivação decorrente do dissenso “é uma desidentificação porque postula uma unidade impossível, uma coletividade que não pode ser reconhecida como a parte de um todo sob a perspectiva da polícia.”²¹ E não se trata de reivindicar seu reconhecimento pela lei policial, mas de ser capaz de imaginar um paradoxo cuja inscrição nessa ordem a desconfigure por completo e exponha sua arbitrariedade, admitindo-se, assim, o sensível como “um campo de contestação.”²²

Ademais, de acordo com Nico Baumbach, “a metapolítica da estética rancieriana é sempre uma questão de reenquadrar as condições de possibilidade em prol da geração de futuras possibilidades que tornem o dissenso visível e inteligível”²³, sendo o próprio dissenso “esboço de uma nova topografia do possível.”²⁴ Em outras palavras, a verdadeira atividade política não contesta a polícia, o atual modo de partilha do sensível, pela inclusão dos sujeitos outrora sem-parcela, apaziguando-se em um novo todo mais diverso, mas, sim, ao jamais escamotear a parcialidade, sempre assegurando a possibilidade de expressão dissensual.

Na conversa em questão, Rancière sugere que, assim como no elo entre estética e política, um filme huillet-straubiano “é sempre uma maneira de posicionar corpos que recitam textos em um

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 42.

²¹ BAUMBACH, Nico. *Cinema/politics/philosophy*. New York: Columbia University Press, 2019, p. 47. (tradução nossa)

²² *Ibid.* (tradução nossa)

²³ *Ibid.*, p. 59. (tradução nossa)

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 49.

espaço, corpos, textos e espaços sendo quase inseparáveis”, a falar a respeito “da comunidade, do poder, do povo, da propriedade, das classes, do mundo comum, do comunismo.” Tal *mise-en-scène* consiste, pois, em uma “*mise-en-commun*” de textos, corpos e espaços, os quais se reportariam mútua e diretamente:

Os Straubs rejeitam tudo que é da ordem da mediação, o que acontece por uma história, por personagens... Tradicionalmente, um filme político é um filme no qual se é conduzido a fazer julgamentos políticos através de histórias, situações, reações de personagens a eventos. Ora, nunca há nada parecido em seus filmes. Para eles, tudo deve se dar na relação dos corpos com esses textos que falam do comum. Eles também excluem toda forma de representação, representação no sentido de uma relação entre algo que está lá, presente, e outra coisa que está alhures, ausente, e representada pelo que está lá. Isso não significa que não haja ausência, ainda que me pareça que há cada vez menos nos seus filmes. Quando há ausência, pode-se dizer que ela se inscreve no próprio plano, no próprio filme, e que nunca se situa numa suposta relação “dentro-fora” [...]. Afinal, há sempre um privilégio do direto, do atual, que fica marcado no tratamento do espaço e do tempo, no tratamento dos textos: espaço e tempo são sempre espaços e tempos reais. Dito de outra forma, eles nunca são apresentados como construções ficcionais e os personagens dizem suas palavras sobre ruídos de carros, insetos, ou ainda variações da luz, do ar com o tempo...²⁵

A esse trecho, subentende-se que Huillet-Straub fazem filmes políticos de modo diferente do cinema político tradicional, no qual o conteúdo político está submetido a formas representativas. No entanto, ao invés de se deter com mais afinco nos procedimentos técnicos específicos da prática huillet-straubiana, o que nos ajudaria a saber quais formas são elaboradas e aplicadas por Huillet-Straub em lugar das representativas, Rancière passa rápido demais à interpretação dos efeitos produzidos por tais formas distintas, por tal *mise-en-commun*. Embora seja possível justificar esse “pulo de etapa” pelo fato de Rancière ser um filósofo e não um crítico de cinema afeito à análise fílmica, perguntamo-nos se não haveria também outro motivo por trás, algo inerente à própria prática huillet-straubiana, que gera a impressão de falta de mediação. Afinal, trata-se de uma obra cinematográfica, do fruto de um *meio* artístico.

Rancière então afirma que vigorariam dois modos dessa *mise-en-commun* nos filmes huillet-straubianos, um modo dissociativo e um modo concordante, ou dois tipos de dispositivo, um dispositivo dialético e um dispositivo lírico. Os quais, como veremos, acabam por corresponder à filosofia rancieriana da seguinte maneira: pelo dispositivo dialético se daria a revelação da polícia, isto é, do “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa

²⁵ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance. Ouvriers, paysans* — lundi 16 février 2004, soir. In: *Op. cit.*, p. 140. (tradução nossa)

distribuição”²⁶; já o dispositivo lírico seria a encenação do dissenso, do “conflito sobre a configuração do mundo sensível”.²⁷ Em que medida essa correspondência é sinal de que Rancière se utiliza da obra de Huillet-Straub para ilustrar seu pensamento ou de fato tem bastante respaldo nos filmes, é algo a se averiguar.

Para Rancière, por fim, teria havido, no cinema huillet-straubiano, uma evolução qualitativa do dispositivo dialético ao dispositivo lírico — cujo ponto de virada consistiria no filme *Da nuvem à resistência* (1979).²⁸ Diz ele, ainda: “é uma mudança de sentido do dispositivo que, acredito, é também uma mudança de marxismo e de comunismo entre os filmes dos anos 1960 [e 1970] e seus últimos filmes.”²⁹ Ao que Lafosse, mais tarde, acrescenta: “o que você está dizendo [...] é que em algum momento houve uma inversão ideológica nos Straubs: eles passaram de um comunismo operário a um comunismo camponês, eles se afastaram de uma dialética marxista à la Brecht para se aproximar de um comunismo de defesa da terra.”³⁰

Contudo, o próprio Straub refuta veementemente tal ideia: “desde a queda do muro e dos ditos ideólogos, não há nada mais urgente do que assumir o discurso marxista e definitivamente não o discurso ecologista. Eu não sei o que é um discurso ecologista. Nós não somos pássaros em extinção. Um filme vem de outro. Pavese, Kafka e então Hölderlin.”³¹ Não que seja prudente tomar as palavras do autor sobre sua obra como verdade absoluta. Inclusive, muitos dos próprios filmes huillet-straubianos demonstram que uma obra excede as intenções de seu autor — o caso mais emblemático é, sem dúvida, o do curta-metragem *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg* (1972) e o mais radical, o de *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet* (1989), como mostraremos no item 2.2. *Análise de Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg: o primado do material* e no item 3.3. *Análise de Cézanne: a eficácia invisível da técnica*. No entanto, seria interessante nos debruçarmos um pouco sobre essa resposta, não fazendo como alguns cinéfilos diletantes que relevam as

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 41.

²⁷ *Id.* *O dissenso*. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p. 373.

²⁸ *Id.* *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 123.

²⁹ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance, Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir*. In: *Op. cit.*, p. 142. (tradução nossa)

³⁰ *Ibid.*, p. 147. (tradução nossa)

³¹ STRAUB, Jean-Marie. *Interview on images and magic*. In: SHAFTO, Sally (ed.). *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: writings*. New York: Sequence Press, 2016, p. 249. (tradução nossa)

famigeradas declarações straubianas em aparições públicas ou em entrevistas, reputando-as excêntricas de um velho comunista turrão. Pois, o mais curioso do argumento de Straub, além de sua sinceridade ao mesmo tempo tacanha e brilhante, é o que ele associa de imediato a um discurso marxista. Isto é, sua tomada de partido pelo marxismo não se baseia em noções de apelo mais subjetivo como consciência de classe, mas na questão da práxis, na materialidade de seu ofício.

Daí, uma vez mais, a importância da análise fílmica em perspectiva de crítica imanente para combater a vulgata huillet-straubiana que parece estar se delineando no século XXI, cujos ecos podem ser ouvidos através das discussões fomentadas pela crescente divulgação dessa obra cinematográfica — o que decerto aumentará com a morte de Straub no dia 20 de novembro de 2022 — em festivais e mostras retrospectivas em museus, cinematecas e outras instituições culturais em diversos países, tais como: Centro Cultural do Banco do Brasil (Brasil, 2012), Centre Georges Pompidou (França, 2016), Museum of Modern Art (EUA, 2016), Museo Reina Sofía (Espanha, 2016), Akademie der Künste (Alemanha, 2017), Athénée Français (Japão, 2017-18), Cinemateca Portuguesa (Portugal, 2018), Institute of Contemporary Arts (Inglaterra, 2019), Casa Masaccio (Itália, 2020-21) etc.³²

Segundo nossa aferição em dez anos de pesquisa³³, denominamos vulgata huillet-straubiana: 1. uma tendência à mitificação de Huillet-Straub como cineastas que superaram a tradição brechtiana de se fazer arte política — se há superação é no sentido dialético, pois os filmes huillet-straubianos que direta e indiretamente se referem a Bertolt Brecht, a exemplo de *Lições de história* (1972) e *A Antígona de Sófocles na tradução de Hölderlin tal como foi adaptada à cena por Brecht 1948* (1992), e a própria práxis de Huillet-Straub propiciam interpretações bem diferentes da vulgata brechtiana, atualizando a potência de uma tal tradição e, ainda, possibilitando um posicionamento crítico no contexto das políticas dos autores no cinema moderno, como veremos no capítulo II. *Estética em Huillet-Straub*; 2. uma tendência à mitificação de seu realismo, pois sua técnica de crueza gera efeitos por meio de um amálgama de artificios que são lidos ora como transparência (sobretudo quando se trata de planos de paisagens, como nos filmes *Da nuvem à resistência* e *Cedo demais / tarde demais* (1982), que intensificam a suscetibilidade a atribuições ontológicas da própria tecno-

³² Informações extraídas do site oficial de Huillet-Straub. Cf. <http://www.straub-huillet.com/retrospective/?lang=en>

³³ Consideramos janeiro de 2012 o marco inicial do nosso estudo da obra huillet-straubiana, quando pudemos acompanhar a retrospectiva no Centro Cultural Banco do Brasil e começar a esboçar nosso projeto de mestrado que resultaria na dissertação MARTINS, Dalila C. “*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 de mestrado) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Desde então, além dos dois anos e meio de mestrado (2013-15), forma seis anos de doutorado (2017-23).

logia cinematográfica), ora como opacidade (quanto à recitação e à montagem), e interpretados ora em tom laudatório, ora em tom condenatório — isto é, nem sempre esse amálgama é apreendido como processualidade cujo fundamento consiste em limitações deliberadas para o alcance de uma experiência estética libertária, como veremos no capítulo *III. Política em Huillet-Straub*.

Nosso conceito de realismo negativo é uma tentativa de assimilar a processualidade integral da estética de Huillet-Straub e também uma proposta de combate à sua vulgata. Esperamos, ainda, que possa servir como modelo de uma alternativa à resolução de impasses na tradição do cinema moderno e da arte política de modo mais amplo. E que, evidentemente, possa adensar a fortuna crítica de uma obra magnífica, a qual, a nosso ver, continua ainda pouco difundida e estudada, considerando-se sua magnitude. Basta compararmos com o *status* da obra de Jean-Luc Godard, em termos de público e pesquisa — foi inclusive possível sentir o desnível na repercussão das mortes de Godard e Straub, ocorridas em um intervalo de dois meses em 2022.³⁴ Note-se que é uma comparação bastante justa, não um disparate como seria, por exemplo, com a obra de Steven Spielberg, que inaugurou o *blockbuster*, nem uma assimetria como seria com a obra de Ousmane Sembène, pioneiro do cinema africano. Sem entrarmos agora em maiores detalhes — sobre isso nos debruçaremos no item 3.5. *Realismo negativo* —, apenas para dimensionar a relevância estrutural de Huillet-Straub na história do cinema (e do cinema moderno europeu, especificamente), já em 1976, em um artigo intitulado *J.-M.S. e J.-L.G.*³⁵, Pascal Bonitzer afirmou que

Straub e Godard [...] se situam nos dois extremos da modernidade cinematográfica. [...] Straub [...] restaura o que ele [o cinema] recalçou, teatro, música, ópera, faz explodir o circuito cultural dos cineclubes por um efeito de sobrecultura onde os especialistas se esforçam em vão para se encontrar [...]. Godard, ao contrário, deixa o cinema fugir pelos canais abertos por seus avatares infraculturais, do cinema militante à televisão, ao vídeo. No ponto de rarefação aonde cada um chega, eles delimitam o espectro do cinema: Straub ultravioleta, Godard infravermelho, ambos assombram o espaço cujos limites ultrapassam.³⁶

³⁴ Jean-Luc Godard faleceu em 13 de setembro e Jean-Marie Straub, em 20 de novembro de 2022. Os dois moravam em Rolle, comuna localizada às margens do Lago Lemano, na Suíça. O último curta de Straub, *A França contra os robôs* (2020), no qual um homem caminha à beira de um lago em silêncio, seguido por uma câmera na mão, e então recita um trecho do primeiro capítulo do ensaio homônimo (1945) de Georges Bernanos, é dedicado a Godard — lê-se, escrito à mão em vermelho, sobre uma superfície branca: “* pour Jean-Luc”. Nos primeiros anos de nossa pesquisa, ouvimos que Straub e Godard costumavam caminhar juntos e conversar à beira do Lago Lemano — uma interlocução existente desde a década de 1950, que se estreitou ao final da vida de ambos.

³⁵ Impreterível salientar a ausência de Huillet nessa equação, ainda que em determinado momento do artigo, Bonitzer adicione um parêntese: “(Straub e Huillet, não há razão de não citar Danièle Huillet)”. Ora, era e continua sendo comum que o casal de cineastas seja chamado de Straub-Huillet ou de os Straub. Justamente porque esse costume denota a obliteração (intencional ou não) do trabalho huilletiano na história do cinema, é que optamos por adotar a grafia Huillet-Straub. Cf. BONITZER, Pascal. *J.-M.S. et J.-L.G. Cahiers du cinéma*, Paris, nº 264, fevereiro de 1976, p. 7. (tradução nossa)

³⁶ *Ibid.*, p. 5. (tradução nossa)

Portanto, com o objetivo final de estabelecer a noção de realismo negativo, averiguaremos — a seguir, ainda nesse capítulo *I. Crítica à interpretação rancieriana de Huillet-Straub* — as definições de dispositivo dialético e dispositivo lírico, contextualizando-as sócio-historicamente na trajetória filosófica de Rancière, para distinguir de que modo elas pautariam a vulgata huillet-straubiana tal como a diagnosticamos, isto é, ao implicarem uma evolução estética vinculada a uma pretensa mudança nas convicções políticas de Huillet-Straub, e igualmente com o intuito de desvelar o que nelas haveria de imprescindível não só para a compreensão da obra huillet-straubiana, mas também para alçá-la a seu patamar de direito, o qual consiste no lugar de todos que possuem a coragem de enfatizar a natureza estética da política, o que significa, ademais, a quebra radical da hierarquia entre pensamento e experiência sensível.

Assim que o fizermos, passaremos às análises em perspectiva de crítica imanente dos filmes que, para Rancière, justificariam o dispositivo dialético e o ponto de viragem para a predominância do dispositivo lírico na obra huillet-straubiana, a saber, *Lições de história* e *Da nuvem à resistência*. Tais análises abrirão nossos capítulos *II. Estética em Huillet-Straub* e *III. Política em Huillet-Straub*, respectivamente. E, a partir delas, discussões se desdobrarão junto à necessidade de análises filmicas complementares, para que possamos precisar os preceitos da estético-política de Huillet-Straub e seu impacto na constituição do cinema moderno europeu, da qual participaram de maneira peculiar, uma vez que se formaram no círculo cinéfilo francês da década de 1950, mas debutaram como realizadores na Alemanha, mudando-se definitivamente para a Itália, em 1969. Em uma carta a um amigo, datada de 6 de junho de 1981, logo após as filmagens de *Cedo demais / tarde demais*, em parte ocorridas no Egito e em parte, na França, Huillet comentou que “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.”³⁷ Sem ainda discorrermos sobre a biografia huillet-straubiana — algo que se dará no item 2.5. *Huillet-Straub no cinema moderno: autoria em xeque* —, é importante pontuar que uma tal trajetória de vida marcada pela estrangeiridade acabou se convertendo em vantagem reflexiva, viabilizando o posicionamento crítico de Huillet-Straub no cinema moderno, sobretudo quanto às políticas dos autores e às acepções de realismo, pelas quais o cinema oscila entre defender

³⁷ HUILLET, Danièle. *Como “corrigir” a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 34.

sua autonomia estética e reconhecer sua base industrial; vestir “a roupa sem costura do real” e assumir ser “um olhar sobre o mundo”³⁸ — como elucidaremos ao longo de nossa tese.

1.2. Dispositivo dialético

Segundo Jacques Rancière, no dispositivo dialético, supostamente predominante nos filmes huillet-straubianos da década de 1970, a *mise-en-scène* seria guiada por diferenciações: “a colisão de palavras e coisas, a colisão do passado e do presente, a colisão da classe trabalhadora e da nobreza. E essa colisão deveria ter uma função revelatória; deveria mostrar as contradições inerentes à realidade social.” Seria, então, “um cinema político que opera na base da desmistificação, do desmascaramento [...] e que permite o entendimento de um certo estado do mundo, a saber, o estado da luta de classes.”³⁹

No debate de 2004, para justificar sua noção de dispositivo dialético, Rancière se refere, especificamente, aos filmes *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (1970) e *Lições de história* (1972), ambos realizados na Itália, o primeiro a partir da tragédia *Othon* (1664), de Pierre Corneille, e o segundo, do romance inacabado *Os negócios do senhor Júlio César* (1937-39), de Bertolt Brecht. Já, sete anos mais tarde, no capítulo *Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros* de seu livro *As distâncias do cinema* (2011), Rancière elege o filme *Da nuvem à resistência* (1979) como “uma boa referência para fixar as transformações da relação entre política e cinema e para refletir sobre as continuidades e rupturas que hoje caracterizam essa relação.”⁴⁰ Listam-se os motivos dessa escolha:

Em primeiro lugar, o filme põe em ação uma ideia e uma prática da relação política/cinema que pertencem a um paradigma mais amplo da relação entre arte e política. Digamos, em poucas palavras, o paradigma brechtiano: o paradigma de uma arte que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições ineren-

³⁸ DANÉY, Serge. *Violência e representação — salvar a tela*. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 33.

³⁹ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance, Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir*. In: LAFOSSE, Philippe (org.). *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public, ainsi que Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière, Paul Sztulman*. Toulouse: éditions Ombres, 2007, p. 143. (tradução nossa)

⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 123.

tes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções. [...] Em segundo lugar, esse filme representa uma mudança dentro desse mesmo modelo. Classicamente, a forma fragmentária e o confronto dialético dos contrários visavam a apurar um olhar e um juízo propícios a elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista. Eles se tornam nesse filme, tanto pelos textos escolhidos como pela maneira de encenar a palavra, o suporte de uma tensão sem resolução que caracterizará todos os filmes posteriores dos Straub. Proponho chamar de pós-brechtiana a forma assim construída [...]. Em terceiro lugar, essa virada na trajetória de dois cineastas corresponde a uma mudança histórica. O filme saiu em 1979, no fim da década esquerdista, que foi liquidada na Alemanha, na Itália e no Japão por meio do confronto militar entre a extrema esquerda radicalizada e o Estado, em Portugal com o fim da conturbada era iniciada com a Revolução dos Cravos, nos Estados Unidos e na Inglaterra com o triunfo de programas de eliminação das conquistas sociais, e na França com o duplo aumento do poder de uma esquerda socialista ávida por recuperar em seu proveito a energia da década esquerdista e de uma opinião intelectual dedicada à rejeição dessa mesma década e de qualquer tradição revolucionária. É também o fim de certa relação entre cinema e política, assinalada, primeiro, por formas militantes, como a dos Grupos Medvedkine ou a de Dziga Vertov, e, em seguida, por afrescos histórico-políticos, cujo exemplo mais espetacular é o filme *Novecento* [1976, Bernardo Bertolucci]. A proposta pós-brechtiana que há em *Da nuvem à resistência* é, então, emblemática de um procedimento político-cinematográfico menos voltado para a revelação dos mecanismos de dominação e mais cioso do exame das aporias da emancipação.⁴¹

Rancière, portanto, enxerga nesse filme huillet-straubiano tanto a consumação quanto o esgotamento de um paradigma da relação entre arte e política, o qual associa a Brecht. Tal paradigma se define para ele como “uma arte que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções”⁴², ou melhor, como uma “dialética teatral”⁴³ cuja tensão se estabelece “entre a decisão que resolve e a habilidade de manter em equilíbrio argumentos opostos.” Contudo, “se o teatro escolhe, não é para dar um modelo de conduta, mas, antes, para despertar a capacidade dos combatentes de julgar situações e argumentos.”⁴⁴

Apesar dessa ressalva, a de que tal teatro político não se basearia em um princípio dogmático, Rancière endossa não apenas a vulgata brechtiana, segundo a qual “a forma fragmentária e o confronto dialético dos contrários [visam] a apurar um olhar e um juízo propícios a elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista”⁴⁵, mas também a vulgata marxista, ao afirmar que “a dialética <<marxista>> não produz nada além da sabedoria de

⁴¹ *Ibid.*, p. 121ss.

⁴² *Ibid.*, p. 122.

⁴³ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

uma resignação a cometer a injustiça, pois esta é a lei do mundo”⁴⁶, ou seja, não reconhecendo nela nenhuma força inventiva de imaginação política, nenhuma potência estética.

Ora, as causas desse endosso se encontram no contexto de decadência do esquerdismo ao qual Rancière reporta *Da nuvem à resistência* e que consiste no de sua própria aurora intelectual. Rancière foi um dos quatro alunos⁴⁷ de Louis Althusser que colaboraram na redação do seminal primeiro volume de *Ler o Capital* (1965), tendo sido também o único a romper publicamente com o professor, quase dez anos depois. Seu livro *A lição de Althusser* (1974) contém a explicação desse rompimento. Em tal manual de leitura de *O capital* (1867), Althusser desenvolvera um arcabouço teórico que procurava distinguir a ciência marxista tanto do marxismo vulgar quanto da ideologia burguesa. No entanto, para Rancière, sob influência do rescaldo de maio de 1968, a pedagogia ali vigente acabou se tornando um discurso acadêmico anti-igualitário e elitista que ainda tinha a universidade como bastião do conhecimento, apesar do diagnóstico althusseriano a respeito do aparato ideológico do sistema educacional francês.

Ao comentar a filosofia rancieriana, Nico Baumbach afirma que o “rompimento de Rancière com Althusser pode ser visto em retrospecto como o início de uma descoberta em duas partes: (1) a política deve ser definida como igualdade axiomática e (2) a igualdade axiomática não é uma ciência mas deve ser concebida em relação à estética.”⁴⁸ Sua hipótese consiste em que — embora a importância da estética seja mais evidente na obra recente de Rancière — tal desacordo sobre ciência e política frente a Althusser sempre teve um fundamento estético. E quem ocupava o centro do interesse althusseriano pela arte era justamente Brecht.

Em *Sobre Brecht e Marx* (1968)⁴⁹, Althusser estabelece uma analogia entre as revoluções engendradas pelo dramaturgo e pelo filósofo em seus respectivos domínios, o teatro e a filosofia, as quais consistiriam em novas práticas, ou melhor, em um “conjunto de deslocamentos”:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁷ Os demais foram Étienne Balibar, Roger Establet e Pierre Macherey.

⁴⁸ BAUMBACH, Nico. *Op. cit.*, p. 18. (tradução nossa)

⁴⁹ *Sobre Brecht e Marx* (1968) foi publicado no tomo II da coletânea de textos de Louis Althusser, organizada por François Matheron e intitulada: *Écrits philosophiques et politiques*. Paris, Éditions STOCK/IMEC, 1997, p. 561-578. Ao apresentá-lo, Matheron faz as seguintes observações: “As primeiras linhas desse texto sobre Brecht e Marx, ao qual o próprio Althusser não dá nenhum título, mostra que ele foi escrito a propósito do debate organizado, em 1º de abril de 1969, pelo Piccolo Teatro de Milão [...]. Seu caráter inacabado, somado à ausência de qualquer menção a esse texto no balanço da discussão publicado no jornal *L’Unità*, em 3 de abril de 1968, permite, contudo, observar que ele não foi pronunciado. Os arquivos de Althusser contêm igualmente notas de leitura sobre os *Escritos sobre o teatro* de Brecht, bem como interessantíssimas notas preparatórias, cujo conteúdo nem sempre foi retomado, no próprio texto”.

Entre todos esses deslocamentos, há um deslocamento fundamental que é a causa de todos os outros e que resume ao mesmo tempo todos os outros: *o deslocamento do ponto de vista*. A grande lição de Marx e de Brecht é a de que é preciso deslocar o ponto de vista geral a partir do qual todas as questões da filosofia e do teatro são consideradas. É preciso abandonar o ponto de vista da interpretação especulativa do mundo (filosofia) ou do gozo estético culinário (teatro), e se deslocar, para ocupar um outro lugar, que é, grosso modo, aquele da *política*. Eu já disse que, na filosofia e no teatro, é a política que fala, mas que sua voz é em geral encoberta. É preciso voltar a dar a palavra à política, é preciso então deslocar a voz da política e a voz do teatro, para que a voz que se compreende seja a voz que fala do lugar da *política*. É o que Lênin refere-se à posição de partido em filosofia. Há em Brecht toda uma série de expressões que voltam a dizer: é preciso ocupar uma posição de partido no teatro. Por posição de partido, não é preciso se compreender algo que seja idêntico à posição de partido na política, pois a filosofia e o teatro (ou a arte) *não são a política*. A filosofia é diferente da ciência e diferente da política. O teatro é diferente da ciência e da política. Não se trata, portanto, de identificar filosofia e ciência, filosofia e política, teatro e ciência, teatro e política. Mas é preciso ocupar, na filosofia como no teatro, o lugar que *representa a política*. E para ocupá-lo, naturalmente, é preciso encontrá-lo. Isso não é fácil, porque para saber onde está o lugar da política na filosofia e no teatro, é preciso saber como funcionam a filosofia e o teatro, e *como* a política (e a ciência) são representadas.⁵⁰

Depreende-se, daí, que as novas práticas de Brecht e Marx não instituiriam, genuinamente, um novo teatro e uma nova filosofia, mas desmistificariam o teatro e a filosofia, sem de todo suprimi-los. Na verdade se trataria, nesse processo, de ressaltar o funcionamento de ambos os domínios, revelando como a política seria neles representada, ou seja, compreendendo de que modo, mesmo invisível a olho nu, a política os afetaria com efetividade. Em outras palavras, tal deslocamento de ponto de vista exporia a denegação da voz da política dentro do teatro e da filosofia, só que o faria distinguindo as particularidades de cada uma das disciplinas.

E é aqui que Althusser acredita que Brecht teria falhado. Pois — indaga-se — se nessa desmistificação deveria subsistir o teatro e se “a particularidade do teatro é então mostrar alguma coisa de importante, divertindo”⁵¹, como poderia o teatro continuar entretendo enquanto instrui? Sob a mirada althusseriana, “Brecht oferece explicações que não são muito satisfatórias”:

Ele tem a tendência de identificar “mostrar” e fazer conhecer (ciência). (Há um lado *Aufklärer* em Brecht: o tema do “teatro da era científica”, etc.) Ele tem a tendência de interpretar o divertimento como um jogo, jogo de compreender, jogo de se sentir capaz de tomar partido na transformação do mundo, jogo da transformação. Ele tem a tendência de colocar em relação direta, em curto-circuito, a transformação do mundo com a transformação do espectador, a ciência da época moderna com o conhecimento objetivo que o teatro concede ao espectador. Todavia, essas explicações esbarram em dificuldades. A dificuldade essencial, o próprio Brecht a enunciou, ao afirmar que o que se passa sobre o [*cena* do] teatro não é a ciência, nem a vida, e que é necessário desconcertar o espectador, frustrar sua expectativa. Como essa decepção pode ser ao mesmo tempo um jogo? E qual relação há entre esse jogo e o divertimento que o teatro deve necessariamente buscar? As explicações teóricas de Brecht são insuficientes, mas, uma vez mais, não é preciso acreditar que Brecht está por inteiro em suas explicações teóricas. Há muito mais em sua

⁵⁰ ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx (1968). *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v. 1, nº 24, 2007, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

Depois de tal colocação, logicamente se esperaria que Althusser se debruçasse sobre as formas e técnicas da prática brechtiana. Porém, o que ocorre é uma tentativa interrompida de se fornecer explicações teóricas suplementares. Para Baumbach, tamanha dificuldade em teorizar a política da arte ou da estética é intrínseca à preponderância da ciência, em comparação com a arte, nos escritos althusserianos da década de 1960, *vis à vis* à ideologia.

Na carta aberta em resposta às críticas de André Daspre, publicada no 175º número da revista *La nouvelle critique*, em abril de 1966, Althusser afirma que “a verdadeira diferença entre a arte e a ciência reside na forma específica em que elas nos dão, de maneiras bem diferentes, o mesmo objeto: a arte pela forma do ‘ver’ e do ‘perceber’, ou do ‘sentir’, a ciência pela forma do conhecimento (no sentido estrito: por conceitos).” Ou, ainda, “que a arte nos dá ‘a ver’ ‘conclusões sem premissas’, enquanto o conhecimento nos faz penetrar no mecanismo que produz ‘conclusões’ a partir de ‘premissas’.”⁵³ E para se pensar a especificidade da arte, “somos forçados a produzir conhecimento (científico) adequado dos processos que produzem o ‘efeito estético’ de uma obra de arte. Dito de outro modo, para responder à questão da relação entre a arte e o conhecimento, devemos produzir um conhecimento da arte.”⁵⁴ Pois, “o reconhecimento (mesmo político) da existência e da importância da arte não constitui um conhecimento da arte.”⁵⁵ Logo, para Althusser, embora a arte dê a perceber, de dentro, a ideologia da qual faz parte, por um tipo de “*distância interior*”⁵⁶, ela não configura um meio de conhecê-la; ambas se fixariam no nível superficial da aparência.

Segundo Baumbach, “é a essa firme distinção entre arte/ideologia e conhecimento/teoria que Rancière objetará, propondo uma concepção alternativa da política da estética.”⁵⁷ Como vimos, sob o prisma rancieriano, “a palavra ‘estética’ não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte”, mas “ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos.” E, “no regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por per-

⁵² *Ibid.*, p. 60s.

⁵³ *Id.* Deux lettres sur la connaissance de l’art. *La nouvelle critique*, Paris, nº 175, abril de 1966, p. 138. (tradução nossa)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 139. (tradução nossa)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 140. (tradução nossa)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 137. (tradução nossa)

⁵⁷ BAUMBACH, Nico. *Op. cit.*, p. 25. (tradução nossa)

tencerem a um regime específico do sensível”, o qual “é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.”⁵⁸ Ou seja, nesse regime, inerente ao que se denomina modernidade, borram-se os limites entre os domínios. Rancière assinala o cerne paradoxal do problema:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética⁵⁹ que distinguia as maneiras de fazer da arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.⁶⁰

“A contradição constitutiva do regime estético”, portanto, “faz da arte uma forma autônoma da vida”, preconizando, simultaneamente, “a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida.” Rancière continua:

Daí deduzem-se as duas grandes variantes do discurso sobre a “modernidade”. A primeira quer uma modernidade simplesmente identificada à autonomia da arte, uma revolução “antimimética” da arte idêntica à conquista da forma pura, enfim nua, da arte. Cada arte afirmaria então a pura potência de arte explorando os poderes próprios de seu medium específico. [...] E essas modernidades específicas estariam numa relação de analogia à distância com uma modernidade política, capaz de se identificar, conforme a época, com a radicalidade revolucionária ou com a modernidade sóbria e desencantada do bom governo republicano. [...] ...[A] segunda grande forma do paradigma modernista [...] se poderia chamar de *modernitarismo*. Denomino assim a identificação das formas do regime estético das artes às formas de execução de uma tarefa ou de um destino próprio da modernidade. Na base dessa identificação está uma interpretação específica da contradição matricial da “forma” estética. Valoriza-se a determinação da arte como forma e autoformação da vida. No ponto de partida encontra-se a referência insuperável que constitui a noção schilleriana de *educação estética do homem*. Ela fixou a ideia de que dominação e servitude são antes de tudo distribuições ontológicas (atividades do pensamento *versus* passividade da matéria sensível) e definiu um estado neutro, um estado de dupla anulação em que atividade de pensamento e receptividade sensível se tornam uma única realidade, constituindo algo como uma nova região do ser — a da aparência e do jogo livres — que torna pensável essa igualdade que a Revolução Francesa, segundo Schiller, mostra ser impossível materializar diretamente. É esse modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela “educação estética” para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre. Sobre essa base, construiu-se a ideia da modernidade como tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente do homem. Quanto a esse aspecto, pode-se dizer que a “revolução estética” produziu uma nova ideia da revolução política, como realização sensível de uma humanidade comum existindo ainda somente enquanto ideia. Foi assim que o “estado estético” schilleriano tornou-se o “programa estético” do romantismo alemão, o programa resumido no rascunho redigido

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p. 32.

⁵⁹ “A *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes.” *Ibid.*, p. 31.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33s.

em comum por Hegel, Hölderlin e Schelling: a realização sensível, nas formas de vida e de crenças populares, da liberdade incondicional do pensamento puro. E foi esse paradigma de autonomia estética que se tornou o novo paradigma da revolução, e permitiu ulteriormente o breve, mas decisivo, encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida.⁶¹

Ademais, no último capítulo de *A partilha do sensível*, no qual se perscruta em que medida as práticas artísticas constituem ou não uma exceção às outras práticas sociais, Rancière diz que “os textos do jovem Marx que conferem ao trabalho o estatuto de essência genérica do homem só são possíveis sobre a base do programa estético do idealismo alemão: a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade.” Pois, a arte

antecipa o fim — a supressão das oposições [entre entendimento ativo e sensibilidade passiva; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível] — que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade.⁶²

Curioso notar, então, que embora critique o determinismo da dialética marxista ao analisar, em 2011, o filme huillet-straubiano *Da nuvem à resistência*, Rancière reconheceu, onze anos antes, tanto o fundamento estético da teoria da revolução de Marx quanto a primazia da estética para o conceito marxiano de atividade humana sensível, ou melhor, para o estatuto de expressão da essência genérica do homem concedido ao trabalho, em contraposição à sua versão alienada. Por conseguinte, pode-se afirmar que Rancière entende o materialismo de Marx não enquanto histórico-determinista, mas como a coalescência entre estética e política, cuja potência é a da realização sensível ou criação concreta da história da humanidade, ainda em latência: o comunismo ou supressão da sociedade de classes — e da classificação mesma, fomentadora daquelas “oposições entre entendimento ativo e sensibilidade passiva; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência da vivida, e as classes selvagens [...]”

Assim sendo, parece-nos cada vez mais descabível aceitar a definição esquemática do dispositivo dialético que supostamente prevaleceria no cinema de Huillet-Straub na década de 1970, segundo a qual esse dispositivo teria uma finalidade clara: a adesão a uma visão de mundo restrita,

⁶¹ *Ibid.*, p. 38ss.

⁶² *Ibid.*, p. 67.

cuja única vantagem talvez consistisse no teor de verdade de tal inexorabilidade. Ora, se o próprio Rancière enxerga já em Marx uma práxis política criativa, isto é, de base estética, como é possível que ele se satisfaça ao definir o dispositivo dialético como uma forma tão parca de se fazer arte política? — ora, nem a arte se presta bem e imediatamente a fins, nem a política se restringe à conveniência da gestão ou ao fornecimento preciso de diagnósticos.

Brecht é o nó — então se diria — que Rancière, no fundo, quer desatar. Mas, mesmo aí, há um equívoco. Pois, se a arte antecipa a atividade humana sensível na medida em que é *produção* e se “é preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário”⁶³, por meio da “*suspensão* do valor negativo do trabalho”, então tornada “afirmação positiva da *vontade* estética”, pela qual se concebe a *produção* como “forma da efetividade comum do pensamento e da comunidade”⁶⁴, não se deveria considerar o fato de Walter Benjamin distinguir no teatro épico brechtiano o exemplo mais bem acabado da arte enquanto produção?

A célebre conferência *O autor como produtor*, pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, parece ter antecipado as metamorfoses futuras do trabalho de Brecht. Ao se debruçar na análise do teatro épico, descrevendo o mecanismo de interrupção das sequências em que se encenam condições reais de modo a causar assombro no espectador, obrigando-o a tomar uma posição ao estranhá-las, como um método capaz “de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”, Benjamin sugere e guarda para a noção de “caráter modelar da produção” — “em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito”⁶⁵ — uma interpretação mais ampla e substancialmente distinta do que se converteu em fórmula na vulgata brechtiana.

Benjamin aponta a circunstância em torno da qual o modelo brechtiano se organizaria cientemente a partir daquela década de 1930, lapidando-se, então, com a intensificação da perda de imediatidade na experiência do exílio, a saber, o influxo da indústria cultural cuja reprodutibilidade técnica modificou as categorias de obra e de autoria e o qual Brecht combateu na mesma medida em que dele se serviu — sobre isso tudo trataremos com mais afinco no item 2.3. *Estética de Brecht: refuncionalização da cultura e totalidade como produção* do capítulo II. *Estética em Huillet-Straub*.

⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁵ BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 132.

Ainda que vislumbrasse, mediante a reprodutibilidade técnica, “o imenso alcance do processo de orientação da realidade em função das massas e das massas em função da realidade”⁶⁶, Brecht sabia que a contrapartida da generalização da produção consiste na universalização da separação. Seu modelo, portanto, diante do inescapável — “não há direitos fora da produção”⁶⁷ — dá-se como “*enfrentamento contínuo da separação entre produção e consumo*”⁶⁸ e se caracteriza pelo surgimento de um projeto clássico — “trabalho da vontade e da premeditação” — atento à difusão e à duração da obra, intervertendo a lógica da indústria cultural. Pois esta, embora calcule exacerbadamente a difusão, “habitualmente *instantaneiza* o efeito do texto, assim como *atomiza* o ânimo formativo”⁶⁹, donde decorre uma produção artística estreita e estéril apesar de hegemônica.

Além de prospectar o consumo desde sua produção, Brecht fez dela um momento de consumo ao reatar com a herança mediante adaptações, citações e até mesmo plágio — “e isto eu explico pela minha negligência básica em matéria de propriedade intelectual”⁷⁰ —, o que se configurou como “*uma coletivização e uma trans-historização da autoria*”⁷¹, alterando o estatuto desta. A finalidade de tal *actio in distans* é “passar no crivo as obras legadas pelo passado”, pois “estamos diante, aí, do último estágio atingido sob a dominação e o controle da burguesia, mas também do último estágio atingido pela evolução humana em geral”⁷², de modo que se refunde toda a cultura em um outro caminho. Analogamente, cada filme huillet-straubiano ergue “uma passarela entre um texto — um determinado capítulo pouco conhecido ou mal lido de uma arte precedente, suscetível de 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.”⁷³

Incluimos já aqui tal analogia porque, se Brecht de fato for a maior influência para os filmes huillet-straubianos da década de 1970, isto se deve muito mais ao projeto de refuncionalização

⁶⁶ BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 170.

⁶⁷ BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 1, p. 196. (tradução nossa)

⁶⁸ PASTA, José. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 324.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁷⁰ BRECHT, Bertolt. *Sur le réalisme. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 2, p. 108. (tradução nossa)

⁷¹ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 329.

⁷² BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 1, p. 170. (tradução nossa)

⁷³ 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)

(*Umfunktionierung*) social da cultura pelo meio cinematográfico, junto a uma coletivização e trans-historização da autoria que ressignifica tanto a *Politique des auteurs* quanto o *Autorenfilm* — como veremos no capítulo II. *Estética em Huillet-Straub* e em nossas análises filmicas de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968) e *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg* (1972), lá inclusas —, do que ao esquema didático de decisão ou tomada de partido criticado por Rancière no debate mediado por Lafosse e no livro *As distâncias do cinema*, posteriormente. Assim como notaremos — também via nossa análise de *Crônica* — que o conceito marxiano de atividade humana sensível, em contraponto ao trabalho alienado, é crucial para Huillet-Straub. Em relação ao esquema decisório brechtiano, ainda, mostraremos — com nossa análise do filme *Lições de história* (1972) — que Huillet-Straub tratam da questão premente do despertar da capacidade dos espectadores de julgar situações e argumentos como um problema estético, isto é, concebem tal capacidade de julgar a partir da noção de juízo estético, advinda da esfera da autonomia artística, a qual designa uma liberdade perceptual e reflexiva alcançada por meio de procedimentos técnicos que geram efeitos de renúncia, desinteresse, alienação ou desidentificação, proporcionando algo como uma metadecisão ou metaconduta, ao invés da adesão a um determinado entendimento do mundo e à sua representação.

Por conseguinte, se quisermos preservar nuances da noção de dispositivo dialético, devemos insistir no alargamento emancipatório do modo dissociativo a ele intrínseco. Pois — de acordo com nossas análises imanentes apresentadas mais abaixo — as colisões provocadas por esse tipo de *mise-en-scène* geram deslocamentos irreversíveis nas três instâncias de formação que fundamentam as obras agenciadas pelos filmes huillet-straubianos, sejam artísticas, literárias, filosóficas etc., em suma, obras enquanto expressão ou manifestação cultural e civilizatória. São elas: aparelho transmissor, autoria e recepção. Primeiro, trata-se de afastar as obras de suas vulgatas ou de seu *status* de cânones. Em segundo lugar, faz-se com que as obras contradigam seus próprios autores, sustentando a premissa da intencionalidade. Por último, estranha-se o mecanismo de identificação entre as obras e seus leitores ou espectadores, sustentando um espaço de liberdade perceptual e reflexiva ou uma experiência estética libertária.

Para tanto, Huillet-Straub empregam métodos cinematográficos (redação de roteiro, escolha de locações, preparação dos atores, decupagem, cenografia, captação de som, montagem etc.) que variam de acordo com a natureza e a história de cada obra, respeitando a heterogeneidade dos elementos, o que não significa, porém, que não haja nenhuma intervenção. Quanto ao tratamento tex-

tual, por exemplo, na contramão do que afirmam alguns de seus comentadores, como Richard Roud, para quem, “quando Straub se apropria de uma obra literária, não a altera nem a adapta — ela é também tratada como uma matéria documental crua”⁷⁴, há, por vezes, edições substanciais, transformações de discursos indiretos em diretos etc., verdadeiros cortes internos, os quais, muito mais do que exprimir o ponto de vista huillet-straubiano, exortam o potencial argumentativo interdito nos textos matriciais. Sem contar a justaposição de diversos textos do mesmo autor, como ocorre com Friedrich Engels em *Cedo demais / tarde demais* (1981), ou de diferentes autores em um mesmo filme, a exemplo do curta-metragem *Introdução* e de *Cézanne* (1989). Depreende-se, portanto, uma concepção de tradição não sob o princípio de integração e continuidade, mas como campo de contestação e para a qual o dissenso deve ser emancipado e nunca eliminado, permitindo a constante atualização de sua amplitude formativa.

E a tal dinâmica de diferenciação do dispositivo dialético se subentende uma complexa relação entre autonomia artística e sociedade — sobre cujas origens filosóficas, mas sobretudo no contexto do cinema, discorreremos ao longo do capítulo *II. Estética em Huillet-Straub*. Por um lado, a arte se mantém separada, em protesto e renúncia à razão instrumental, atestando, porém, em indícios cegos, inconscientes, subjacentes e sub-reptícios, sua conexão irremissível com esta práxis social tolhedora. E, por outro, não a despeito de sua autonomia, mas exatamente por causa dela, a arte incorpora um sentido de autoformação e processualidade produtiva que oferece vislumbres de modos de sociabilidade gestantes de uma vida na qual se daria a realização sensível da liberdade incondicional — forma da efetividade comum do pensamento e da comunidade; momento utópico que se aproxima do que Rancière define como dispositivo lírico.

Ou seja, já está claro que, como menciona o próprio Rancière, “a *mise-en-scène* [huillet-straubiana] só existe na medida em que opera essas duas lógicas.”⁷⁵ Tanto o dispositivo dialético quanto o dispositivo lírico se engendram no mesmo âmago e dependem um do outro para que não esmaça a força estético-política do realismo de Huillet-Straub. No entanto, Rancière oblitera o propósito de abertura da dinâmica de diferenciação do dispositivo dialético e Lafosse ignora a mediação em funcionamento no dispositivo lírico, enxergando nada mais do que uma dinâmica de “concordância”⁷⁶ ao interpretar a função da natureza em filmes como *Operários, camponeses* ou *Da*

⁷⁴ ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*.

⁷⁵ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance, Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir*. In: *Op. cit.*, p. 147. (tradução nossa)

⁷⁶ *Ibid.*

nuvem à resistência. Não obstante essa conclusão equivocada que infelizmente se alastra em agendas que procuram superar os paradigmas brechtiano e marxista na arte e na política por reputá-los falidos e obsoletos, a abordagem rancieriana guarda intuições as mais assertivas, as quais, em contato com uma mirada atenta aos filmes, muito bem servem para elevar o cinema huillet-straubiano, enquanto experiência estético-política, a um patamar que faz jus a grandes problemas — no sentido filosófico do termo, mas que põe em xeque a soberania do conceito ao resgatar a potência do sensível.

1.3. Dispositivo lírico

Para Rancière, no dispositivo lírico, verificado posteriormente, em filmes como *Operários, camponeses* (2001), embora subsista uma *mise-en-scène* em que corpos rijos declamam textos em paisagens ao ar livre, haveria uma concordância entre o que é dito e as palavras que o dizem. Estaríamos “em uma relação entre a igualdade mesma no visível — o que está aí, permanece, continua — e a fala, tanto dramática quanto lírica.”⁷⁷ Em *A palavra sensível: a propósito de “Operários, camponeses”*, uma transcrição de sua comunicação feita em novembro de 2001, a convite da associação *La vie est à nous*, no marco das *Escales philosophiques* da cidade de Nantes, dedicadas, na ocasião, ao tema da sensibilidade, ele explica que “a palavra dramática ou dialética atesta, num registro agonístico, a natureza essencial da comunidade, a saber, seu caráter dividido”, enquanto que “a palavra lírica atesta aquilo que se poderia chamar de tom fundamental da comunidade”⁷⁸, isto é, a capacidade de argumentação de sua própria divisão sobre a base de uma afirmação comum, de uma potência comum da palavra.⁷⁹

No filme, a princípio, ainda sob o prisma rancieriano, prevaleceria a fala ou palavra dramática, pois a *mise-en-scène* se organiza de maneira a mostrar, concretamente, “a contradição no seio do povo”, a qual se manifesta em “três figuras”:

⁷⁷ *Ibid.*, p. 143. (tradução nossa)

⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A palavra sensível: a propósito de “Operários, camponeses”*. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema — imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 268.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 271.

em primeiro lugar, operários e camponeses, isto é, o ativismo operário da construção, do cimento e da eletricidade contra a obediência campesina às leis da natureza; em segundo, massas e vanguardas: as massas, que resistem ao cotidiano de sofrimentos e necessidades, e as vanguardas que se ocupam do porvir da comunidade; em terceiro, homens e mulheres: as mulheres reivindicam sua autonomia intelectual e sexual diante ou ao lado de homens que fazem delas objetos de desejo, quando não espelhos para admirar a própria imagem.⁸⁰

Ora, trata-se de uma adaptação de *As mulheres de Messina*⁸¹, romance de Elio Vittorini que retrata as profundas mudanças que conduziram a Itália ao *boom* econômico na década de 1960, através de três fios narrativos: a viagem do tio Agrippa, uma figura emblemática da nova ordem burguesa, que percorre o país de trem à procura de sua filha, então unida às tropas aliadas na Sicília; a história de amor entre dois jovens, Siracusa e Ventura, maculado pelo passado fascista criminoso do rapaz; e a tentativa de um grupo de trabalhadores (operários e camponeses degredados, dentre os quais se destacam as enérgicas mulheres de Messina, arraigadas à causa) de implementar, logo após a Liberação, em uma aldeia localizada nos Apeninos tosco-emilianos parcialmente arruinada pela guerra, uma comunidade onde vigora a coletivização dos meios de produção e uma democracia direta. Dos oitenta e dois capítulos do livro, *Operários, camponeses* foca em apenas quatro, os únicos que não possuem narrador e são tecidos por meio de depoimentos dos participantes da comunidade em formação, os quais, “em um contraponto de vozes, rememoram e avaliam episódios vividos conjuntamente”⁸², apresentando as querelas decorrentes de visões distintas acerca da vida e do trabalho.

Ademais,

Operários, camponeses, o título do filme, é também o início da última estrofe da Internacional: “Operários, camponeses nós somos/ o grande partido dos trabalhadores”. No filme, a vírgula entre operários e camponeses torna-se uma copresença no modo de conflito, ou um conflito no modo de copresença. Em outras palavras, a divisão é uma questão de afirmação lógica: não lidamos com corpos que vivem a contradição e a sofrem [...], mas com corpos que a argumentam.⁸³

⁸⁰ *Ibid.*, p. 268.

⁸¹ O romance *As mulheres de Messina* foi originalmente publicado em 1949 e, após três re-escritas, republicado em 1964, consistindo em uma crítica feroz à nova realidade consumista da Itália do pós-guerra e à civilização tecnológica. Cf. VITTORINI, Elio. *As mulheres de Messina*. Lisboa: Portugal Editora, 1964.

⁸² Cf. análise de Paulo Faria na 21ª Sessão de Janelas Filosóficas: *Operários, camponeses*, transmitida, ao vivo, no dia 5 de outubro de 2020, por iniciativa do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_PyTGaIWOM Último acesso em: 17 mai. 2021.

⁸³ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 269.

O que se corrobora pelo fato de os atores amadores do Teatro Comunale Francesco di Bartolo, da comuna de Buti, não encenarem as situações relatadas, mas lerem, enquanto “corpos portavoices”⁸⁴, o texto de Vittorini, explícito diegeticamente nas páginas dos cadernos que seguram — muitas vezes é possível enxergar as marcações coloridas nas frases, como se fosse um tipo de “partitura para múltiplas vozes”⁸⁵, elaborada ao longo de inúmeros ensaios, pela distinção do ritmo de respiração de cada um. No artigo *Straub-Huillet: o menor planeta do mundo*, Alain Bergala se concentra na tecnicidade huillet-straubiana, reunindo declarações de fotógrafos e técnicos de som com quem trabalharam. E sobre essa relação entre atores e texto, deslinda:

Segundo ela [Caroline Champetier, diretora de fotografia], “é preciso que o ator consiga estar ausente do seu texto e presente em si mesmo. É preciso que o texto exista com sua autonomia e que o corpo também exista em autonomia com relação ao texto”. É verdade que nos filmes de Straub o texto deva ser interpretado pelos atores com a precisão de uma partitura musical. A versão definitiva do texto, aquela que os atores ensaiam antes da filmagem, é organizada em versos livres, em função dos cortes de ritmo impostos por Straub, em que as entonações, as sílabas tônicas e as pausas — ou seja, tudo aquilo que faz a musicalidade da língua — são dadas por anotações com canetas coloridas. William Lubtchansky [diretor de fotografia] se lembra que, às vezes, “recomeçava-se uma tomada, pois um acento tônico não estava na sílaba certa”. Durante a filmagem, é antes de tudo o respeito ao texto e à sua musicalidade que interessa a Straub, segundo as testemunhas do seu trabalho. C.C. diz que “durante uma tomada, pode acontecer de nem ele nem ela estarem olhando o que está sendo filmado. Jean-Marie olha para seus pés e Danièle coloca um fone para ouvir se os atores respeitam as pausas”. “Quando uma cena termina”, confirma L.H. [Louis Hochet, técnico de som], “Danièle ouve todas as tomadas antes de passar à cena seguinte.”⁸⁶

Outro aspecto da direção de atores que sustenta a copresença no modo de conflito, ou o conflito no modo de copresença, é a inexistência de olhares trocados, mesmo quando os atores respondem uns aos outros. “E, quando levantam a vista, seu olhar, voltado para nós e não para seus interlocutores, passa em geral um pouco acima da linha normal de projeção do olhar.”⁸⁷ Interessante notar, então, quanto à decupagem, que o enquadramento seletivo, feito de modo a evidenciar a divisão por grupos e interna a eles, e majoritariamente fixo — há, sim, alguns poucos movimentos de câmera, que são panorâmicas (uma delas precedida por um *zoom-out*), ou seja, movem-se em torno de um eixo ou a partir de um mesmo lugar — assinala a recusa a uma perspectiva privilegiada e pretensamente onisciente cuja real parcialidade é escamoteada, à medida que designa, tal enquadra-

⁸⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁸⁵ Cf. análise de Paulo Faria na 21ª Sessão de Janelas Filosóficas: *Operários, camponeses*, transmitida, ao vivo, no dia 5 de outubro de 2020, por iniciativa do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_PyTGaIWOM Último acesso em: 17 mai. 2021.

⁸⁶ BERGALA, Alain. *Straub-Huillet: o menor planeta do mundo*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 240.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 265.

mento seletivo, uma pluralidade irreduzível em situação. Esquiva-se, assim, mediante “limitação deliberada”⁸⁸, de um desenlace resultante de uma tomada de partido, ou melhor, de um *parti pris*, o qual consistiria não só em uma decisão precipitada, mas tenderia à homogeneização.

Sob essa luz, ainda, fica claro o impacto da seleção executada na matriz literária. Pois, embora não haja nenhum acréscimo ao texto original, Huillet-Straub suprimem a parte do romance que conta a dispersão da comunidade e suas causas. Em *Operários, camponeses*, o destino da comunidade permanece aberto, dependente de seus participantes, como é o caso de Ventura, vulgo Faccia Cattiva, que teve um passado fascista — “[...] e se não houvesse Ventura, que adquiriu isso mais do que tudo, e que foi o mais mudado de todos, sem mais nada, desde quando o chamamos de Faccia Cattiva.” E a própria estrutura fílmica, ao ser exonerada do dever de convencer os espectadores disso ou daquilo, na verdade, torna-os tanto mais responsáveis, porquanto lhes confia o exercício do livre arbítrio, refutando a ideia de que o cinema poderia fornecer uma representação acabada da história e sustando o próprio domínio da história como fatalidade. “Pode-se dizer que esse é um filme comunista que apresenta *momentos comunistas* cuja realidade nunca é confrontada com nenhuma outra realidade que lhe servisse como referência exterior. Isso faz com que esses momentos sejam perenes.” Dito de modo alternativo, “a sua comunidade não tem história, e sim momentos, e cada um deles contém em si a potência global da comunidade.”⁸⁹

E a potência global da comunidade se manifesta, precisamente, através da palavra sensível. Pois, embora o filme se refira a acontecimentos pretéritos, do primeiro inverno da comunidade, não se trata de um registro para posterior autenticação, mas de fazer vibrar, de animar as coisas ditas. “Tudo deve passar pela potência do que é dito: a neve e o gelo, a linha de eletricidade que nasce do trabalho da comunidade, os golpes de cinturão contra o desertor Spine ou a preparação da ricota.” A palavra “deve igualar-se à potência desses momentos de comunidade.”⁹⁰ O que decerto amplifica o significado da cantata bachiana elencada para os créditos iniciais e finais. Junto ao presto das cordas, ao estalo das assonâncias, ouvimos: “Es schallet kräftig fort und fort/ Ein höchst erwünscht Verheißungswort/ Wer glaubt, soll selig werden” (Ressoa continuamente com vigor/ A palavra-da-promessa mais desejada/ Quem crê será salvo) — note-se que “a mais desejada” não é a promessa,

⁸⁸ Cf. análise de Paulo Faria na 21ª Sessão de Janelas Filosóficas: *Operários, camponeses*, transmitida, ao vivo, no dia 5 de outubro de 2020, por iniciativa do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_PyTGaIWOM Último acesso em: 17 mai. 2021.

⁸⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 267.

⁹⁰ *Ibid.*

mas a *palavra* da promessa. Lembrando que, para Straub, não haveria, em Johann Sebastian Bach, “a menor separação entre inteligência, arte e vida, muito menos conflito entre a música ‘profana’ e a ‘sagrada’, nele tudo estava no mesmo plano”⁹¹ — a esse assunto, voltaremos em nossa análise de *Crônica de Anna Magdalena Bach*. De tal maneira que a crença, aqui, concerne menos a Deus do que à epifania por meio da palavra, à encarnação, à indistinção entre uma ideia e o sensível. “É preciso, então, que a voz se adapte às exigências do poema: exigência de relançamento perpétuo da voz, de adesão a cada palavra, de igualdade entre a intensidade da experiência nomeada e a intensidade verbal.”⁹² Sem dúvida, há um viés encantatório, porém desmitificado, porque afim com a processualidade, tanto do cotidiano coletivo quanto da própria poética.

Nesse sentido, ainda, é importante qualificar a fala de *Operários, camponeses*. Rancière informa com precisão que ela se opõe não só à tradição representativa clássica, na qual os linguajares são estipulados conforme a dignidade dos personagens, isto é, aos espíritos nobres, a norma culta, e aos inferiores, o calão, mas também à contradição, “que opõe a essa hierarquia um modelo cultural (cultura popular contra linguagem elevada)”, ou então, que supervaloriza o *savoir-faire*, o *savoir-vivre*, identificados como populares, em detrimento das artes da linguagem, conotadas aos dominantes.⁹³ Ao invés, Huillet-Straub provocam “um curto-circuito” entre “as artes populares do viver e a grande arte da palavra.”⁹⁴ E uma tal desierarquização se efetua por meio da escansão e do emprego do discurso indireto. A prosa de Vittorini, uma vez transposta em versos livres por Huillet, cria verdadeiras cesuras nas frases, quando não dentro dos próprios versos. Com certa frequência, distanciam-se sujeitos e predicados, como “desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa”⁹⁵, funcionando, em vez, à base de serialização ou alinhamento, que reluta em favorecer um elemento às custas de outro — similar ao procedimento paratático da lírica tardia de Friedrich Hölderlin, de quem Huillet-Straub adaptaram *A morte de Empédocles* (1791-1800) e a tradução de *Antígona* (cerca de 442 a.C.), tragédia de Sófocles, em *A morte de Empédocles; ou: quando a terra voltar a brilhar verde para ti* (1987), *Pecado negro* (1988) e *A Antígona de Sófocles na tradução de Hölderlin tal como foi adaptada à cena por Brecht 1948* (1992), logo antes de *Operários, camponeses*, portanto. E, no discurso indireto, “ocorre a autonomização de cada intensidade,

⁹¹ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 9.

⁹² RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 271.

⁹³ *Ibid.*, p. 272s.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁹⁵ ADORNO, Theodor W. *Parataxis*. In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 100.

relação constante entre fala dramática e fala lírica, fala debatedora e fala intensiva, igualitária, comum.”⁹⁶

Tal estrutura já fulgurava em *Gente da Sicília* (1999), o primeiro filme huillet-straubiano baseado em Vittorini, em seu romance *Conversa na Sicília* (1941). Recordemos, por exemplo, o encontro de Silvestro (Gianni Buscarino) com o amolador de facas (Vittorio Vigneri) — episódio que se tornou um curta-metragem autônomo, intitulado *L'arrotino* (2001). Silvestro, recém chegado da América e de visita à sua mãe (Angela Nugara)⁹⁷, avista o amolador na praça do vilarejo, aos pés da escadaria da igreja. Em um astuto canto falado, que mistura denotação e sugestão — “Às vezes, parece-me que bastaria que todos tivessem dentes e unhas para amolar” —, conversam, em tom de provocação, sobre o quão raro é encontrar “uma verdadeira lâmina”, e fazem negócio, não sem o amolador se arrepender de ter cobrado a mais por tomar Silvestro como “forasteiro”. Tão logo, irrompe uma sorte de 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, em uma pausa reflexiva, pergunta se haveria algum sentido em tudo isso. A resposta de Silvestro é negativa, materialista. Continuam a recitar comidas, animais, elementos naturais, facetas da mortalidade, até as vogais do alfabeto. E o amolador arremata:

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 ao conhecê-la, 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 entoava, uma vez mais, a aspiração revolucionária — “Ah! Se houvesse facas e tesouras, buris, chuços e arcabuzes, morteiros, foices e martelos, canhões, canhões, dinamite!” —, antes de entrar o quarteto de cordas nº 15, em lá menor, *Opus 132*, de Ludwig van Beethoven. A respeito desse encontro, Jean Narboni discorre:

Estranha conversa, aliás, quando paramos para escutá-la. Se entendemos por isso uma forma de

⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 272.

⁹⁷ Angela Nugara e Vittorio Vigneri reaparecem em *Operários, camponeses*, nos papéis da viúva Biliotti e de Spine.

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 retinam muito mais como num choque de réplicas. Conversa, se quisermos, mas então no sentido em que Stendhal a entendia: como batalha.⁹⁸

Gostaríamos, aqui, de fazer uma digressão ousada — que talvez agradasse a Huillet-Straub. Na trilogia da cavalaria de John 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 cheyenne e aos lakota desde a batalha de *Little Bighorn*, na qual o sétimo pelotão da cavalaria, sob o comando do general George Armstrong Custer, fora massacrado, deveria ser contida e conduzida de volta à reserva. A desavença dada como mote faz menção ao episódio verídico da Grande Guerra Sioux, em 1876, travado no território de Montana. Na sequência do filme, Brittles, na companhia do sargento Tyree (Ben Johnson), chega ao acampamento dos arapaho, ao som hipnótico de tambores de guerra. É recebido com hostilidade pelos guerreiros, ao que reage com violência simétrica, enquanto Tyree se põe em guarda, amedrontado. Então, o velho capitão, a um dia de sua aposentadoria, saúda o ancião Pônei-que-anda, em uma 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. Durante todo o tempo, 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 permanecem calados, atentos e impassíveis. A atmosfera é, simultaneamente, comovente e sinistra, mais parece um entreato que susta a narrativa, vaticinando um porvir catastrófico, mas também devaneando um horizonte pacífico e comunitário — no qual se pesca, bebe e caça búfalos “together”.

⁹⁸ NARBONI, Jean. *Viagem às litánias*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n° 1, janeiro/junho de 2013, p. 42.

Ora, não existiria uma ligação entre este encontro de *Legião invencível* e aquele de *Gente da Sicília*? Primeiramente, nota-se uma semelhante disposição de corpos no espaço, apurados frente a frente, mas ligeiramente afastados, que o enquadramento estático e aberto salienta, mesmo havendo também planos médios e próximos, individuais. E o canto falado huillet-straubiano, de gestos altivos, ao ser pareado com as mímicas espalhafatosas de Pônei-que-anda, ressalta a arquitetura fordiana, sua *mise-en-scène* de “signos particulares”⁹⁹, que se arma sobre os vestígios de uma batalha retórica, historicamente embasada.¹⁰⁰ Decerto, porém, 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 onde há inércia, ao invés de confirmar uma inexorabilidade combativa. Apesar disso, verifica-se uma gama de contradições na cena de *Legião invencível*, algo recorrente em *Gente da Sicília*. Percebe-se, por sua expressão facial, que Britties 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 Britties a se absterem juntos. O capitão, no entanto, declina veementemente, deixando transparecer seus sentimentos ambíguos em relação à aposentadoria premente, em um tipo de espelhamento que cancela o maniqueísmo, ao menos por um momento. Não obstante, mais disparidades despontam entre as sequências. A ode huillet-straubiana às coisas do mundo direciona a imaginação do espectador

⁹⁹ DANEY, Serge. *John Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 42.

¹⁰⁰ Na segunda parte de uma pesquisa conjunta sobre a história das desigualdades, em que se perscruta a influência das sociedades ameríndias sobre os iluministas, o antropólogo David Graeber e o arqueólogo David Wengrow contam que, segundo relatos de jesuítas da época da colonização, existia, em tais sociedades, “uma relação intrínseca entre a recusa do poder arbitrário, um debate político aberto e inclusivo, e o gosto pela argumentação.” E acrescentam: “Por certo, é verdade que os líderes políticos indígenas do que viria a ser os Estados Unidos, que na maioria dos casos não tinham como coagir quem quer que seja a fazer o que não se aceitara fazer, eram conhecidos por seus poderes retóricos. Até mesmo os generais americanos que lideraram campanhas genocidas contra os povos autóctones muitas vezes se viram reduzidos às lágrimas pela força de sua eloquência. No entanto, a persuasão não tem necessariamente que assumir a forma de uma argumentação lógica; ela pode facilmente apelar aos sentimentos, atizar paixões, desenvolver metáforas poéticas, apelar para os mitos ou a sabedoria proverbial, empregar a ironia e a dissimulação, o humor, o insulto, os apelos à profecia ou à revelação; e o grau de insistência, acima de qualquer outro método, tem tudo a ver com a tradição retórica da qual vem o orador e com as presumidas disposições da audiência. São sobretudo os falantes de línguas iroquesas, como os Wendat, ou as Cinco Nações do Sul, que parecem ter dado tamanha importância ao debate racional — tratando-se mesmo, como veremos, de uma forma agradável de entretenimento em si mesma. Se esse é o caso, só pode ser o resultado de uma história cultural particular. Tais coisas são notoriamente difíceis de reconstituir, embora façamos algumas especulações a respeito mais tarde. Por enquanto, basta dizer que eles o fizeram, e o fato de que o tenham feito teve grandes repercussões históricas. Porque parece ser precisamente esta forma de debate — racional, cética, empírica, conversacional — que, logo depois, foi identificada com o Iluminismo, e assim como os Jesuítas, os pensadores das Luzes e os revolucionários democráticos a consideraram como intrinsecamente ligada à rejeição da autoridade arbitrária — em particular, aquela de autoridades religiosas como a própria Companhia de Jesus.” Cf. GRAEBER, David. *La sagesse de Kandiaronk: la critique indigène, le mythe du progrès et la naissance de la Gauche*. *Revue du MAUSS permanente*, 28 septembre 2019, p. 9. Disponível em: <http://www.journaldumauss.net/?La-sagesse-de-Kandiaronk-la-critique-indigene-le-mythe-du-progres-et-la> Último acesso em: 30 mar. 2021. (tradução nossa)

para fora do quadro, na ressonância dos nomes proferidos em um presente vivo, enquanto os registros empreendidos por Ford capturam os indígenas em sua triste “inflexibilidade”, fixando seu “último sobressalto”, “numa estética de ‘cartão postal’.”¹⁰¹ Ou melhor, Huillet-Straub lançam o espectador na incomensurabilidade do presente do indicativo, liberando os significantes de seus significados para atingir, não sem esforço, o grau zero da experiência, repleto de possibilidades múltiplas. Já Ford, por sua vez, focaliza a produção do folclórico, a orquestração de imagens imediatamente memoráveis para o espectador.

Contudo, esse interesse fordiano pela caricatura é o avesso da mitificação tematizada em seus filmes, pois contrapõe à identificação com heróis incorruptos (às vezes, falsários) o olhar compassivo a toda e qualquer minoria que degradinga, à beira do anacronismo e, portanto, condicionada pela história. Straub 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.”¹⁰² E Huillet elucida que “o irracional que surge com os índios é o inassimilável.”¹⁰³ Ou seja, ao narrar, Ford não procurava sugar a vitalidade do outro, do alterno, mas respeitar “as particularidades do desconhecido”¹⁰⁴, 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 huillet-straubianos. Jean-Charles Fitoussi, assistente de Huillet-Straub entre 1996 e 2007, descreve a potência dos 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 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.¹⁰⁵

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰² 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.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ DANNEY, Serge. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁵ FITOUSSI, Jean-Charles. *Le temps d'un retour – notes de tournage de Sicília! La lettre du cinéma*, nº 8, inverno de 1999. Disponível em: http://www.brdp.net/sicilia/temps_retour.htm Último acesso em: 28 mar. 2021. (tradução nossa)

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”¹⁰⁶:

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.¹⁰⁷

Portanto, “para Ford, um marinheiro ou um sargento de cavalaria eram tão importantes quanto um almirante”¹⁰⁸, assim como, nos filmes huillet-straubianos, a paisagem é eloquente e os textos internalizados conservam sua autonomia. Outro ponto de convergência entre os cineastas é a tal ferida narcísica, designada por Serge Daney, no caso de Huillet-Straub, como “sintoma” em sentido freudiano, lugar da resistência, que “é o único índice que não engana, que comprova uma realidade qualquer, um nó de contradições.”¹⁰⁹ Pois tudo o que se inscreve na película, seja um objeto de cultura, uma obra de arte ou uma localidade saturada de história, embora testifique o trabalho humano, extrapola esse âmbito, denotando os limites de uma concepção antropocêntrica do mundo.

¹⁰⁶ DANÉY, Serge. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁷ 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.

¹⁰⁸ MARÍAS, Miguel. *A profundidade de Ford*. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010, p. 31.

¹⁰⁹ DANÉY, Serge. *Moral da percepção — Da nuvem à resistência (1979)*, de Straub-Huillet. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 174.

Eis, então, a nossa deixa para retomarmos a definição rancieriana do dispositivo lírico.

Segundo Rancière, em *Operários, camponeses*, a natureza possui três níveis: ela “é o que está em questão no debate (até onde se pode perturbá-la para instituir uma ordem humana melhor?); é o árbitro do debate, invocada pelas partes; e, para nós, que vemos a luz se deslocar e o canto dos pássaros se repetir sem ter em conta os declamadores [...], ela é a força muda, indiferente ao debate.”¹¹⁰ Isto é, no debate, “de um lado estão os operários e o que se poderia chamar de ideologia soviética que quer colocar a natureza em uso, fazer estradas, transformá-la e tal, ordenando total mobilização, e, do outro lado, encontram-se os camponeses, aqueles que aceitam o tempo de germinação, de espera, de colheita, de descanso, de respeito pela terra.” Mas há também a natureza enquanto “aquilo que está antes da fala e que, eventualmente, cede seu lugar e seu poder à fala”, para então retornar. É por isso que Rancière afirma se tratar de “um dispositivo que anuncia uma ruptura com a ideia de natureza que acompanhou o marxismo por muito tempo: a natureza como matéria transformável que o homem deve modelar à sua imagem e a ideia de história como humanização da natureza.” A política, a *mise-en-scène* de Huillet-Straub “defende uma certa desumanidade da natureza. A natureza é como uma potência contínua e um estrondo que limita os humanos.”¹¹¹ E, sob o mesmo raciocínio, já havia deduzido, em 2003:

O que os seduziu no livro de Vittorini, foi o fato de terem reconhecido na obra a mesma tensão que é o motor do seu cinema e do seu marxismo: uma tensão que seria resumida por dois nomes, Bertolt Brecht e Friedrich Hölderlin: o artista que quis com o maior rigor fazer teatro com a dialética marxista; e o poeta que foi um dos primeiros a conceber esta revolução das formas do mundo sensível da qual o materialismo marxista retomou a ideia ao seu modo.¹¹²

Pois bem, não podemos deixar de notar que, para quem critica com veemência a dialética marxista à la Brecht por causa da “pretensão de julgar”¹¹³, Rancière distingue nuances interpretativas acerca do metabolismo entre homem e natureza tal como concebido por Marx, as quais levam a noções até mesmo opostas de comunismo: em um polo, um comunismo desenvolvimentista, com

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 274.

¹¹¹ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance, Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir*. In: *Op. cit.*, p. 146. (tradução nossa)

¹¹² RANCIÈRE, Jacques. *O estranho tribunal*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 224. (tradução modificada a partir do original) Cf. RANCIÈRE, Jacques. *L'étrange tribunal*. *Le Monde Diplomatique*, Paris, abril de 2003.

¹¹³ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance, Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir*. In: *Op. cit.*, p. 145. (tradução nossa)

tendências tecnocratas; no outro, um ecossocialismo que considera a técnica a partir do paradigma estético.

Rancière, ademais, determina que a defesa huillet-straubiana de uma certa desumanidade da natureza aparece pela primeira vez em *Da nuvem à resistência*, ao final da década de 1970. E, de modo símile à especulação que faz no caso de Vittorini, reputa o interesse de Huillet-Straub pelos *Diálogos com Leucò* (1947), uma das duas obras de Cesare Pavese adaptadas neste filme, a um relevante distanciamento teórico do autor perante a tradição do marxismo tecnicista, quando de sua refiliação ao Partido Comunista Italiano. Pois, ao mesmo tempo que retornava à militância, Pavese “enraizava o que havia sido o fascismo, a guerra, a resistência e o comunismo, em um drama muito mais antigo da relação entre cultura e natureza”, a saber, “as origens da tragédia”.¹¹⁴ Contudo, como já comentáramos no item progresso, Rancière identifica, no “dispositivo da discussão dialética” de *Da nuvem à resistência*, a permanência de uma “tonalidade brechtiana” de intenção pedagógica, isto é, de acordo com a qual “a exposição dos argumentos tinha valor de exercício” — algo, a seu ver, patente em *Lições de história*. “O exercício dialético”, diz ele, “tinha um destinatário imaginário reconhecível: o jovem revolucionário que necessitava exercer sua aptidão para apreender as contradições da palavra, a fim de poder apreender as contradições políticas e sociais.” Já, “em *Operários, camponeses*, tal como anteriormente em *Gente da Sicília*, o espectador interpelado não é um militante imaginário a ser formado à maneira dialética”, senão “mais precisamente o cético, o juiz que pronunciou acerca disso tudo o veredicto de utopia, o ponto de vista da história.” E, “em relação a esse espectador, a esse juiz, a contradição se manifesta como realidade, mais do que exercício de formação do espírito dialético.”¹¹⁵

Com o intuito de matizar tais colocações, rebatendo alguns de seus vieses, passaremos, então, às análises, em perspectiva de crítica imanente, dos filmes *Lições de história* e *Da nuvem à resistência*, como anunciado previamente. Quanto ao esquema decisório brechtiano atuante em ambos os filmes, procuraremos comprovar, como já declaráramos mais acima, que Huillet-Straub tratam da questão da espectadorialidade como um problema estético, isto é, concebem a capacidade de julgar tal qual a noção de juízo estético, advinda da esfera da autonomia artística. Mediante procedimentos que atrofiam a função do protagonista-narrador, gerando efeitos de renúncia, desinteresse, alienação ou desidentificação, *Lições de história* tolhe tendências do espectador à pronta adesão a um deter-

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 146. (tradução nossa)

¹¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A palavra sensível: a propósito de “Operários, camponeses”*. In: *Op. cit.*, p. 270.

minado entendimento e à sua representação, propiciando, ao invés, uma liberdade sensório-reflexionante ou espetatorialidade libertária — algo não tão distinto do ceticismo que assume o ponto de vista da história, como retrata Rancière. E fazem-no não contra Brecht, mas a partir do que já se encontra no romance utilizado como matriz textual do filme. Ou seja, exortam Brecht a refutar sua própria vulgata, conforme o que denominamos primado do material — o contraponto da espetatorialidade libertária na estética huillet-straubiana. Ambos os princípios, a espetatorialidade libertária e o primado do material, implicam, ainda, um outro, a saber, a crítica da autoria, a qual termina de contestar a interpretação rancieriana de que Huillet-Straub seriam afeitos ao exercício dialético enquanto prescritores de uma visão de mundo, como esclareceremos.

Já no que tange à função da natureza na desierarquização vigente no dispositivo lírico de *Da nuvem à resistência*, investigaremos seus diferentes graus, os quais constituem uma “moral da percepção” — no termo inspirado de Daney. De acordo com ela, “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.” A essa definição, subentende-se um comentário crítico acerca tanto do procedimento de registro de paisagens e animais, em *Da nuvem à resistência*, quanto do que ele significaria. Para Daney, Huillet-Straub desenvolveram uma forma audiovisual de expressão da resistência, que revisaria “a problemática da ‘inscrição verdadeira’”, relativa ao realismo revelatório de base ontológica: “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 o que é.”¹¹⁶ No entanto, apesar de reconhecer que “na inscrição verdadeira não há mais que traços da inscrição de que estamos certos”, Daney também afirma que os planos de paisagem e animais presentes no filme funcionam como “um alerta: não importa o que você olhar, um campo de plantio, uma colina, uma fera, não esqueça que é sempre o humano que você vê.”¹¹⁷ E é aí que Rancière se mostra assertivo para complementar esse raciocínio: “a partir daí, a lua e as fogueiras, a vegetação e o vinhedo, o ranger dos passos na areia do caminho, o murmúrio do riacho ou do vento nas árvores [...] serão, a cada vez, confrontados em seu duplo aspecto de comum riqueza sensível e de recorte do mundo que torna a justiça invisível.”¹¹⁸ Pois, como veremos, dois sentidos coalescem nessa forma de expressão da resistência, implícita na prática huillet-straubiana de se filmar paisagens sem a presença da figura humana (vistas com ele-

¹¹⁶ DANNEY, Serge. *Op. cit.*, p. 173.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema. Op. cit.*, p. 131.

mentos naturais, mas também com ruínas): um, utópico e outro, de testemunho.

II. ESTÉTICA EM HUILLET-STRAUB

2.1. Análise de *Lições de história*: a espetatorialidade libertária

Lições de história é uma adaptação do romance inacabado *Os negócios do senhor Júlio César*, redigido por Bertolt Brecht entre 1937 e 1939, durante o exílio na Dinamarca, e publicado postumamente. O experimento histórico-satírico do dramaturgo narra a investigação frustrada de um jovem biógrafo acerca do verdadeiro Júlio César, um modelo incomparável para todos os ditadores futuros — é a ascensão de Adolf Hitler a que Brecht se refere. Constitui-se por quatro excertos: *I. A carreira de um rapaz notável*; *II. O nosso chefe C.*; *III. Administração clássica de uma província*; *IV. O monstro de três cabeças*. Os volumes de número ímpar funcionam como a cornija da trama, descrevendo os encontros do biógrafo com o banqueiro Mummlius Spicer para barganhar os diários de Raro, secretário de César, além da intervenção do jurista Afrânio Carbo, da entrevista com um camponês ex-legionário e dos depoimentos do poeta Vástio Alder. Já os de número par apresentam as notas do diário adquirido, uma miscelânea das opiniões de Raro sobre a miséria de Roma, dos problemas financeiros do cotidiano de César e também de seus próprios assuntos amorosos relacionados ao desemprego sistêmico devido à implementação de mão-de-obra escrava altamente habilitada.

Jacques Rancière alega que a seleção feita por Huillet-Straub tão somente dos trechos dialógicos de *Os negócios do senhor Júlio César*, isto é, sem a narração propriamente dita, deve-se à vontade de que o filme seja “uma lição política direta.”¹¹⁹ Porém, não só o ponto de vista fílmico coincide com um hiato em *Lições de história*, como o próprio romance brechtiano se mantém pendente a desfechar perguntas no seio de evidências. Em *Os negócios do senhor Júlio César*, pode-se, a princípio, depreender uma teleologia rumo à conscientização histórica, pautada em três estágios: primeiro, a suposição de que a história resulta das ações de indivíduos, o que validaria uma abordagem biográfica; segundo, a refutação dessa suposição pelo confronto com fatos que contradizem a univocidade do imperador; terceiro, a concepção materialista que ordenaria tais contradições de modo a revelar que a história se determina economicamente. Eis o aprendizado almejado. “Não é um acaso que Brecht, na época em que escrevia esse texto, tenha lido intensamente *O capital*.”¹²⁰

¹¹⁹ LAFOSSE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *De la nuée à la résistance, Ouvriers, paysans — lundi 16 février 2004, soir*. In: LAFOSSE, Philippe (org.). *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public, ainsi que Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière, Paul Sztulman*. Toulouse: éditions Ombres, 2007, p. 142. (tradução nossa)

¹²⁰ ROTH, Wilhelm; PFLAUM, Günther. *Sobre Lições de história (entrevista)*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 119.

Contudo, o jovem biógrafo, protagonista-narrador, não completa o percurso, destila ceticismo com desgosto e fica perplexo ou absorto em pensamentos ao final, sem se aproveitar da plurivocidade para expandir seu horizonte, chegando então à desapareição quando da anexação abrupta dos diários de Raro, feito colagem ou *ready-made* — procedimento modernista no qual o material literário parece se autonomizar, prescindindo da narração e até do autor que a engendra. O modo como o interesse de classes eclode é incidental, conquanto crônico. O que termina por abalar o regime de identificação, pois o leitor não tem alguém a quem seguir em direção a uma conclusão; não há síntese, mas esfacelamento trépido. Alguns comentadores justificam essa reticência narrativa a partir da experiência pessoal de Brecht, que, diante da adesão massiva do povo alemão ao nazismo, caiu em exílio e perdeu o contato direto com sua audiência ideal, para a qual desenvolvera sua obra didática no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930. Só que o ponto crucial desse romance brechtiano consiste na elaboração estética do distanciamento.

Em *Lições de história*, Huillet-Straub focam justamente no silenciamento paulatino do protagonista-narrador e nos efeitos de distanciamento que ele surte no espectador. Fazem-no, segundo Herbert Claas, por meio da coincidência entre hiato e ponto de vista fílmico.¹²¹ Isto é, a reticência narrativa gerada, no livro, pela colagem dos diários, torna-se, no filme, “um dispositivo para mostrar quão liberadora uma narrativa pode ser”.¹²² E as formas eminentemente cinematográficas que traduzem tal estrutura literária são o posicionamento extemporâneo do protagonista-narrador em relação aos demais personagens e a aparente autonomização da decupagem via utilização do *zoom*, além de outras soluções de montagem e *mise-en-scène*.

O jovem biógrafo (Benedikt Zulauf), vestido como nos anos 1970, a atualidade do filme, vai ter com os quatro contemporâneos de César, todos em trajes da Antiguidade. Essas reuniões são separadas por três longos planos-sequências dele dirigindo pelas ruas de Trastevere, com a câmera instalada no banco de trás de um pequeno carro, acima da linha de sua cintura, que totalizam “trezentos e dez metros de 16 mm, logo, 25 minutos” ou um terço do filme.¹²³ Apenas devido à reiteração labiríntica de tais planos de passeio (*Spaziergänge*) se reconhece o jovem biógrafo como eixo do filme (Figs. 1a; 1b; 1c).

¹²¹ Cf. CLASS, Herbert. *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 137.

¹²² BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 118. (tradução nossa)

¹²³ ROTH, Wilhelm; PFLAUM, Günther. Sobre Lições de história (entrevista). In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 110.



Fig. 1a



Fig. 1b



Fig. 1c

Ele é o corpo que atravessa a narrativa e guia o espectador, conectando os espaços-tempos distintos. No entanto, quase nunca se pronuncia. A pedido de Spicer (Gottfried Bold), conta o que sabe acerca do episódio de César a bordo de um navio pirata como refém, para logo ser corrigido. Interpela o banqueiro uma única vez mais. E indaga brevemente o camponês ex-legionário (Johann Unterpertinger). De resto, observa e escuta sem reação precisa, por vezes austera. Ao se portar diante de Carbo (Henri Ludwig), fica oblíquo à câmera (Fig. 2a), calado, passando ao fora-de-campo na mudança para o plano médio (Fig. 2b). Então, quando Alder (Carl Vaillant) se manifesta, sua presença invisível se torna mera convenção.



Fig. 2a



Fig. 2b

Portanto, o papel de protagonista-narrador é reforçado só enquanto dirige. Mas, mesmo aí, o mecanismo de identificação tradicional é subvertido. A câmera no banco de trás enquadra o motorista à esquerda, de costas. O rosto se reflete parcialmente no espelho retrovisor, separado do corpo que executa a ação (Fig. 1c). Ainda que se vire para melhor dar marcha ré, a luz baixa torna discernível somente sua silhueta (Fig. 1a). O que se impõe à visão é um bairro proletário na periferia de Roma, através das duas janelas laterais, do vidro acima do painel e do teto solar aberto (Fig. 1b).

Estabelece-se um vínculo entre dinâmica e estase: a câmera fixa registra uma imagem que parece se mover por causa da motricidade do lugar de onde ela opera.

Simula-se, assim, o princípio cinematográfico, a técnica que cria a impressão de movimento pela sucessão de *stills*. E a postura do protagonista-narrador duplica a percepção do espectador, ambos sentados na penumbra, percorrendo uma vista com atenção-distração. Eis, então, um curto-circuito que “nos joga de volta a nós mesmos e fortalece a consciência de que somos sujeitos especulares.”¹²⁴ Ou melhor, ao ser colocado “fora do proscênio, como se existencialmente alienado do mundo, mas o espiando”¹²⁵, o protagonista-narrador não impõe seu ponto de vista onisciente, senão revela, mimeticamente, a própria condição de parcialidade especulativa dos pontos de vista, sempre aberta à contingência.

Fig. 3a



Fig. 3b



Fig. 3c



Fig. 3d



Fig. 3e



Fig. 3f



Fig. 3g



Fig. 3h



¹²⁴ Cf. WALSH, Martin. *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: British Film Institute, 1981, p. 64s.

¹²⁵ Cf. GALLAGHER, Tag. *Lacrimae rerum materialized*. *Senses of cinema*, nº 37, outubro de 2005. (tradução nossa) Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/> Último acesso em: 19 mai. 2020.

Desse modo é que o ponto de vista filmico coincide com um hiato: a câmera de *Lições de história* trabalha por descentramentos, forjando uma ambiência de greve que isenta o protagonista-narrador de seus encargos e libera o espectador de uma rede de expectativas. Por exemplo, logo após a caminhada em que se relata o caso dos piratas, já de volta ao jardim de hortênsias, vê-se um banco vazio (Fig. 3a) em que Spicer se sentará (Figs. 3b; 3d; 3f) prosseguindo sua fala (Fig. 3h), enquanto o jovem biógrafo, pretense interlocutor, cruza o espaço com o paletó sobre o ombro e simplesmente sai de quadro (Figs. 3c; 3e; 3g).

Há, ainda, o *zoom* (Figs. 4a; 4b) que hesita ao sublinhar um rochedo no lado norte da ilha de Elba, ondulante por causa do balanço da barca de onde se filma, e assim toma ares de autossuficiência dentro da narrativa, pois consiste em um elemento alheio, deslocado do binômio diegético de objetividade-subjetividade — quem olha e o quê? Esse recurso de fotografia, um tanto incomum para Huillet-Straub, provavelmente por parecer maquínico em demasia, aponta para além ou aquém do enredo.



Fig. 4a

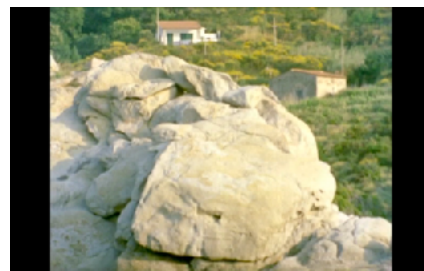


Fig. 4b

E, então, na sequência final, a reincidência do recurso ao *zoom* aprofunda o propósito libertário de *Lições de história*, porque comprova a autonomia da forma filmica em si, e não somente em virtude de se manter em aberto a recepção do filme:

O salto de liberdade vem quando, na conclusão do texto, o jovem se torna invisível e sua jornada se completa somente no fechamento da forma cinematográfica. Enquanto o banqueiro fala seu último texto, ele é de novo aprisionado, dessa vez no plano mais fechado do filme [Fig. 5a]. A extrema brevidade do plano é também chocante depois de uma série de planos que duram entre um minuto e meio e três minutos. A cabeça do banqueiro é vista de lado, como se ele quisesse se mover, mas o plano e sua cabeça são imediatamente cortados. Aqui de fato se poderia ler “raiva”, mas o jovem não é visto encenando-a. A raiva é formal, e qualquer conexão com o jovem [...] é um processo mental por parte do espectador. Então, no último plano, o *zoom* em direção à fonte [Figs. 5b; 5c] completa o movimento começado antes no filme. Dessa vez, o *zoom* repousa na face feminina de pedra (vomitando de raiva, como Straub colocara) enquanto o trecho de *A Paixão Segundo São Mateus* é ouvido, expressando a raiva do “povo” pela traição

de Judas a Cristo. Mas no final do *zoom*, marcando a abertura do texto para incluir música e palavras não de Brecht, bem como uma referência distinta a um “povo” que não tem interesse em se apresentar, a câmera e o filme permanecem em paz. O monumento de César foi substituído pela face anônima de uma mulher; o texto se extingue; o jovem e a audiência saem para levar essas memórias consigo até o mundo lá fora.¹²⁶



Fig. 5a



Fig. 5b



Fig. 5c

Apesar de promover o esmorecimento do protagonista enquanto fio condutor da narrativa, o filme no ensina sobre história. Isto é, seu assunto consiste no ato mesmo de narrar e nas implicações da narração, esboçando-se uma filosofia da história, se se quiser. Já na abertura, Huillet-Straub desconstruem a ideia de história como narrativa oficial, desmistificando a efígie imperial na medida em que ampliam a perspectiva histórica por meio da articulação de placas e de um monumento. Três mapas de momentos distintos da extensão do Império Romano são dispostos em série em uma espécie de síncope. O primeiro tem mais áreas claras, ocupadas (Fig. 6a), o segundo, menos (Fig. 6b) e o último, quase nenhuma (Fig. 6c), mas são todos do mesmo estilo e filmados de igual maneira. Assim, quando o ritmo aparentemente desconjuntado da montagem irrompe entre os três planos, gera-se uma impressão de *faux-raccord*, simbolizando o arruinamento de Roma. Em seguida, vê-se uma estátua de bronze de Júlio César em *contra-plongée* desde o pedestal, com a mão esquerda erguida sobre a praça do Capitólio (Fig. 7). Sua qualidade pétrea, pairante, somada ao fato de ser do período fascista, cópia de uma estátua romana forjada oitenta anos após a morte do imperador, alude ao aspecto mitificante, a-histórico, da heroicização.



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c

¹²⁶ BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 137. (tradução nossa)



Fig.7

Pode-se considerar que nesse preâmbulo, estrato superficial do filme, uma interpretação é de imediato alcançada: a ascensão e o declínio de uma era, metonimicamente — pois provocada pela lida com documentos. O que prepararia o espectador para aquela teleologia rumo à conscientização histórica, pautada em três estágios: a pressuposição de que ações individuais definem a história; a confrontação com fatos que contradizem essa pressuposição; a ordenação de tais contradições para revelar que a história é um processo socioeconômico. Porém, esse último estágio não se desenvolve de maneira assertiva ao longo de *Lições de história*, e não apenas devido à inércia do protagonista-narrador. A montagem também desencadeia colisões dispersivas. Por meio dela, delineiam-se traços estruturantes que tão logo colapsam — o duplo sentido da palavra queda (ação ou resultado de cair e a terceira pessoa do singular do verbo quedar, que significa permanecer) talvez encaixe bem aqui, vaticinando que tudo aquilo que insiste em ficar há de desabar.



Fig. 8a



Fig. 8b



Fig. 8c

Há, pois, um corte que exprime a contestação do que poderia se tornar um lugar de fala autoritário. É o corte de um plano no qual Spicer fica estático por longos segundos sem piscar (Fig. 8a), após dizer ao protagonista-narrador que ele poderia “descobrir sozinho” o restante do caso que lhe relatava, para a panorâmica de um riacho (Figs. 8b; 8c), em som direto estrondoso. Essa demora

em cortar cria um amálgama de sentidos. Se a pausa parece ser a oportunidade para que tanto o protagonista-narrador quanto o espectador pensem a respeito do que acabaram de ouvir, o fato de a câmera continuar enquadrando Spicer com olhar prostrado dá a impressão de desvitalização, como se seu busto estivesse pronto a se fossilizar. E essa espécie de devir-escultura sugere a ideia de que tal discurso financeiro estaria fadado à perenidade, a um *status* de autoridade para o qual a história seria da ordem do patente, não fosse a torrente de água a implodir o rígido *continuum*, enxertando ali cinese e mutabilidade.

Assim fica demonstrado que *Lições de história* não é um filme de tese, inclusive refutando — talvez de modo involuntário, mas não menos pungente — certa linhagem intelectual que critica o materialismo histórico-dialético como sendo um economicismo ou determinismo econômico. Pois, nos termos do materialismo histórico-dialético elaborado por Karl Marx e Friedrich Engels, os fenômenos sociais são um complexo cujo fundamento concreto consiste nas relações materiais de produção e reprodução da vida. O que, no entanto, não significa hipostasiar a economia como único fator determinante, tampouco como meio exclusivo de se explicar o mundo.¹²⁷ E isso coloca em xeque aquela afirmação de Rancière sobre a finalidade do paradigma brechtiano de se fazer arte política ser a de “apurar um olhar e um juízo propícios a elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista.”¹²⁸

Certamente, *Os negócios do senhor Júlio César*, em vez das “continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático”, possui “uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções.” Para Rancière, “classicamente, a forma fragmentária e o confronto dialético dos contrários visavam a apurar um olhar e um juízo propícios a elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista.”¹²⁹ Como se um tal direcionamento se ocultasse ludicamente, dentro de um jogo no qual o espectador é convidado a participar sem se dar

¹²⁷ “De acordo com a concepção materialista da história, o elemento determinante *final* na história é a produção e reprodução da vida real. Mais do que isso, nem eu e nem Marx jamais afirmamos. Assim, se alguém distorce isto afirmando que o fator econômico é o *único* determinante, ele transforma esta proposição em algo abstrato, sem sentido e em uma frase vazia. As condições econômicas são a infra-estrutura, a base, mas vários outros vetores da superestrutura (formas políticas da luta de classes e seus resultados, a saber, constituições estabelecidas pela classe vitoriosa após a batalha, etc., formas jurídicas e mesmo os reflexos destas lutas nas cabeças dos participantes, como teorias políticas, jurídicas ou filosóficas, concepções religiosas e seus posteriores desenvolvimentos em sistemas de dogmas) também exercitam sua influência no curso das lutas históricas e, em muitos casos, preponderam na determinação de sua forma.” Cf. ENGELS, Friedrich. *Carta para Joseph Bloch 21-22 de setembro de 1890*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1890/09/22.htm#tr1> Último acesso em: 8 jul. 2022.

¹²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 122.

conta de que é apenas mais uma peça no tabuleiro. Contudo, no romance brechtiano, o protagonista-narrador se mostra alheio na última vez em que fala, o que denota certa incompetência para a execução da tarefa a que se propôs: “Regressei à minha Vila perdido em pensamentos, no tufo da minha túnica os rolos com os apontamentos de Raro sôbre os anos 94 e 95.”¹³⁰ E *Os negócios do senhor Júlio César* se encerra, ironicamente, com uma falácia que apazigua as incertezas: “Em todos os muros da cidade está afixado hoje o lema: ‘Democracia é paz!’”¹³¹ Não resta fio da trama a se puxar, só abafamento transparente.

Portanto, contrariamente ao que postula Rancière na conversa com Lafosse e o público da sala Jean Vigo, ao selecionarem apenas os diálogos, suprimindo as partes nas quais o jovem biógrafo tece parcamente suas colocações conforme a investigação sobre César se desenrola, Huillet-Straub prolongam ainda mais o intervalo preexistente no romance brechtiano entre a coexistência de pontos de vista distintos e a possibilidade de se chegar a alguma conclusão. Pois, uma vez que o protagonista é silenciado em seu papel de narrador, o espectador se emancipa em sua capacidade perceptual e reflexiva diante do primado do material.

Interessante salientar, por fim, que Huillet-Straub não só deslocam Brecht de sua vulgata ao radicalizarem a reticência narrativa de *Os negócios do senhor Júlio César*, mas que o fazem tratando do problema da recepção ou da espectralidade a partir do paradigma do juízo estético, intrínseco à autonomia artística. Ora, uma empreitada bastante heterodoxa, dado que a tradição brechtiana costuma ser a do engajamento. No entanto, tal como procuramos demonstrar, isso de modo algum neutraliza a força política de *Lições de história*, sendo, sim, libertário. Mediante procedimentos técnicos de alienação e desidentificação, o filme proporciona um intervalo sensório-reflexionante, como uma meta-aprendizagem ou metaconduta, refratário à adesão a um determinado entendimento do mundo e à sua representação.

Lembremos, pois, que “apenas no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, na qual um novo conceito de arte autônoma é criado.”¹³² E que, na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), Immanuel Kant discorre sobre o viés subjetivo desse novo sistema, a saber, o juízo de gosto ou estético — não propriamente obras de

¹³⁰ BRECHT, Bertolt. *Os negócios do senhor Júlio César*. São Paulo: Hemus, 1970, p.186.

¹³¹ *Ibid.*, p. 220.

¹³² BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 93.

arte. “Entre a esfera dos sentidos e a esfera da razão, entre o ‘interesse da inclinação pelo agradável’ e o interesse da razão prática na realização da lei moral, o juízo estético se define como *desinteressado*”¹³³, ou seja, não suscita conhecimento objetivo. Eis um tipo de juízo que mobiliza as faculdades de representação de um modo livre, desonerando-as de suas funções cognitivas: na contemplação do belo, imaginação e entendimento jogam livremente.

Esse livre jogo suscita, imediatamente, um estado de alma particular, o qual Kant chama de sentimento de prazer, resultante da pura reflexão e detentor, ademais, de validade universal. Na *Teoria da vanguarda* (1974), Peter Bürger explica que, embora a exigência kantiana de universalidade do juízo estético corresponda ao *pathos* de universalidade inerente à burguesia em luta contra a nobreza feudal, isto é, como estamento representativo de interesses particulares, Kant ofuscou a questão de classe. No entanto, considerando-se que “a satisfação que determina o juízo de gosto é destituída de qualquer interesse”¹³⁴ e, aí, concebendo-se o interesse pela “relação com a faculdade de desejar”, ou melhor, “aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio da maximização do lucro, então o postulado kantiano circunscreve também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista-burguesa emergente.”¹³⁵ Como se houvesse uma centelha protorrevolucionária no bojo da arte autônoma.

2.2. Análise de *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg: o primado do material*

O último plano de *Lições de história*, aquele da Fontana del Mascherone, é o mesmo que inicia o curta-metragem *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg* — sem o oratório bachiano, porém, apenas em som direto. Esse espelhamento — ambos os filmes foram lançados em 1972 — parece demarcar propedeuticamente os dois polos da estética de Huillet-Straub, que se entrelaçam delineando uma concepção crítica de autoria, a saber: a espectadorialidade libertária e o primado do material. Com nossa análise de *Lições de história*, procuramos demonstrar como funciona o modo de endereçamento que deixa livre o espectador.

¹³³ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 280.

¹³⁵ BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, p. 94.

Agora, ao analisar *Introdução*, veremos como se dá o tratamento huillet-straubiano para com os materiais empregados filmicamente. Tais esclarecimentos nos propiciarão, mais à frente, contextualizar a posição de Huillet-Straub nas políticas dos autores do cinema moderno francês e alemão.

Introdução foi realizado sob encomenda de uma rede pública de radiodifusão e televisão da Alemanha Ocidental chamada Südwestfunk. Sua estreia ocorreu no 19º Festival Internacional de Curtas de Oberhausen e as primeiras transmissões, em março de 1975, durante um programa noturno cujo tema era música de vanguarda. Nele, deslinda-se a lógica discursiva do poder, ou melhor, o poder do discurso, “porque falar na tevê, ‘falar no aparelho’, é encontrar-se dispensado da enunciação (legitimação)”¹³⁶ — assim como o autor supostamente tem a palavra final de sua obra.

Com o riscar de um fósforo, apoiado na mureta do Gianicolo, Straub acende uma cigarrilha e anuncia ao espectador a dimensão do controle exercido por Schoenberg sobre suas composições. Nas partituras das óperas, por exemplo, acham-se indicações detalhadas de coreografia ou *mise-en-scène*. Não obstante, no caso da *Música de acompanhamento para uma cena de cinema*, apenas três substantivos genéricos são listados: “perigo ameaçador, medo, catástrofe”. Diante de inusual vagueza, Huillet-Straub buscam precisar as únicas condições possíveis de interpretação do *Opus 34* schoenberguiano. Entretanto, o que parece cumprir as intenções de seu autor tão logo deflagra um complexo sócio-histórico, no qual se tensiona o vínculo entre subjetividade e objetividade inerente à integralidade do processo artístico.



Fig. 10a

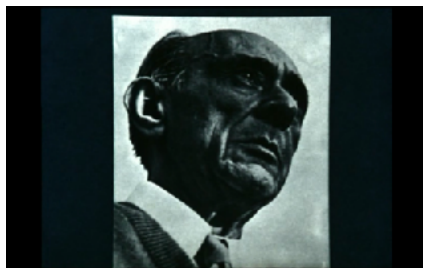


Fig. 10b



Fig. 10c

Passando a voz *off*, Straub reitera o móbil da peça, informa seu período de concepção (15 de outubro de 1929 a 14 de fevereiro de 1930) e acrescenta um resumo biográfico de Schoenberg: o local e o ano de nascimento (Viena, 1874); as residências alternadas entre Viena e Berlim; o exílio, em Los Angeles, a partir de 1934; o dia da morte (13 de julho de 1951). Na banda visual, surgem

¹³⁶ DANÉY, Serge. *Um túmulo para o olho — pedagogia strauberiana*. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 101.

dois retratos fotográficos do rosto do compositor: o primeiro, frontal, tirado por Man Ray, em 1926 (Fig. 10a); o segundo, de perfil, talvez o derradeiro (Fig. 10b). Segue-se, ainda, um autorretrato em pintura, de 1911, que lhe figura de costas em uma rua, distinto sobremaneira dos precedentes (Fig. 10c). Nele, a câmera opera uma panorâmica vertical em direção ao chão, enfocando o corpo sem a cabeça e os ombros. Esse movimento despersonalizante, portanto, sugere não se tratar do depoimento acerca da vida particular do artista, mas, sim, da amplitude do contexto que a implica.

Huillet-Straub, então, prosseguem com a dissociação do âmbito individual da criação. Na sede da emissora em Baden-Baden, com papéis na mesa, Günther Straschek (Fig. 11b) cita trechos selecionados das cartas de Schoenberg em rejeição ao convite de Wassily Kandinsky para que integrasse a escola Bauhaus, na República de Weimar. A cada edição nos originais equivale a interposição de um punhado variável de fotogramas negros (Fig. 11c), “a fim de que as pessoas percebam que aí vem um novo bloco com novos pensamentos, um passo.”¹³⁷ E a mudança de uma mensagem a outra é também indicada por uma cartela (Fig. 11a) que contém suas respectivas datas e onde foram redigidas (*Mödling*, 20 IV 1923; *Mödling*, 4 V 1923).

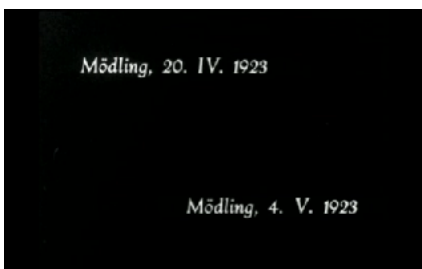


Fig. 11a



Fig. 11b



Fig. 11c

Contudo, às vezes, essas interrupções têm suas conotações adensadas. Ao se queixar do partidarismo de Kandinsky quanto a políticas de exclusão que, por volta de um decênio, levariam ao holocausto, Schoenberg reclama: “como ele consegue se abster de combater uma visão de mundo cujo propósito é a escuridão da noite de São Bartolomeu, na qual o pequeno cartaz onde está escrito que eu sou uma exceção não poderá ser lido!”. Apesar de não haver corte no texto, o complemento final — “não poderá ser lido!” — é proferido em *off*, junto a uma tela preta (Fig. 11c). Aqui, no exa-

¹³⁷ STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Ça cinéma*, 1e année, 2e état, outubro de 1973, p. 26. (tradução nossa)

to instante designado para a entrada da música, “um novo bloco”, a interdição da imagem se torna metáfora para o extermínio dos judeus, naquela altura, iminente.

Importante sublinhar que a própria justificativa da recusa schoenberguiana se pauta em estratégias de dissolução pessoal. Com o intuito de denunciar a falácia da propensão seletiva ao antisemitismo de seu amigo, o compositor pede para que permaneça incluso no anonimato do grupo alvo de ódio: “...que não sou alemão, nem europeu, de fato, talvez não seja sequer um ser humano (pelo menos, os europeus preferem o pior de sua raça para mim), mas sou judeu. E estou contente que seja assim! Hoje, não quero mais ser uma exceção; não tenho objeção a ser misturado aos demais.” Logo, quando Straub afirma ser “de outro modo irrepresentável” o *Opus 34* de Schoenberg, quer dizer que o método huillet-straubiano consiste na elucidação do teor de verdade latente na matriz empregada. E, nas palavras de Theodor Adorno, “o teor de verdade das obras de arte é a escrita inconsciente da história, ligada ao que até hoje [nelas e socialmente] se manteve constantemente soterrado.”¹³⁸

Com frequência, Huillet-Straub escolhem trabalhar com obras que destoam do repertório de seus autores de renome, seja porque inacabadas, consideradas menores ou, ao contrário, devido a seu *status* de clássico da cultura ocidental. Fazem-no de maneira a apreender a história a elas iminente, a qual, no entanto, apresenta-se em diversos níveis de reificação, ora patentes, ora intrincados. Mesmo aquelas reputadas herméticas ou abstratas, tomam-nas enquanto criptogramas da sociedade. Para tanto, impelem seus materiais a corolários irrevogáveis, até se depararem com o grau zero da intencionalidade, origem da verdadeira expressão: “a arte é plenamente expressiva quando, através dela, mediado subjetivamente, algo objetivo fala: luto, energia, nostalgia.”¹³⁹ Ou melhor, os filmes huillet-straubianos nos lembram que arte

não critica as contradições do real agindo sobre elas, censurando-as explicitamente, diagnosticando-as [...] genealogicamente, mas mostrando-as enfaticamente, tornando-as palpáveis, dando-as a sentir. A arte, neste sentido, é — sendo que nela a «crítica» opera de modo implícito e, amiúde, involuntário — crua, violenta, literal, física ou — numa palavra — expressiva.¹⁴⁰

¹³⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 217. (tradução modificada)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 131. (tradução modificada)

¹⁴⁰ CACHOPO, João Pedro B. G. *Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno*. (tese de doutorado) Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011, p. 251.

Em *Introdução*, constata-se a insuficiência do raciocínio schoenberguiano a partir da justaposição de um excerto da conferência de Bertolt Brecht no 1º Congresso dos Escritores pela Liberdade da Cultura, ocorrido em Paris, entre 21 e 25 de junho de 1935. Sentada em um sofá de bambu com sua gata Misti no colo, Huillet prepara o espectador para a ingerência do novo elemento com uma “conjunção adversativa”¹⁴¹: “Mas — Brecht pergunta — ‘como alguém poderá falar agora a verdade sobre o fascismo, ao qual se opõe, se não falar nada sobre o capitalismo que o traz à tona? Qual seria, então, o resultado prático de tal verdade?’”¹⁴² Ou seja, o filme alvitra que, apesar do diagnóstico certo de Schoenberg a respeito da terrível progressão dos eventos na Alemanha, culminando com a ascensão nazista ao poder, sua convicção de que arte e política deveriam se manter separadas ou, ainda, seu conformismo manifesto em declarações como “não sou nenhum pacifista; ser contra a guerra é tão sem sentido quanto ser contra a morte”, seriam ineficazes para vencer o fatalismo e, sobretudo, esteticamente incorretas.

Todavia, essa argumentação tramada pela montagem não relega a postura schoenberguiana, apenas atesta que a abrangência de uma obra excede a compreensão de seu autor acerca do que nela se descerra. Dado aferido, concretamente, porque a duração do *Opus 34* ultrapassa a comunicação do conteúdo das cartas de seu compositor. Ao perquirir a conjuntura da gênese musical, cifrada na legenda “Perigo ameaçador, medo, catástrofe”, Huillet-Straub, a contrapelo, validam os preceitos de Schoenberg, para quem “a única maneira de se conectar com o passado e a tradição” é “tratar [...] da essência das coisas”¹⁴³, despossuir os “principais meios de expressão [...] pela nova força do que havia sido um elemento subordinado e contribuinte”¹⁴⁴, ao invés de se contentar em desenvolver a técnica (de execução) de um material preexistente.¹⁴⁵ *Introdução* não cessa de proclamar: na expectativa de que a obra de arte se reconheça autônoma, debruçando-se, com minúcia, sobre sua própria estruturação, mais se descobre a natureza sócio-histórica de seus materiais.

E, apesar da impressão superficial de refutação do raciocínio schoenberguiano no decurso de *Introdução*, percebem-se nele, em retrospecto mnemônico, antecipações dos futuros desdobramen-

¹⁴¹ ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, nº 1, jan./jul. 2013, p. 114.

¹⁴² Cf. BRECHT, Bertolt. *As cinco dificuldades para escrever a verdade*. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 25 de abril de 1982. Disponível em: https://www.resistir.info/brecht/brecht_a_verdade.html Último acesso em: 7 jan. 2022. (tradução modificada)

¹⁴³ SCHOENBERG *apud* WOODS, Gregory. *Um diário de trabalho*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 159.

¹⁴⁴ ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking, 1975, p. 61. (tradução nossa)

¹⁴⁵ SCHOENBERG *apud* WOODS, Gregory. *Op. cit.*, p. 159.

tos narrativos. Schoenberg atinara, perfeitamente, com a nulificação das emoções perante assassina-
tos em massa: “Você não sabe que em tempos de paz todos ficaram horrorizados com um acidente
numa ferrovia no qual quatro pessoas foram mortas, e que durante a Guerra se podia ouvir falar de
100.000 mortos sem nem tentar imaginar a tristeza, a dor, o medo e as consequências?” Tal comen-
tário já pressupõe o tópico da cegueira provocada pela racionalização da violência a ser ilustrado,
mais tarde, na colagem de documentos que abarca um século de evolução tecnológica para o come-
timento de crimes de estado.

Antes dessa colagem de documentos ao final, o filme avança na metade com a reprodução
do fragmento do discurso brechtiano por Peter Nestler, em um plano similar ao de Straschek. O co-
meço desse segmento, porém, mostra o engenheiro de gravação manejando a mesa (Fig. 12a). Daí, a
câmera opera uma panorâmica para a direita, em direção a Nestler, atrás do vidro do estúdio (Fig.
12b). Há, por fim, um reenquadramento aproximativo (Fig. 12c). Tal prelúdio, mais do que ressaltar
um ponto de virada lógico, vem “(re)marcar no aparelho uma enunciação (o efeito e a legitimidade
de sua ‘tomada de palavra’), que o aparelho despossui a priori.”¹⁴⁶ Em canal estatal, Brecht ataca a
barbárie intrínseca ao sistema capitalista, da qual a mídia é também fundamento com sua narrativa
oficial mitigante e entorpecente. O cerne da discussão consiste no grau de visibilidade da violência
perpetrada pela concentração privada dos meios de produção: “Alguns países ainda são capazes de
manter suas relações de propriedade por meios menos abertamente violentos. Neles, a democracia
ainda presta serviços para os quais outros países devem recorrer à violência.”

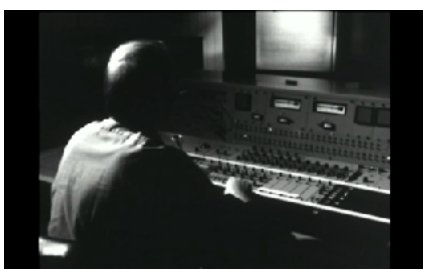


Fig. 12a



Fig. 12b



Fig. 12c

Assim, ao pressupor a função da indústria audiovisual neste embuste, Huillet-Straub armam
o golpe autorreflexivo do filme, isto é, tomam-no como dispositivo conivente, cujo flagrante resiste
no limiar entre a implosão da ordem estabelecida (o poder midiático) e a emergência do clandestino.

¹⁴⁶ DANNEY, Serge. *Op. cit.*, p. 101.

Em outras palavras, é aqui que conteúdo e forma coincidem, pois *Introdução* consiste em um filme televisivo que denuncia a imbricação entre o desenvolvimento tecnológico e o sofrimento social, revelando que a cultura camufla, com a máscara da razoabilidade, a barbárie da qual ela mesma provém. Pois, se, por um lado, o que a mídia veicula ganha *status* de realidade e a violência é espetacularizada para servir aos interesses de determinadas classes, aliciando-se a opinião pública, por outro, aquilo que se condenou às margens tem sua condição de existência denegada e a violência dessa invisibilização é naturalizada.

Trata-se, ainda, de um protesto imanente contra a comunicação, valendo-se da estética. Huillet-Straub parecem nos avisar que o caráter enigmático da expressão artística possui mais franqueza do que o regime comunicacional que gerencia obscenidades, obscurecendo a complexidade de tudo aquilo que explicita e explora (*exploitation*). O obsceno, etimologicamente, refere-se ao que está fora de cena, segundo a instauração arbitrária de regulações do visível, de coordenadas iconoclastas cujo propósito é restringir a circulação de imagens, prescrevendo-se o que é ou não representável. A esse respeito, vale pontuar que, em *Moisés e Arão* (1975), adaptação huillet-straubiana da ópera homônima de Schoenberg, articulam-se o paradoxo de um Deus irrepresentável que intervém na realidade para a salvação de um povo escravizado e os impasses da representação cinematográfica dessa experiência de irrepresentabilidade. Straub aclara que “a ideia do povo escolhido é instrumental, possibilita um passo na história”, mas, que, “posteriormente, decerto, torna-se uma opressão”, porque se institucionaliza. “E quando algo se institucionaliza, perde seu potencial revolucionário”¹⁴⁷ — uma crítica ao sionismo também basilar em *Fortini/Cani* (1977). De modo que, no filme, o embate entre ideia e imagem, entre universalidade e concretização, alça o conteúdo místico-teológico a uma problemática materialista histórica-dialética. E, uma vez mais, como verificamos em *Lições de história* (1972), a autonomização da estrutura filmica, isto é, quando “o aparato cinemático abando-

¹⁴⁷ STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump Cut*, nº 12/13, 1976, p. 61-64. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html> Último acesso em: 6 set. 2021. (tradução nossa)

na a esfera das representações narrativas para sugerir algo além delas”¹⁴⁸, possibilita uma espetatorialidade libertária.¹⁴⁹

Voltando à nossa análise da vez, além da conjunção adversativa “mas”, com a qual Huillet nos prepara para a citação brechtiana, a presença cônica de *Introdução* se corrobora também pelo uso da cor. Todos os planos de inserção de materiais referentes a Schoenberg e a cena da leitura de suas correspondências, bem como a do texto de Brecht, são filmados em preto e branco — convenção cinematográfica que denota distanciamento de episódios pretéritos. Já, quando Huillet-Straub se pronunciam ao espectador (Figs. 13a; 13b) e, ao final, creditam a equipe, em letras azuis sob fundo negro, rapidamente convertidas em letras brancas sob fundo vermelho (Figs. 13c; 13d), opta-se pela película colorida, por causa do efeito de atualidade.

Fig. 13a



Fig. 13b

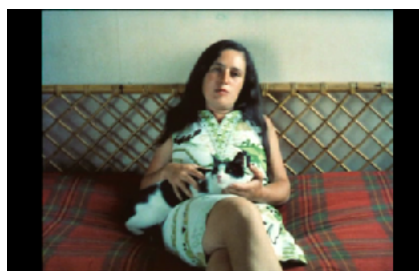


Fig. 13c

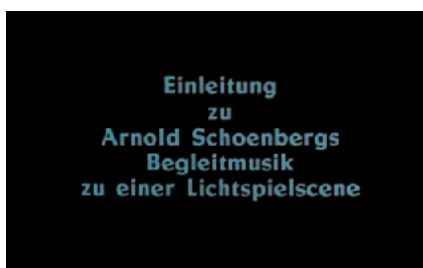
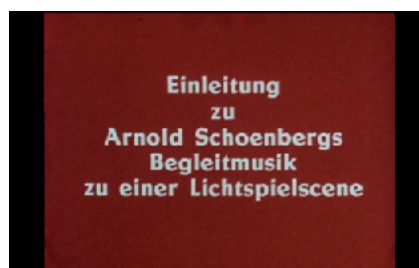


Fig. 13d



¹⁴⁸ BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 151. (tradução nossa)

¹⁴⁹ Barton Byg assim nos elucidar: “A expressão máxima dessa liberdade ocorre no filme quando o aparato cinematográfico deixa o reino das representações narrativas para sugerir algo além delas. A preparação para essa libertação da narrativa histórica é fornecida pelo posicionamento central da câmera no anfiteatro. Toda a ação narrativa se concentra dentro dele, mas a percepção da câmera pode escapar. As sugestões desta possível fuga residem também no fato de que a jornada de Moisés não é vista, nem sua destruição das tábuas de pedra se completa narrativamente. Mais importante, a destruição do Bezerro de Ouro não é encenada, mas alcançada pelo *fade-to-white* oferecido somente pela técnica cinematográfica. Aqui, a questão da audiência surge novamente. Moisés é capaz de destruir a imagem, mas mesmo a destruição é uma imagem: ‘*Auch die Zerstörung des Bildwerks war nur ein Zeichen, ein Bild.*’ Mas, no contexto do filme, a destruição do Bezerro de Ouro e, mais importante, a libertação do povo da escravidão são tipos de imagens radicalmente diferentes daqueles positivos adorados no drama narrativo. A destruição do Bezerro de Ouro, por exemplo, não é encenada de forma dramática, mas ocorre através do esmaecimento da imagem do filme. Isso não quer dizer que a película branca ou preta seja menos um ‘signo’ do que o bezerro, mas possui uma audiência diferente: o bezerro é uma imagem tanto para o povo de Israel quanto para o espectador do filme; o *fade* para uma tela branca é apenas uma imagem para o espectador.” E, “já que a audiência não está *no* espaço cinematográfico que confina os personagens históricos, ela pode ver através deles, pode imaginar a possibilidade de uma outra libertação que não pode ser representada porque o povo que poderia reivindicá-la não existe.” O que, para seguir o pensamento de Straub, garante uma não institucionalização e, portanto, mantém um potencial revolucionário. Cf. BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 151 e 153. (tradução nossa)

O mesmo acontece no plano reciclado da fonte e na colagem de documentos que sucede a seção brechtiana. Ao som do *Opus 34*, anexam-se, intercaladas com telas pretas, de forma a preservar heterogeneidades: uma fotografia dos *communards* mortos pelo governo francês, no ano de 1871, enfileirados em caixões sem lacres, que se situa no Musée Carnavalet, em Paris (Fig. 14a); quinze planos do registro de um carregamento de aviões B-52's e da perspectiva aérea de explosões de *napalm*, durante a Guerra do Vietnã (Fig. 14b); uma manchete do jornal *l'Unità* sobre a absolvição de Walter Dejaco e Fritz Ertl, arquitetos dos crematórios e das câmaras de gás de Auschwitz (Fig. 14c); uma notícia do *Die Presse*, vienense, a respeito do exato assunto, contemporânea à fatura do filme.



Fig. 14a

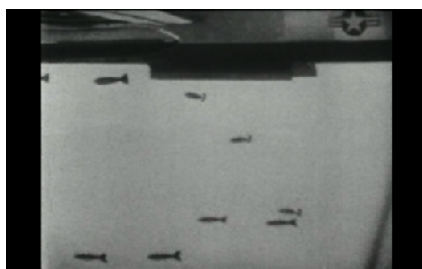


Fig. 14b



Fig. 14c

A foto, em tons de cinza, é circunscrita por bordas de um azul escuro, também verificáveis, num ínterim, na porção esquerda do quadro em que aparece a manchete. Não obstante sua isenção no plano seguinte, a câmera opera uma panorâmica para a direita, na extensão da chamada (Fig. 15b), retorna à coluna da esquerda (Fig. 15a) e desce a página (Fig. 15c), conduzindo a atenção do espectador à decodificação da notícia.

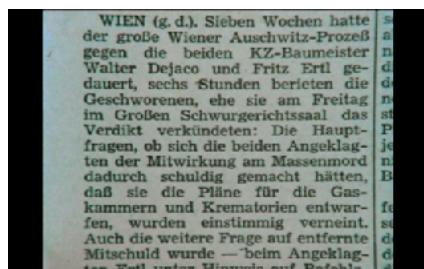
Fig. 15a



Fig. 15b



Fig. 15c



Quanto aos arquivos militares, o ato filmico se expressa nos tênues flagrantes de sincronia com a trilha sonora dissonante: “o piscar das luzes de controle, na cabine de piloto do bombardeiro B-52, é escoltado pelo ritmo da música (Fig. 16a); a descarga e a descida estranhamente lenta das bombas coincidem com o pairar dos sons de um *cluster*” (Fig. 14b).¹⁵⁰ Por fim, as nuvens de fumaça se expandem em uníssono com um crescendo (Fig. 16b). Portanto, é *Introdução* que se coordena, notoriamente, como acompanhamento para a *Música de acompanhamento para uma cena de cinema* — sem subordinação, porém.



Fig. 16a



Fig. 16b

Essa exteriorização dos procedimentos dos cineastas faz de *Introdução* uma argumentação audiovisual que escava uma filosofia da história sem conceitos, a partir do manuseio de objetos da cultura que guardam vestígios de barbárie, dissimulando sua relevância política. Para que se extraia tal teor de verdade com rigor, Huillet-Straub suscitam a mútua determinação de seus materiais, de modo que cada um ressignifique os demais sem hierarquia, pelas concomitantes constatações de insuficiências e validação de pressupostos latentes — a conjunção adversativa é desse método heurístico uma metonímia. E, se, assim, no âmbito temático, depreende-se um desacordo com noções positivistas de progresso técnico, infere-se, também, formalmente, a negação do predomínio de um único momento sobre o restante do pensamento em que consiste o filme, o que implica que tampouco seu princípio construtivo exerça uma articulação identitária ou niveladora de contradições. Portanto, tal corrente de alta voltagem inibe o embotamento embrutecedor de cada fragmento, desfossilizando-os ao fazê-los dizer o outrora interdito, infinitamente. Algo que se alude no plano da Fontana Del Mascherone (Fig. 9) — aquele do fim de *Lições de história*, que também abre *Introdução* — cujo rosto esculpido em pedra verte um filete d’água estridente.

¹⁵⁰ BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Lang, 2004, p. 100. (tradução nossa)

2.3. Estética de Brecht: refuncionalização da cultura e arte como produção

Tanto em *Introdução* quanto em *Lições de história*, somos reportados ao Brecht da década de 1930. Um Brecht exilado, que perdera sua audiência ideal e que acabara de passar por um processo judicial, convertido em relato. *O processo do filme A ópera dos três vinténs: uma experiência sociológica* (1930-31) pode ser descrito como um tipo de protocolo do litígio em torno da adaptação hollywoodiana de *A ópera dos três vinténs* (1928), trabalho em conjunto com Kurt Weill. Devido a seu enorme sucesso de público, Brecht e Weill obtiveram da companhia cinematográfica *Nero-film* um contrato financeiramente vantajoso, com cláusulas especiais que lhes reservavam o direito de colaborar em todas as etapas da produção, inclusive com a garantia da palavra final desde a roteirização até a montagem. Tão logo, porém, deflagrou-se um conflito inevitável de interesses — conteúdo político *versus* viabilidade comercial — que foi parar nos tribunais alemães. Afinal, era a primeira vez que Brecht se via solicitado como fornecedor da indústria cultural.¹⁵¹

Segundo José Antonio Pasta Jr., *O processo* adquire, então, um caráter de suma da preocupação brechtiana de tornar a performance pública uma questão de exemplaridade, pois “*para ele confluem, totalizando-se e perspectivando-se no ferir-se da ação e do conflito, as tendências mais marcadas, ‘escandalosas’, de tudo o que Brecht até então realizara*”, na medida em que “ele atinge uma situação propriamente explosiva, transbordando das fronteiras tradicionais da obra de arte e expandindo seu impulso formativo à própria vida social.”¹⁵² Ou, nas palavras do tradutor português João Barrento:

Este texto, pouco conhecido, não é apenas, nem sequer, uma reflexão sobre *A Ópera de Três Vinténs* — a peça e o filme. A problemática que ele documenta e analisa é a do confronto entre a tradição idealista da estética, cujo berço é o século XVIII alemão, e as primeiras manifestações teóricas de uma sociologia da arte e da literatura que ultrapassam, com pressupostos materialistas, as tentativas anteriores do positivismo e da estética marxista (...) e constituem o ponto de partida da teorização contemporânea sobre os factores materiais e os mecanismos ideológicos condicionantes da produção artística na sociedade burguesa.¹⁵³

¹⁵¹ PASTA, José. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 86s.

¹⁵² *Ibid.*, p. 276.

¹⁵³ BARRENTO, João. (trad.) In: BRECHT, Bertolt. *O processo do filme A ópera dos três vinténs: uma experiência sociológica*. Porto: Campo das Letras, 2005.

Tal empreitada marca o momento em que Brecht passa a falar no “complexo da cultura” que “é observado e tornado observável, na sua prática, em ato, em plena atividade, constantemente produzido pela realidade e produzindo-a constantemente.”¹⁵⁴ Ou seja, implicando-se, mutuamente, “a percepção da totalidade e a intervenção no real.”¹⁵⁵ E “ao ‘totalizar-se’ compreensivamente no complexo da cultura”, Brecht “se *distancia* pela primeira vez, radicalmente, a si mesmo e à sociedade como um todo. (Depois disso, necessariamente se terá um Brecht transformado.)”¹⁵⁶

Pasta sublinha, ainda, que esse mesmo período, a segunda metade dos anos 1920, é não só aquele em que se completa o ciclo dos *Três vinténs* (a ópera, a experiência sociológica e o romance), mas também quando Brecht debuta na leitura de Marx, por causa de “um acidente de trabalho”¹⁵⁷, maneira brechtiana bem-humorada de admitir que sua apreensão do marxismo se fez “a partir de sua própria inserção, enquanto artista e intelectual, na organização da produção, assumida no corpo mesmo de seu trabalho”, sendo, então, “uma contribuição inventiva e heterodoxa”, “perfeitamente diversa de um estudo do marxismo que se fizesse exclusivamente a partir da observação da alheia inserção econômica”¹⁵⁸ — algo que ressoará na trajetória huillet-straubiana, quando da fatura longa e turbulenta de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, a qual, como veremos, Huillet-Straub comentam se reportando tanto a Brecht quanto a Marx.

De ambos os acontecimentos desse período da vida profissional de Brecht, Pasta tira a seguinte conclusão:

*A passagem entre o movimento de percepção da totalidade social e o refluxo totalizante sobre a própria produção anterior é clara e expressamente mediada pela referência teórica externa — unificada e organizada — do marxismo. Se Brecht desemboca no marxismo por uma espécie de movimento interno de sua própria produção, encontra nele uma potência de identificação mas também de diferença: Brecht se reconhece no Marxismo, mas também se estranha nele. [...] Consequências imediatas: sendo desde o início um processo, a totalidade em Brecht reproduz internamente, cindindo-se a si mesma, a alteridade que preside ao seu surgimento — tende a ser uma totalidade em processo. Dito de outra forma, a totalidade que se produz pelo influxo externo de uma alteridade tende a internalizá-la, não se contendo em si mesma e abrindo permanentemente sobre o que já não é ela: a totalidade em Brecht é a totalidade como produção.*¹⁵⁹

¹⁵⁴ BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 1, p. 148. (tradução nossa)

¹⁵⁵ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 277.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁵⁷ BRECHT *apud* PASTA, José. *Op. cit.*, p. 282.

¹⁵⁸ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 284.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 289s.

“O princípio jacente na produção de Brecht é, portanto, o traço de exteriorização que neste momento se revela para ele não só como uma invariante em suas obras, *mas também como um específico valor estético, determinante do interesse possível de sua produção.*”¹⁶⁰ E até mesmo o revelar-se — movimento de iluminação que Pasta remete a Walter Benjamin — do princípio de exteriorização que rege a produção brechtiana se dá através de uma referência exterior. Donde que

o próprio refluxo totalizante de Brecht sobre suas obras não nasce unicamente de sua *produção*, mas concomitantemente de sua *recepção*. Também aqui o impulso produtivo pratica uma *actio in distans* — descreve uma elipse em que se lança até o exterior para, só então, retomar-se. Explicando um pouco mais, é a própria produção da obra, em que Brecht, que não se define como uma “autoria” absoluta, um fluxo único desde “dentro” até “fora”, instaurando uma relação entre um “autor” ativo, operante, e um “receptor” passivo, “posterior”. A produção da obra, em Brecht, é um movimento de produtividades cruzadas: assim como entre autores, textos, tradições e épocas diversos, também entre as produtividades de “autoria” e “recepção”.¹⁶¹

Ora, esses deslocamentos produtivos de pontos de vista que convivem se estranhando em uma mesma obra ou totalidade em processo são a base do efeito de distanciamento — outra forma de traduzir o efeito de alienação (*Verfremdungseffekt*) — vigente na construção dos personagens, na técnica de atuação, na iluminação, na maquiagem, na música, na organização narrativa etc. do teatro brechtiano. Logo, há, em Brecht, “uma relação dialética entre *totalidade* e *distância*”¹⁶², a mesma implícita na formulação da premissa fundamental do *éloignement* clássico.

A esse respeito, tratando, na verdade, de Friedrich Schiller, Anatol Rosenfeld afirma: “O efeito de distanciamento ou afastamento de Brecht encontra aqui um precedente clássico. Mas o uso deste *éloignement*, na teoria e prática de Brecht, é bem diverso, já que seu intuito é precisamente o de facilitar ao público a apreciação crítica da ‘matéria’, com fito político-social.”¹⁶³ O que elucida não somente a incursão brechtiana da maturidade aos clássicos nacionais (Schiller, J. W. von Goethe e até mesmo J. M. R. Lenz), mas, sobretudo, o modo como ela é feita: “como esta emersão crítica de um período histórico se faz através da dinamização também crítica de suas obras de arte, é a própria relação que entre si mantêm uma determinada sociedade e sua produção artística, que está sob

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 291.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 293.

¹⁶² *Ibid.*, p. 296.

¹⁶³ ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. Sobre a educação estética. São Paulo: Herder, 1963, p. 106.

o foco da análise.”¹⁶⁴ Isto é, atingido por uma ineludível falta de imediatidade devido ao seu exílio da Alemanha nazista e também à aflição diante dos desdobramentos problemáticos da Revolução Russa, Brecht reconhece no Classicismo Alemão condição deveras semelhante: a nação dividida e impedida de se unificar efetivamente em curto prazo; a impossibilidade de movimento revolucionário local, em contraste com as revoluções ocorridas em outros países, principalmente a da França, em 1789, as quais afetaram por inteiro o imaginário da época; a correlativa miséria interna e a castração ou desenvolvimento trágico que estigmatizaram o rumo da maioria dos intelectuais alemães do século XVIII, refugiados, então, na estética.

Para György Lukács, contudo, justamente por ter sido imposta por tais circunstâncias históricas, “essa resignação ao domínio estético não é nem esteticismo nem fraqueza. É um esforço tendente a realizar, numa situação tornada trágica, o máximo possível para a compreensão da época e, através desta última, a preparar a libertação futura do povo.”¹⁶⁵ E, na tese de Pasta:

A conjunção estético-histórica aí representada é das mais ricas e mais complexas — e, para Brecht, de valor exemplar. Na constelação intrincada de problemas que nela se produz, Brecht encontrou a grande referência para testar e dimensionar o seu próprio projeto clássico, o que se dá basicamente em dois grandes eixos de contradição associados entre si: por um lado na referida conjunção problemática de *projeto clássico* e *atividade revolucionária*, que na sua realização histórica simultaneamente se motivam e se repelem reciprocamente e, por outro lado, na correlata conjunção problemática de *privação* (movimento truncado) e impulso de totalização, visível na necessidade de *essencializar* as questões históricas, tratadas sem imediatidade, e ao mesmo tempo levá-las às últimas consequências.

Dito de maneira um pouco brutal, há no ferir-se dessas contradições um *salto* — arriscadíssimo e problemático — entre a *miséria* (a limitação da história imediata) e a *plenitude* (do projeto clássico no que tem de consumado, de totalizante e de rematada harmonia). Ao marxista Brecht, a partir de suas próprias condições históricas de existência e produção, interessava tanto o que há de artificial e limitado neste salto, em sua circunscrição e contingência histórica, quanto o que nele há de exemplarmente radical, de definitivo, de ultrapassagem cabal e completa da limitação histórica, em seu movimento de totalização.

Ao salto entre miséria e completude corresponde, no plano do sentimento do tempo, a ocorrência simultânea de um pessimismo, fundado na consciência das limitações do meio imediato, que leva a essencializar [e moralizar] o tratamento das questões históricas, e de um exercício de soberania expresso no próprio impulso totalizante que essa essencialização [ou moralização] encaminha. Totalidade, essencialização, soberania [moral] surgem, assim, como traços definidores de *um Classicismo inseminado pela contradição histórica*, distante de qualquer decorativismo meramente conservador, ingênuo ou esteticista que comumente se vê associar ao impulso classicizante. É “precisamente desta base contraditória”, julga Lukács, que Goethe e Schiller deduzem “as leis formais específicas da arte moderna, a saber, de um Classicismo contemporâneo”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 300.

¹⁶⁵ LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 179.

¹⁶⁶ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 194s.

Ademais, o procedimento analítico que fundamenta o ato brechtiano de recuperação desses autores, investigando o sentido e a validade socioestéticos da produção do Classicismo Alemão, informa também uma autêntica intervenção na composição e transmissão da herança clássica. Dito de outro modo, no tocante à prática da distância ou ao efeito de distanciamento, rompe-se o caráter intransitivo do *éloignement* que sustenta a contemplação desinteressada do juízo de gosto, mediante a superposição da análise e da intervenção — uma vez mais, influência do marxismo.¹⁶⁷ “É aqui que surge a questão da herança”, Brecht assevera.

Trata-se de passar no crivo as obras legadas pelo passado, obras de uma cultura que era dominada por uma outra classe, uma classe inimiga, mas que cobre absolutamente tudo o que foi produzido até este dia; estamos diante, aí, do último estágio atingido sob a dominação e o controle da burguesia, mas também do último estágio atingido pela evolução humana em geral.¹⁶⁸

O que significa nada menos do que “*refundir e reorganizar toda a cultura numa outra direção*”¹⁶⁹, isto é, não somente reconhecer o valor artístico dessas obras, mas empreender uma reestruturação radical da própria arte enquanto instituição burguesa. E foi com sua experiência sociológica de autodestruição como fornecedor da indústria cultural — aquela descrita em *O processo do filme A ópera dos três vinténs* — que Brecht pôde bem analisá-la para, então, lapidar as estratégias de seu programa estético-político:

A obra de arte, que na ideologia burguesa é a expressão adequada de uma personalidade, deve suportar, antes de chegar ao mercado, uma operação muito precisa no curso da qual todos os seus elementos são dissociados; estes elementos chegam de certa maneira um a um ao mercado [...]. É o esquema da destruição da produção literária, destruição da unidade do criador e de sua obra, da história e de sua significação etc... A obra pode ganhar um ou novos autores (que são personalidades), sem que o autor original seja descartado, em vista da exploração da obra no mercado. Pode-se utilizar seu nome para esta obra modificada, ou seja, utilizá-lo sem sua obra. Pode-se mesmo utilizar sua reputação de intelectual de extrema-esquerda sem o fruto de seu pensamento, ou seja, sem sua obra bem precisa. Pode-se, com efeito, encontrar um uso para sua obra, uma vez o texto despojado de seu sentido ou provido de um outro sentido, ou desprovido de qualquer significação. As teses primitivas da obra degeneram em uma tese recuperável, avalizada pela sociedade, e que não chega ao mercado senão sob a forma denominada. Dá-se uma outra forma ao conteúdo da literatura, ou um conteúdo diferente ou parcialmente diferente à sua forma. E, além disso, naquilo que concerne à forma, a forma falada e a forma cênica podem aparecer uma sem a outra. O conteúdo narrativo pode ser dito por outras personagens, as personagens podem ser colocadas em um outro relato etc. Esta desmontagem das obras de arte parece inicialmente obedecer às mesmas leis do mercado a que obedece a desmontagem dos carros tornados inutilizáveis e que não podem mais funcio-

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 303s.

¹⁶⁸ BRECHT, Bertolt. *Sur le réalisme. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 2, p. 170. (tradução nossa)

¹⁶⁹ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 41.

nar; são decompostos em unidades menores (metal, bancos, lâmpadas...) e vendidos. Nós assistimos à irresistível decadência da obra de arte individualista: é preciso admiti-lo. Ela não pode mais chegar ao mercado na sua integral unidade; é preciso destruir as tensões de sua unicidade contraditória.¹⁷⁰

Notemos, pois, diante destas últimas frases, que, apesar do diagnóstico do gesto aniquilante da indústria cultural ou, se se quiser, das desventuras da obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, Brecht não está defendendo o primado artístico ou mesmo social da individualidade, tampouco expressando nostalgia da produção artesanal. À tal potência de desagregação da obra artística e à voracidade improdutiva de seu consumo, Brecht responde com um movimento de totalização incessante e um planejamento ativo e técnico de sua duração, em um tipo de alienação corretiva — para lembrar de um outro termo adorniano, torcendo-o um pouco — das tendências da indústria cultural, a qual, embora tenha sempre em conta a difusão, habitualmente instantaneiza o impacto da obra, assim como atomiza o ânimo formativo, promovendo uma produção artística de abrangência imediatista e abnóxia.¹⁷¹ Tal ultrapassagem brechtiana da dicotomia entre produção e consumo se dá, então, pelo aumento do fluxo produtivo: a totalidade concebida em processo, como produção, e a distância não apenas retrospectiva, mas também prospectiva — tomar a herança a contrapelo e se posicionar na tradição: passos da dita refuncionalização (*Umfunktionierung*) da cultura.

Pasta apresenta a seguinte fórmula:

a) o momento da produção, em Brecht, incluirá elementos de consumo, tanto no sentido de que 1) irá propriamente *consumir* produtos alheios — que recupera, adapta, assimila, “plagia” — de maneira mais que deliberada, *programática*, quanto no sentido de que 2) irá incluir no processo produtivo, modelando-se por ele, o cálculo de seu ulterior consumo, que procurará programar; b) por sua vez, esta programação do consumo terá como objetivo principal *transformá-lo numa instância produtiva*, de modo que o consumidor — o espectador, o leitor — encontre no consumo uma inserção produtiva (reproduzindo, dessa forma, o próprio (e modelar) processo produtivo da obra que consome — a de Brecht — que encontra nos produtos alheios, os quais assimila transformadoramente, a ocasião de sua própria produtividade).¹⁷²

¹⁷⁰ BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma. Op. cit.*, p. 190s.

¹⁷¹ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 328.

¹⁷² *Ibid.*, p. 325.

Tal noção de modelo, aludida em uma história do *sr. Keuner* (“amar é a arte de produzir algo com as capacidades do outro”¹⁷³ — como citará Straub), foi perspicazmente definida por Benjamin na famosa conferência *O autor como produtor* (1934):

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 que nunca. *Um escritor que não ensina outros 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. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual só posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht.¹⁷⁴

Por fim, segundo a tese pastiana, “embora a preocupação com a difusão, em Brecht, o aproxime da ‘comunicabilidade’ e mesmo da ‘universalidade’ clássicas, e a preocupação com a duração — no tratamento que ele lhe dá — o aproxime da proverbial feição *modelar* dos clássicos”, isso não basta “para configurar sua experiência da indústria cultural como bastante geradora — ainda que em termos iniciais — da curva classicizante que caracterizará sua trajetória.” O prosseguimento e a locupletação dessa curva ocorrerão mediante “a experiência do exílio e da guerra, como anteriormente indicamos ao falarmos das relações entre Brecht e o Classicismo alemão.”¹⁷⁵

Assim, ao nos remeterem a esse período de maturação estético-política, isto é, o da elaboração do classicismo contemporâneo de Brecht, Huillet-Straub vão na contramão da vulgata brechtiana, aquela que — a exemplo do que vimos na crítica de Jacques Rancière, em nosso primeiro capítulo —, ao enfatizar a forma fragmentária e o confronto dialético dos contrários no teatro épico, reputa-os ao aprimoramento de um ponto de vista predisposto a aderir à explicação marxista do mundo. Quando, de maneira mais precisa, como mostra Pasta, a influência da teoria de Marx, junto às experiências do exílio e de fornecimento para a indústria cultural, faz Brecht transformar o movimento de percepção da totalidade social em refluxo totalizante sobre sua própria obra pregressa e também prospectivamente, tornando-a uma totalidade em processo, enquanto produção, ou seja, sempre aberta ao exterior, estranhando-se a si mesma, sem configurar uma visão soberana. Não se

¹⁷³ BRECHT, Bertolt. *Amor a quem?* In: *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 81.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131s.

¹⁷⁵ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 328s.

trata da aplicabilidade de uma teoria, mas da materialidade de um ofício, da transformação da práxis artística a partir das forças produtivas e das relações sociais de produção.

E, mais do que isso, Huillet-Straub designam uma filiação a Brecht. Pois, também eles se moldaram a partir da expatriação e do embate com as indústrias cinematográfica e fonográfica já em seu projeto primevo, o do filme *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968), que demorou quase dez anos para ser realizado devido a entraves de financiamento tanto privado quanto estatal, sobretudo porque sua abordagem desmitificava o cânone musical, mas igualmente porque o contexto do cinema alemão naquele momento era de escassez e completa dependência do estado de bem-estar social, o que, na prática, implicava estar submetido a vários graus de controle ou mesmo censura — os detalhes se encontram no fim deste capítulo. O ponto é que, bem como Brecht, Huillet-Straub elaboram tal problemática esteticamente, por meio de seu fazer cinematográfico e da forma de seus filmes, estabelecendo uma concepção de trabalho que, por um lado, rompe com a ideologia burguesa da arte que hipostasia o gênio, mas que, por outro, resgata ali mesmo, no bojo da autonomização estética, um modo de sociabilidade coletivo, duradouro, amplo e libertário, capaz de se contrapor à alienação — tópico do jovem Marx.

Ainda, em termos ético-estéticos, não é difícil notar que Huillet-Straub partilham da noção brechtiana de refuncionalização da cultura, “a questão da herança”. Como viemos de citar, “trata-se”, para Brecht, “de passar no crivo as obras legadas pelo passado”, pois “estamos diante, aí, do último estágio atingido sob a dominação e o controle da burguesia, mas também do último estágio atingido pela evolução humana em geral”¹⁷⁶, de modo que se refunde toda a cultura em um outro caminho. Similarmente, cada filme huillet-straubiano ergue “uma passarela entre um texto — um determinado capítulo pouco conhecido ou mal lido de uma arte precedente, suscetível de 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.”¹⁷⁷ E, a tal refuncionalização, subentendem-se “*uma coletivização e uma trans-historização da autoria*”¹⁷⁸, que alteram radicalmente o estatuto desta.

¹⁷⁶ BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 1, p. 170. (tradução nossa)

¹⁷⁷ 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)

¹⁷⁸ PASTA, José. *Op. cit.*, p. 329.

No decorrer dos próximos itens, perscrutaremos como, ao encetarem — na esteira da leitura pastiana de Brecht — uma coletivização e uma trans-historização da autoria, Huillet-Straub respondem diretamente ao contexto das políticas dos autores do cinema moderno francês e alemão, do qual fazem parte, sendo tanto por ele instruídos quanto seus fundadores. Nosso intuito é comprovar a similitude aqui sugerida, demonstrando sua concretude ao apresentarmos um estudo do caso huillet-straubiano. Mas, antes, observemos como se entrelaçavam estética e política de modo mais amplo no cinema moderno, passando pela *Politique des auteurs* e pelo *Autorenfilm*, para, então, voltarmos a Huillet-Straub.

2.4. Autonomia estética no cinema moderno

É possível dizer que, enquanto a linguagem cinematográfica era incipiente, na aurora do século XX, pleiteava-se a elevação do cinema ao âmbito da estética — contra o jugo da lógica industrial de onde provinha, no entanto, sua técnica¹⁷⁹ — por meio de analogias com as belas artes (lembramos dos filmes vanguardistas), e que, conforme se fortalecia sua instituição, a discussão sobre sua autonomia estética passou a se dar de modo mais autorreflexivo, com indagações a respeito do trabalho cinematográfico em si, daquilo que lhe seria próprio (como a fotogenia ou a *mise-en-scène*). É evidente, porém, que não se trata de uma tendência perfeitamente cronológica e, sim, de um processo emaranhado, cuja teleologia, se se quiser insistir, fez a busca pela especificidade do meio desembocar na heterogeneidade, como é típico do moderno e sua estranha pureza-híbrida. Decerto, o fato de ser constatável uma tal guinada autocrítica nos parâmetros da legitimação artística do cinema termina por confirmar sua autonomização estética.

Na primeira página de sua *Teoria estética* (1970), Theodor W. Adorno assevera: “com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo.”¹⁸⁰ Isto é, embora a autonomia artística permaneça irrevogável, é inviável pensá-la sem se considerar o ocultamento do trabalho, que ela promove. Ou,

¹⁷⁹ O cinematógrafo, patenteado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière em 1895, ponto de convergência de discursos-objetos (como a lanterna mágica, os brinquedos filosóficos e a fotografia) ao final do século XIX, quando se consolidara um novo tipo de observador a partir de agências da visão, despontou em meio ao entretenimento, ao teatro de variedades, a aspirações científicas e mesmo esotéricas (tal o caso dos registros óticos de fenômenos paranormais, como fantasmagorias e ectoplasma).

¹⁸⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p 11.

ainda, na interpretação de Peter Bürger, na *Teoria da vanguarda* (1974), a respeito dessa introdução adorniana: “necessária para a definição do que a arte é na sociedade burguesa, ela [a autonomia estética] traz em si, ao mesmo tempo, a mácula da deformação ideológica, na medida em que não permite reconhecer sua condicionalidade social.”¹⁸¹ E, quanto ao cinema, uma arte industrial, essa equação é tanto mais abstrusa, pois, nele, tal ocultamento do trabalho não significa que a arte, ao se tornar autônoma, venha a oferecer um refúgio contra a lógica mercantil — refúgio cuja eficácia não deixa de ser contestável, assim como o é a defesa da *l’art pour l’art* —, mas que ele, ao menos enquanto entretenimento ou indústria cultural, mantém a alienação e o *status quo*, seja porque opera a partir da divisão social do trabalho, seja porque consiste em um dos principais dispositivos utilizados na administração do tempo livre para a formatação de subjetividades adequadas ao capitalismo.

Em todo lugar onde a indústria cinematográfica se desenvolveu vultosamente no decorrer do século XX, a crescente especialização laboral de tipo fordista ou taylorista tendeu a cercear as funções do diretor — entendido, aqui, como epíteto do cineasta. E, diferentemente de um poeta que, ao se recusar a vender sua arte, ou melhor, a submeter sua criação ao mercado, é capaz de, ainda assim, “expressar-se, guardar seus poemas na gaveta e aguardar [...] o veredicto da posteridade”¹⁸², um diretor de cinema, geralmente, não consegue realizar um filme sozinho e precisa se comprometer, em maior ou menor grau, desde o começo, já na fase da produção; uma vez que não se trata apenas de uma questão de distribuição, como o é na relação de um poeta com sua editora para fins de publicação. Há algumas exceções, claro, sobretudo no que se convencionou chamar de cinema experimental ou de vanguarda. De qualquer maneira, no *mainstream* cinematográfico, a situação de um diretor é sempre de grande dependência.

“Contudo”, pondera Anatol Rosenfeld em 1951, “analisando o problema mais de perto, verifica-se que a importância da liberdade artística costuma ser, até certo ponto, exagerada.” E prossegue com explanação:

Afinal, tanto na União Soviética como nos Estados Unidos — países de liberdade restrita, quer por motivos doutrinários, quer por causa da censura dos grupos de pressão ou devido aos interesses comerciais — realizaram-se filmes que são verdadeiras obras-primas. E os grandes artistas do passado terão sido sempre tão “livres”? Não é a liberdade artística absoluta, em parte, uma ficção? [...]

Evidentemente, os grandes artistas que antigamente dependiam com frequência de certas personalidades — imperadores, nobres, bispos, papas —, satisfazendo uma demanda bem definida como a da

¹⁸¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 81.

¹⁸² ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 39.

Igreja ou da nobreza, em absoluto podem ser considerados inteiramente livres. Em todas as épocas são raros os artistas que trabalham sem compromisso de espécie alguma. [...]

Atualmente, a maioria dos artistas cria a sua obra, em geral, para um mercado anônimo, sem encomenda direta, e por isso tem a ilusão da liberdade. [...] Todavia, também o mercado anônimo é um patrão ou uma “igreja”, e muitos bons artistas aceitam-lhe as exigências sem que tenham consciência disso. Mesmo a maioria dos artistas de vanguarda, os modernistas, radicais, cubistas, surrealistas, abstracionistas, os gênios desconhecidos que passam a sua vida “pesquisando”, todos eles sofreram ou sofrem a imposição de certos meios e climas sociais e satisfazem um mercado de “igrejinhas” e seitas, de círculos de esnobes às vezes de gosto refinado, que não desejam ser confundidos com as “massas” escravizadas pela religião oficial do academicismo.¹⁸³

Na Europa do pós-guerra, com o recrudescimento da sociedade de consumo resultante de políticas econômicas a exemplo do Programa de Recuperação Europeia, implantado por iniciativa estadunidense, entre 1947 e 1951, como estratégia de penetração no mercado europeu e contenção do avanço soviético, o qual concedia empréstimos a juros baixos aos países que, em contrapartida, comprometessem-se a comprar prioritariamente dos EUA, estabilizar a moeda, conter a inflação e promover princípios de cooperação intraeuropeia, o cinema se tornou arma ideológica e a indústria cinematográfica, campo de disputa.

Logo abaixo, veremos de que modo, nos anos que se seguiram, o estado de bem-estar social da Alemanha Ocidental, ao implementar medidas protecionistas sob a forma de subsídios, secularizou a herança absolutista do patronato para atender às reivindicações da classe de jovens diretores de cinema nacional, prejudicada pelas imposições, ainda vigentes, da *Motion Picture Export Association of America* (braço hollywoodiano do Plano Marshall) quanto à distribuição de filmes. Quando publicizadas no Manifesto de Oberhausen, tais reivindicações foram formuladas, curiosamente, com uma retórica que aspirava à liberdade. Também verificaremos que, na França, a ampla circulação de filmes americanos, nesse contexto, influenciou parte da cinefilia na invenção da *Politique des auteurs*, mediante a qual, ao buscar se diferenciar do cinema realizado no modelo da Tradição de Qualidade, em que o roteiro literário e o teor de seu conteúdo tinham primazia estética, erigiu-se a *mise-en-scène* como o específico cinematográfico — tópos modernista — no cerne mesmo da indústria. Por fim, ao comentarmos a postura huillet-straubiana no contexto do cinema moderno europeu, demonstraremos que, nessa pujante obra cinematográfica, o problema da autonomia estética, desdobrado em uma crítica da autoria mediante o que denominamos primado do material e espectacularidade libertária, implica uma concepção de arte como produção, contraposta ao trabalho alie-

¹⁸³ *Ibid.*, p. 37s.

nado e preconizadora de uma moral ou ética a respeito do elo entre processo artístico e práxis vital, entre cinema e sociedade.

2.4.1. *Politique des auteurs*

A *politique des auteurs* rebentou no beligerante artigo de François Truffaut, *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado no 31º número dos *Cahiers du cinéma*, em janeiro de 1954, após dois anos de trabalho dedicado.¹⁸⁴ Nele, põe-se em xeque o tipo de adaptação de obras literárias empreendido pela então prestigiosa “Tradição de Qualidade”¹⁸⁵ sob a égide do “realismo psicológico”, que emplacava “filmes de roteiristas”, principalmente do duo Jean Aurenche e Pierre Bost, mas também de Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion, Roland Laudenbach etc.¹⁸⁶, a partir do procedimento de “equivalência”, o qual “supõe a existência, no romance adaptado, de cenas filmáveis e não filmáveis, e recomenda, em lugar de suprimir estas últimas (como se fazia antes), inventar cenas *equivalentes*, isto é, como se o autor do romance as tivesse escrito para o cinema” — “‘Inventar sem trair’, eis a palavra de ordem que Aurenche e Bost gostam de citar”¹⁸⁷, mas que, na prática, consistiria em “muito pouca invenção para muita traição”¹⁸⁸, uma trucagem de escrita. Pois, segundo Truffaut, “essa escola que visa ao realismo 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.”¹⁸⁹ Trata-

¹⁸⁴ Para detalhes dos meandros deste trabalho Cf. BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 162-174.

¹⁸⁵ “Jean-Pierre Bardot, coeditor de *L'écran français*, escreve a respeito dos cineastas franceses do pós-guerra (em especial [René] Clair, [Jacques] Becker, Christian-Jaque, [Jean] Delannoy, [Jean] Faurez, [Henri] Calef, [Jean] Dréville, [Georges] Lampin, [André] Zwoboda), em ‘Une tradition de la qualité’, in *Sept ans de cinéma français*. Paris: Le Cerf, 1953, pp. 26-37: ‘Garantia de um estilo, de uma tradição da Qualidade na produção francesa, eles contribuíram generosamente para isso, artistas eminentes ou conscienciosos, todos impecáveis artesãos.’ Elogio do artesanato, que, algumas semanas mais tarde, transforma-se em simples constatação em Jean-Louis Tallenay, diretor de *Radio-Cinéma-Télévision*: ‘As obras insólitas são raras no cinema francês do pós-guerra. O lugar muito honroso por ele ocupado na produção mundial e nas premiações dos festivais, ele o deve mais ao trabalho que ao rasgo do gênio, mais a obras de qualidade que a revelações’, in *Le Cinéma de 1953 à travers le monde*. Paris: Le Cerf, 1954. Elogio e constatação que se transformam em denúncia em Truffaut. Acerca desses pontos de vista e desses debates referentes ao ‘cinema de qualidade’ francês, ver o livro de Olivier Barrot, *L'Écran français, 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*. Paris: Les Éditions Francais Réunis, 1979.” Cf. BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 163. (nota de rodapé)

¹⁸⁶ TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 258.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 270.

se, no fundo, da manifestação de um incômodo para com a supremacia esnobe dos roteiristas na fatura cinematográfica, em detrimento da *mise-en-scène* e da direção de atores — “Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos... e, infelizmente, isso é verdade!”¹⁹⁰

No lugar dos mandamentos do todo-poderoso roteiro, deixar que as criaturas se mostrem tais como são aos nossos olhos: ora, não está aqui subentendida a suma do pensamento de André Bazin, um dos fundadores e coeditor-chefe dos *Cahiers du cinéma*, figura paterna para Truffaut? Em *De Sica diretor*, texto de 1952, publicado originalmente em italiano (Parma: Guanda, 1953), Bazin diz algo muito parecido ao precisar o mérito do filme *Ladrões de bicicleta* (1948): “[seu verdadeiro 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.”¹⁹¹ Contudo, engana-se quem daí deduz a preconização de uma pureza ingênua ou então vanguardista. Ao longo de diversos ensaios, a exemplo de *Por um cinema impuro — defesa da adaptação* (1952), *Teatro e cinema* (*Esprit*, 1951), *Pintura e cinema*, “*Diário de um pároco na aldeia*” e a estilística de Robert Bresson (*Cahiers du cinéma*, 1951) — este, citado em *Uma certa tendência do cinema francês* — etc., Bazin desenvolve a noção de cinema impuro, conforme explicada por Antoine de Baecque:

Trata-se, para ele, de contradizer a estética do “cinema puro” forjada pela vanguarda do cinema mudo nos anos 1920. Bazin, muito inteligentemente, inverte o raciocínio: e se o cinema fosse fundamentalmente uma arte impura, sublimada por um suplemento de teatralidade ou de romanesco, um cinema que, assim como registra o real, vai “registrar o teatro” ou “registrar o romance”? Também nesse aspecto, Bazin manipula o paradoxo: aplica o axioma de realidade às relações entre cinema e teatro, romance e pintura, ao passo que, geralmente, os teóricos alicerçam essas relações no princípio da expressão. Welles e Bresson filmam Shakespeare ou Bernanos “com realismo”, escreve Bazin, pois descobrem a objetividade do registro encenando a essência de uma peça ou de um romance, enquanto Aurenche e Bost, adaptadores medalhões da “Qualidade francesa”, propõem uma visão expressionista das obras que utilizam, selecionando apenas os efeitos (efeitos de ficção misturados aos efeitos do real), e não o texto literário em si.¹⁹²

Mas o que significa encenar a essência das obras adaptadas? Ao comparar brevemente dois filmes de Jean Renoir, *Um dia no campo* (1946), a partir do conto *Une partie de campagne* (1881), de Guy de Maupassant, e *Madame Bovary* (1934), do romance homônimo (1856), de Gustave Flaubert, com *Diário de um pároco na aldeia* (1951), a adaptação cinematográfica feita por Bresson do

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹⁹¹ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 339.

¹⁹² BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 75.

romance (1936) de Georges Bernanos, Bazin nos oferece algumas pistas. Sobre os filmes de Renoir, afirma: “[...] o original é só uma fonte de inspiração; a fidelidade é uma afinidade de temperamento, uma simpatia fundamental do cineasta pelo romancista. Em vez de pretender substituir o romance, o filme se propõe a existir ao lado dele; a formar um par com ele, como uma estrela dupla.” Já, no caso bressoniano, haveria ainda mais um giro:

Sua dialética da fidelidade e da criação se reduz, em última análise, a uma dialética entre o cinema e a literatura. Já não se trata de traduzir, por mais fiel e inteligentemente que seja, tampouco de se inspirar livremente, com um respeito apaixonado, com a intenção de fazer um filme que copie a obra, e sim de construir sobre o romance, através do cinema, uma obra secundária. Não um filme “comparável” ao romance, ou “digno” dele, mas um ser estético novo que é como que o romance multiplicado pelo cinema.¹⁹³

De acordo com Bazin, estabelece-se, portanto, entre cinema e literatura, uma relação cujo princípio ativo parece ser o mesmo dos sentidos denotados pelo prefixo “*meta*”: posterioridade, mudança, transcendência, reflexão sobre si. Ou seja, o filme consiste em um desdobramento do texto de base e na medida em que tal desdobramento acontece, evidencia-se a estrutura motriz de ambos, ou melhor, seu mínimo múltiplo comum; algo que implica uma diferença por variação a partir de um mesmo núcleo, sem que haja uma hierarquia do tipo original-cópia, verdadeiro-falso.

Porém, apesar de Truffaut despontar como herdeiro da estética baziniana, o próprio Bazin, primeiro leitor de *Uma certa tendência do cinema francês*, não aceitou publicá-lo sem restrições — aliás, este título fora sua sugestão, uma tentativa de amenizar o taxativo *Le temps du mépris*. Além disso, foi cobrado um retoque formal: “menos exemplos, menos citações, menos ataques pessoais e, sobretudo, uma escrita mais elaborada — não resta dúvida de que, entre a primeira versão do texto, justaposição de imprecações e fichas cinéfilas, e o artigo publicado em janeiro de 1954, dois anos mais tarde, no *Cahiers du cinéma*, Truffaut amadureceu, encontrou um estilo.” Bazin, então, exigiu “modificações de fundo, principalmente o acréscimo de uma parte ‘positiva’, uma espécie de contraponto ao cinema denunciado por Truffaut, o que o jovem crítico designará na versão final do seu artigo pelo nome de ‘autores’ e organizará em seguida em uma ‘política’.”¹⁹⁴ Curioso, por fim, notar que o método baziniano também aplica um elenco como esse: Jean Renoir, Roberto Rossellini e Orson Welles, os quais, cada um fundamentando a teoria do realismo revelatório à sua maneira — “o

¹⁹³ BAZIN, André. *Op. cit.*, p. 152s.

¹⁹⁴ BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 171.

realismo de Renoir é sensível, o de Rossellini é fenomenológico, e o de Welles construído pela profundidade de campo”¹⁹⁵ —, compõe o “trio sagrado da cinefilia”¹⁹⁶ de Bazin — voltaremos a isso no item 3.4. *Realismo revelatório de Bazin*.

Uma vez aprimorado o artigo de Truffaut e aceito para publicação, Jacques Doniol-Valcroze, outro dos editores-chefes dos *Cahiers du cinéma* à época, prepara um editorial de cariz diplomático, antecipando-se às prováveis repercussões negativas. Afinal, “os laços tanto de Doniol como de Bazin com alguns cineastas e organizações oficiais (o Centro Nacional do Cinema (CNC) dirigido por Jacques Flaud) ou com tendências corporativas como a Associação da Crítica ou a Federação Francesa dos Cineclubes”¹⁹⁷ eram atribuição de sua linha editorial. De início, o editorial em questão ape-la para um senso de dever que acompanharia a maioria atingida pela revista já naquele ponto. Justifica-se, então, diante das acusações frequentemente recebidas porque a redação não promovia uma defesa irrestrita do cinema francês, preferindo “misturar às suas obras ditas de qualidade qualquer filme B americano, qualquer produção soviética, qualquer ensaio italiano” — “é necessário precisar que fazemos uma <<escolha>> entre esses filmes e que não são eleitos ao acaso e que é do mesmo modo que apoiamos ou atacamos os filmes franceses?” E arremata:

Nós aceitamos de bom grado que rechacem a forma panfletária de certas apreciações, mas esperamos que, para além do tom, o qual compromete apenas os redatores, e a despeito, talvez, de tais julgamentos particulares, sempre individualmente contestáveis e sobre os quais estamos longe aqui de entrar todos em acordo, ao menos uma orientação crítica será reconhecida, ou melhor: o ponto de convergência teórica que é o nosso.¹⁹⁸

Não era a primeira vez que se alvejava a Tradição de Qualidade nos *Cahiers du cinéma*. Além das colunas de Truffaut reservadas a notas e críticas curtas desde 21 de março de 1953, sua data de estreia, Michel Dorsday já escrevera, no 16º número da revista, um libelo acerca do filme *Essas mulheres* (1952), de Christian-Jaque — “O cinema francês está morto, morto sob a qualidade, o impecável, o perfeito.”¹⁹⁹ E junto a *Uma certa tendência do cinema francês*, o próprio Doniol-Valcroze publicou o artigo *Déshabillage d’une petite bourgeoisie sentimentale* (1954), denunciando

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹⁷ BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 178.

¹⁹⁸ Cf. Éditorial. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 31, janeiro de 1954, p. 1. (tradução nossa)

¹⁹⁹ DORSDAY, Michel. Le cinéma est mort. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 16, outubro de 1952, p. 55. (tradução nossa)

o desdém e a veleidade com que os roteiristas franceses tratavam as heroínas de seus filmes. O que talvez tenha causado tamanho estrondo na prosa truffautiana em questão foi uma combinação de convicção, erudição, análise clínica (da proposta de adaptação inédita de *Diário de um pároco na aldeia* por Aurenche e Bost, recusada por Bernanos, a qual, via bajulação ardilosa, Truffaut pegara emprestado de Bost tão somente para usá-la como contrapropaganda e difamação) e um moralismo de adolescente rebelde; tratava-se, afinal, do gesto de um jovem de vinte e dois anos. Pois, à exata medida que fica indignado com o pernosticismo dos roteiristas literatos, desmascarando a autoindulgência antiburguesa de “audácia fácil”²⁰⁰ — “se o público gosta de se acanalhar sob o álibi da literatura, gosta também de fazê-lo sob o álibi do social”²⁰¹ — desses “pseudointelectuais anarquistas e anticlericalistas” do cinema francês, afeitos à “blasfêmia” e à “profanação”²⁰² sistemática, Truffaut tece o elogio da censura, da família ou do casamento, valores tradicionais que equipara — de modo bastante provocador, é verdade — à inocência preservada ou redescoberta.²⁰³

Ademais, a polêmica em torno de *Uma tendência do cinema francês* rendeu a Truffaut, logo em fevereiro de 1954, um contrato com a revista *Arts*, símbolo e porta-voz de uma direita ferina, escancaradamente moralista, dirigida por André Parinaud e Jacques Laurent, “o papa dos hussardos, o arauto do ‘desengajamento’ em literatura, o anti-Jean-Paul (Sartre), o algoz da esquerda moral e o defensor da Argélia francesa.”²⁰⁴ E se, por quaisquer motivos, ainda restava dúvida quanto à tolerância de Truffaut ao envolvimento com ideias e pessoas direitistas, tanto este cargo quanto a associação profissional e amigável com alguém como Lucien Rebatet, virulento antisemita, colaboracionista e ex-crítico de cinema, nos anos 1930, de *L’action Française*, jornal monarquista de extrema direita, com quem Truffaut passou a se corresponder após receber uma carta laudatória, inclusive aceitando um convite de almoço assim que Rebatet saiu da prisão, para desagrado de seu outro empregador, Doniol-Valcroze, ex-resistente e homem de esquerda, agora ficou claro. De todo modo, ao tirar proveito dos vários espaços conquistados em revistas, periódicos e jornais, Truffaut converteu seu “rompante de loucura”, quando da publicação de *Uma certa tendência do cinema francês*, em “tomada de poder”²⁰⁵, organizando um programa crítico de sabotagem com campanhas inflamatóri-

²⁰⁰ TRUFFAUT, François. *Op. cit.*, p. 266.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 274.

²⁰² *Ibid.*, p. 263.

²⁰³ BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 170.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 185.

as de imprensa, o qual influiria na reorientação dos *Cahiers du cinéma* — a era dos “jovens turcos” — e das inclinações de boa parte da cinefilia francesa, que, solidariamente, passaria a menosprezar ou ignorar a Tradição de Qualidade, em prol do enaltecimento de autores franceses, europeus ou hollywoodianos, além de fundamentar o surgimento ulterior, no fim da década de 1950, da *Nouvelle Vague*, movimento que prevaleceria na história da modernidade cinematográfica.²⁰⁶

Não obstante, “para sermos justos, precisaríamos moderar, não muito, esse pendor ‘direitista’”. Pois “o dandismo anticonformista não implica esposar os pressupostos ideológicos no detalhe.”²⁰⁷ Detenhamo-nos, então, no preâmbulo conclusivo de *Uma certa tendência do cinema francês*, para tentarmos distinguir questões estético-políticas subjacentes:

Citemos enfim esta declaração de Delannoy, que, com perfídia, dedicamos aos roteiristas franceses: “Quando autores de talento, seja por espírito de lucro, seja por fraqueza, passam a ‘escrever para o cinema’, eles o fazem com a sensação de se estar degradando. Entregam-se antes a uma curiosa tentativa rumo à mediocridade, preocupados que estão em não comprometer seu talento e certos de que, para escrever cinema, é melhor ser compreendido por baixo.” (“La symphonie pastorale ou L’amour du métier”, revista *Verger*, novembro de 1947).

Devo sem demora denunciar um sofisma que não deixaria de me opor à guisa de argumento: “Esses diálogos são pronunciados por pessoas abjetas, e é para melhor estigmatizar sua vileza que lhes atribuímos essa linguagem chula. Eis a nossa maneira de ser moralista.”

Ao que respondo: é inexato que essas frases sejam pronunciadas pelos personagens mais abjetos. Claro, não há senão criaturas vis nos filmes “realistas psicológicos”, mas tanto se pretende desmedida a superioridade dos autores sobre seus personagens que aqueles que por acaso não são infames são no máximo infinitamente grotescos.

Finalmente, conheço um punhado de homens na França que seriam incapazes de conceber esses personagens abjetos, que pronunciam frases abjetas, cineastas cuja visão de mundo é no mínimo tão válida quanto a de Aurenche e Bost, Sigurd e Jeanson. Trata-se de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt; são no entanto cineastas franceses, e, por acaso — curiosa coincidência —, autores que escrevem seus diálogos com frequência, alguns criando eles próprios as histórias que dirigem.

[...] Mas por que — vão me dizer — por que não se poderia dispensar a mesma admiração a todos os cineastas que buscam trabalhar no seio da “Tradição de Qualidade” de que você zomba com tanta levianidade? [...] Pois bem, não acredito na coexistência pacífica da *Tradição de Qualidade* e de um *cinema de autores*.²⁰⁸

De acordo com Truffaut, não haveria reconciliação possível entre a Tradição de Qualidade e o cinema de autores. E o motivo para tal ruptura seria, justamente, formal, isto é, considerando-se a

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 184.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 277.

²⁰⁸ TRUFFAUT, François. *Op. cit.*, p. 272s.

forma enquanto uma moral cinematográfica e não como “o refúgio de uma ideologia consciente”.²⁰⁹ Ou, nas palavras de Bazin, sobre “os jovens turcos” ou “hitchcock-hawksianos”²¹⁰: “mas, se eles prezam a esse ponto a *mise-en-scène*, é que discernem ali, em grande medida, a matéria mesma do filme, uma organização de seres e de coisas que é em si mesma seu sentido, quero dizer tanto moral quanto estético.”²¹¹ Notemos, pois, o repúdio feito à caracterização de personagens que Delannoy julga cumprir uma incumbência moral, a saber, a de encontrar a melhor linguagem para exprimir uma condição social — a qual também implica uma inferioridade do cinema diante da literatura. É um repúdio ao modo de tratamento, com ares de superioridade esclarecida, de um autor para com sua criação. Excetuando-se o empenho demolidor do programa crítico cuja mira não erra o realismo de verve psicológica, Truffaut certamente parece elucidar: não importa que a intenção seja a mais escrupulosa, não se deve nunca instrumentalizar os componentes de uma obra; a estética não deve condescender a teses. E isto tange não apenas ao tratamento de um autor para com sua criação ou, então, ao trabalho de um roteirista com o texto adaptado, mas, igualmente, ao endereçamento ao espectador e, ainda, à apreensão crítica de um filme. Ora, não é pouco, nem se restringe a um proselitismo direitista. De tal maneira que podemos reconhecer neste “neoformalismo”, “pois seus critérios são bem diferentes do formalismo tradicional, que eram sobretudo plásticos”²¹², “uma atitude estética e analítica de que diversos estruturalistas irão partilhar alguns anos mais tarde com um fundo de engajamento à esquerda (Jacques Rivette, à frente dos *Cahiers*, ilustra muito bem esse itinerário).”²¹³

²⁰⁹ BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 227.

²¹⁰ Alcinha registrada, pela primeira vez, por Jacques Doniol-Valcroze, em artigo para a revista *France-Observateur*, em dezembro de 1954.

²¹¹ BAZIN, André. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien? *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 44, fevereiro de 1955, p. 18. (tradução nossa)

²¹² BAZIN, André *apud* BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 212.

²¹³ BAECQUE, Antoine de. *Op. cit.*, p. 227.

2.4.2. *Autorenfilm*

Na Alemanha Ocidental, o termo *Autorenfilm* não era antes inaudito, tendo já aparecido em críticas no início da década de 1950²¹⁴, mas acabou por se tornar o emblema do *Junger Deutscher Film*, nos anos 1960, e do *Neuer Deutscher Film*, logo na sequência. Diversamente da *Politique des auteurs*, não se tratava de uma chancela de congruência estilística aplicada em retrospecto a diretores da indústria, nem de elevá-los ao estrelato, ao menos a princípio, tampouco da defesa da *mise-en-scène* em detrimento do roteiro no processo criativo. “Em vez, o *Autorenfilm* é muito mais um exemplo de um conceito ideológico e um discurso funcionando como uma forma de coerência para o modo de produção cultural.”²¹⁵ O modo de produção cultural conjugava, com bastante atrito, aspectos do esquema industrial e do modelo estético, cooperativo, do cinema de vanguarda ou experimental. Por um lado, quanto à angariação de fundos, aparentava o *package deal*, norma de financiamento internacional que vigorou em Hollywood depois do sistema de estúdios. “Acordos de pacotes comerciais são montados por um produtor ou uma agência que vende para clientes ou grupos de interesse, muitas vezes bastante improváveis, um pacote de estrelas, história e valores de produção.”²¹⁶ Com a ressalva de que, no modo de produção cultural, quem se encarregava individualmente de todas as etapas da pré-produção, desde a inscrição do projeto, passando pela elaboração das planilhas de orçamento, escolha da equipe, até os *pitchings* diante dos comitês etc., era o próprio cineasta, além de ser o estado de bem-estar social o investidor majoritário, através de subsídios. Por outro lado, tal empreendimento de caráter individual provava seu valor de produção pelo grau de autenticidade atingido e sustentado. O que guarda poucas semelhanças com a artesanaria, já que o cinema é um meio inexoravelmente industrial, mas adentra a esfera da autonomia artística de maneira peculiar.

²¹⁴ Em 1950, por exemplo, o escritor Wolf-Dietrich Schnurre aconselhou que, para que se resgatasse o cinema alemão, “o autor [...] deveria ser repórter, poeta, fotógrafo, diretor e cinegrafista, tudo ao mesmo tempo.” *Apud* GMÜR, Leonhard G. *Zur Chronik*. In: *Der Junge Deutsche Film: Dokumentation zu einer Ausstellung der Constantin-Film*. München: Constantin Verleih, 1967, p. 46. (tradução nossa)

²¹⁵ ELSAESSER, Thomas. *New German cinema — a history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989, p. 44. (tradução nossa)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 42. (tradução nossa)

O mundialmente conhecido como Manifesto de Oberhausen, uma declaração firmada por 26 realizadores alemães²¹⁷ e lida em ocasião da oitava edição do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, em 28 de fevereiro de 1962, foi o marco instaurador do modo de produção cultural, recorrendo à plataforma da cultura e da formação (*Bildung*) no lugar das usuais demandas por incentivo fiscal feitas sobretudo por intelectuais pertencentes a clubes de cinema, cujo resultado havia sido um tipo de ingerência governamental por meio de garantias de crédito e redução tributária que rapidamente se mostrou insuficiente para competir com o grosso da indústria cultural e também burocrático, deflagrando um descompasso na democratização alemã — em relação ao período do Nazismo, era notável a menor quantidade de verba disponível e, embora não fosse afeita a compromissos propagandísticos, a recém proclamada RFA supervisionava todos os programas culturais.²¹⁸ Vejamos os detalhes.

Já na década de 1920, a Alemanha exportava uma quantidade considerável de filmes, principalmente para a Europa Central e o Leste Europeu, mas também transcontinentalmente. Durante o regime nazista, com a incorporação da UFA ao *holding* UFI sob a administração de Josef Goebbels, ministro de Propaganda, restringiu-se a importação, impelindo a produção nacional para suprir o déficit. Após a derrota do eixo na Segunda Guerra Mundial, o outrora colossal mercado cinematográfico alemão teve sua estrutura vertical meticulosamente desmantelada mediante a penetração do excedente hollywoodiano (via *Motion Picture Export Association*) e o monopólio exercido sobre o restante da indústria pelas empresas estadunidenses. Com o intuito de conter o prejuízo, a partir de 1949, governos democratas-cristãos implementaram medidas baseadas, primeiro, em garantia de crédito e, então, em redução tributária, as quais, porém, burocratizavam a produção, submetendo os realizadores ao controle do estado. Para gozar dos benefícios, os filmes deviam ter seu “mérito artístico” certificado pelo Órgão de Classificação de Filmes de Wiesbaden (*Filmbewertungsstelle Wiesbaden* ou FBW). Os selos “valioso” (*wertvoll*) ou “especialmente valioso” (*besonders wertvoll*) asseguravam-lhes o abatimento da taxa de entretenimento, rentabilizando-os para potenciais distribuidores locais. Já que o lucro pela bilheteria se demonstrava improvável, a classificação acabava sendo o único caminho para acordos de distribuição. Logo, “o assim chamado incentivo de qualidade funcionava como um meio adicional de censura, paralisando economicamente filmes política-

²¹⁷ Ei-los: Alexander Kluge, Peter Shamoni, Edgar Reitz, Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely e Wolf Wirth.

²¹⁸ FEHRENBACH, Heide. *Cinema in democratizing Germany: reconstructing national identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, p. 2s.

mente inoportunos.”²¹⁹ Quanto às garantias de crédito, a emenda feita na lei, em 1952, requisitando um pacote de projetos para poder ser pleiteada, geralmente oito filmes por vez, levou muitas produtoras à falência.

Em meio a tentativas frustradas de reação a esse cerceamento, o Manifesto de Oberhausen conseguiu emplacar suas reivindicações por consistir no empenho comum de um grupo heterogêneo de cineastas capaz de mobilizar membros do *Bundestag*, de comissões especiais e assistentes ministeriais com “um misto calculado de exigências profissionais e ‘ideológicas’”²²⁰. Seu resultado mais prolífico foi a fundação, em 1965, do *Kuratorium junger deutscher Film*, um comitê gerido pelo Ministério do Interior, que fomentava a realização de filmes de cineastas estreantes por meio de empréstimos cujo pagamento era revertido para novos projetos audiovisuais, segundo as decisões de uma banca avaliadora formada majoritariamente por jornalistas especializados. Em somente três anos, com um capital inicial de cinco milhões de marcos, o *Kuratorium* avalizou a realização de vinte primeiros filmes, cerca de trezentos mil marcos concedidos para cada, e exortou a fundação de cinematecas, cursos universitários e escolas técnicas de cinema por toda RFA. Pois, “a produção não pode ser entendida como simplesmente a manufatura de produtos individuais, mas precisa contemplar a produção de infraestruturas e novos tipos de audiência, ou seja, a transformação dos mercados.”²²¹

Articulado nos moldes da patronagem vigente na literatura e nas belas artes herdado do absolutismo²²², o esquema armado pelo *Kuratorium* implicava uma concepção de filme enquanto gesto autoral de matriz romântica, em torno da figura da liberdade de expressão nos mais diversos, ora antagônicos, sentidos. Segundo Thomas Elsaesser, a retórica libertária do manifesto — “o novo cinema precisa de novas formas de liberdade: em relação às convenções e hábitos da indústria esta-

²¹⁹ *Ibid.*, p. 19. (tradução nossa)

²²⁰ ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 21. (tradução nossa)

²²¹ DOST, Michael; HOPF, Florian; KLUGE, Alexander. *Filmwirtschaft in der BRD und Europa*. Munich: Hanser, 1973, p. 56. (tradução nossa)

²²² “Na Alemanha, a incapacidade de submeter a vida a um controle democrático teve um efeito paradoxal. Muita coisa escapou ao mecanismo de mercado que se desencadeou nos países ocidentais. O sistema educativo alemão juntamente com as universidades, os teatros mais importantes na vida artística, as grandes orquestras, os museus estavam sob proteção. Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezanove. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredito da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato.” Aqui, Max Horkheimer e Theodor Adorno se referem ao início do século XX e talvez se surpreendessem com a inclusão do cinema, mídia massificada, nessa esfera protecionista já na década de 1960. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 124.

belecida, à intervenção de parceiros comerciais, e finalmente liberdade em relação à tutela de outros interesses adquiridos”²²³ — “soou como uma nota familiar e serviu a uma estratégia particular”, isto é, “a liberdade tendo sido o tradicional grito de guerra da burguesia e da pequena-burguesia liberal ao menos desde a Revolução Francesa, sua invocação também serviu como um lembrete do próprio ethos anti-feudal, revolucionário, da burguesia.”²²⁴ Não obstante tal viés ideológico mais radical, influenciado pela politização do movimento estudantil ao longo da década de 1960, cuja “oposição extra-parlamentar desenvolveu uma retórica [...] extremamente hostil a noções liberais de arte, cultura e subjetividade”²²⁵, a categoria de *Autoren* funcionava, na prática, como legitimação da classe dos realizadores e reconhecimento de seus direitos autorais perante o estado. No estatuto do *Kuratorium*, lia-se: “o realizador deve ter autonomia para dar forma à sua ideia de filme sem ter que correr sérios riscos legais e financeiros. Ele deve manter o controle sobre a direção e todo o processo de produção.”²²⁶ Por conseguinte, Sheila Johnston afirma que os “*Autoren* eram definidos enquanto tais a/por princípio, frequentemente antes mesmo de terem feito um filme.”²²⁷ Pois, “de maneira a serem capazes de fazer filmes, primeiro tinham de criar as condições para tal.”²²⁸

Ademais, essa função legitimadora visava ao preenchimento de uma lacuna profunda: “no vácuo político deixado pelo colapso da República de Weimar e do Estado Nazista, e enfrentando divisões sociais e de classe apenas exacerbadas pela separação ideológica e geográfica da Alemanha em dois Estados soberanos, era a alta cultura que deveria promover consenso e propiciar coesão social.”²²⁹ Alexander Kluge, o *spiritus rector* do grupo de Oberhausen, apostava na ideia de “utilidade” (*Brauchbarkeit*) — *tópos* máximo brechtiano — para solucionar a polarização entre arte e comércio: “utilidade para a indústria, para a nação, para o bem geral, para a preservação do cinema como espaço público e uma forma de experiência comunal.”²³⁰ Kluge, além de cineasta e escritor, militou ferrenhamente pela causa:

²²³ Cf. <https://nickvdk.tumblr.com/post/15582086642/oberhausener-manifesto> Último acesso em: 10 jan. 2023.

²²⁴ ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 46. (tradução nossa)

²²⁵ *Ibid.*, p. 49. (tradução nossa)

²²⁶ *Apud* JOHNSTON, Sheila. The author as public institution: the “new” cinema in the Federal Republic of Germany. *Screen education*, nº 32-33, outono/inverno 1979-80, p. 68. (tradução nossa)

²²⁷ JOHNSTON, Sheila. *Op. cit.*, p. 71. (tradução nossa)

²²⁸ ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.* p. 42. (tradução nossa)

²²⁹ ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 47. (tradução nossa)

²³⁰ *Ibid.*, p. 31. (tradução nossa)

Para começar, ele se esforçou muito para conseguir unidade e cooperação entre os vários integrantes (que, com o passar dos anos, chegaram a ser mais de cem pessoas, mais propensas a ser obstinadas e divergentes). Uma lei de incentivo, um acordo entre a televisão e o cinema, a fundação de uma escola superior de cinema, seguidos da criação da cooperativa de cineastas [*Filmverlag der Autoren*], são alguns dos amparos institucionais que tiveram a contribuição do trabalho de Kluge e serviram durante algum tempo para fomentar uma produção cinematográfica ligada à realidade, à história, à política e aberta à experimentação. [...] Por outro lado, Kluge era a cabeça intelectual e política do Novo Cinema Alemão. Após sua dissertação na área de Direito, em 1956 (sobre autogestão universitária), ele passa a ser conselheiro jurídico do *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Pesquisa Social), em Frankfurt, e rapidamente se torna íntimo de Theodor W. Adorno [...]. “Como em uma corrida de revezamento”, diz Kluge, “transmito impulsos desses mestres (Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin)”. A teoria serve à orientação. [...] Pois é sempre a experiência social, que Kluge descreve como *medium fundamentale*, que é utilizada como parâmetro por todas as outras formas de expressão. Só pode se tornar experiência social o que tiver encontrado expressão pública.²³¹

Havia, portanto, um propósito nacional e identitário de cunho liberal, democrata e reformista — mas também com matizes revolucionários²³² — no modo de produção cultural patrocinado pelo estado de bem-estar social da RFA, o qual consistia em uma rivalização com o regime socialista da RDA e implicava, sobretudo, uma revisão crítica do passado. Embora não conste nominalmente no manifesto, os cineastas signatários se opunham ao “cinema do papai” (*das Papa Kino*), epíteto pejorativo para se referir a uma sorte de filmes melodramáticos e comédias de costumes, com uma pitada de erotismo inocente, ambientados em paisagens rurais (Alpes, Floresta Negra, Charneca de Lüneburg etc.), que se apinhavam sob o rótulo de *Heimatfilme* (“filmes de pátria” ou “filmes de terra natal”), gênero que se originou na década de 1930, *vide* os filmes de Luis Trenker, e cuja evocação do idílio provinciano foi paulatinamente transformada em apologia ao Nazismo. Contudo, mesmo após a derrocada do III Reich, já durante o “milagre do Reno”, o vertiginoso crescimento econômico superintendido pelo Chanceler Konrad Adenauer entre 1949 e 1963, mais de 300 *Heimatfilme* foram produzidos e distribuídos no país por empresas estadunidenses.²³³

²³¹ STOLLMANN, Reiner. A realidade não é realista. Alexander Kluge, o cinema alemão e europeu. In: ALMEIDA, Jane (org.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 28s.

²³² “As mudanças ideológicas que transformaram grandes setores da classe média altamente educada, mas tradicionalmente apolítica da Alemanha Ocidental, em uma intelectualidade radical de extrema esquerda entre 1963 e 1973, confirmam de forma impressionante um ciclo recorrente na política e na cultura alemãs: o de um breve surto para-revolucionário seguido por longos períodos de reação conservadora e restauração. O padrão se repetiu várias vezes desde a década de 1790 — quando o poeta Hölderlin, o jovem Hegel e Kleist se tornaram fervorosos admiradores da Revolução Francesa apenas para se tornarem, perante a invasão da Alemanha por Napoleão e sua aliança com uma burguesia mercantil, apaixonadamente conservadores e para defenderem o nacionalismo político, bem como o provincianismo cultural.” Cf. ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 50. (tradução nossa)

²³³ Cf. CÂNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 313.

Era, pois, evidente o clima de disputa entre o *Junger Deutscher Film* e o *establishment*, tendo ocorrido, inclusive, um *lobby* parlamentar que resultou na promulgação, em dezembro de 1967, da Lei do Subsídio do Filme (*Filmförderungsgericht* ou FFG), segundo a qual uma parcela do montante arrecadado nas bilheterias de todo país, algo em torno de quinze milhões de marcos ao ano, devia ser recolhida pela Câmara de Subsídio do Filme (*Filmförderungsanstalt* ou FFA) e repassada para produtores com histórico de rentabilidade, prescindindo, portanto, dos parâmetros autorais priorizados pelo esquema de patronagem do *Kuratorium*. Havia, porém, uma única exceção: para o recebimento do auxílio, filmes com o selo “valioso” ou “especialmente valioso” precisavam comprovar um lucro de apenas trezentos mil marcos durante seus dois primeiros anos de lançamento, em vez dos quinhentos mil marcos usuais. “Isso restituiu a significância política e econômica do Órgão de Censura (FBW), cujo papel havia encolhido com a gradual abolição da taxa de entretenimento sobre filmes.” Pois, frente ao fechamento de salas de cinema especialmente em áreas rurais e à drástica diminuição de espectadores na década de 1960, “produções independentes tinham que aspirar a uma classificação qualitativa e portanto se ajustar aos critérios ideológicos do FBW se esperavam receber a subvenção da FFA.”²³⁴ E, ainda que filmes de jovens realizadores fossem feitos, sua distribuição era ainda mais dificultada, situação que se modificou tão somente com a intercessão da televisão, responsável por “transformar o debilitado *Junger Deutscher Film* no mais robusto *Neuer Deutscher Film*”, no decorrer dos anos 1970, “reconciliando (por eliminação) a contradição entre comércio e cultura”²³⁵. Algo devido à idiossincrática estrutura de funcionamento da TV na Alemanha Ocidental, isto é, um monopólio estatal, cujos vários canais, divididos por regiões e administrados separadamente, comissionavam muito de seu material de transmissão de fora da instituição, seja pela aquisição de produtos prontos ou por subcontratação e coprodução, aproveitando-se do “*glamour* residual do cinema”²³⁶ para proporcionar aos telespectadores uma experiência mais atrativa.

O aparente paradoxo em que consiste o fato de um meio de comunicação de massas viabilizar a exibição de um cinema autoproclamado independente traz à tona, por fim, o problema do compromisso coletivo que sempre esteve latente no *Junger Deutscher Film* e no *Neuer Deutscher Film*, inclusive influenciando as temáticas dos filmes, que procuravam repercutir e contribuir, em maior ou menor grau, ou, ainda, mediante mais ou menos experimentação formal, com o debate pú-

²³⁴ ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 22. (tradução nossa)

²³⁵ *Ibid.*, p. 32. (tradução nossa)

²³⁶ *Ibid.*, p. 33. (tradução nossa)

blico a respeito de pautas controversas, atuais e locais (sexualidade, aborto, adoção, assistência social, vadiagem, criminalidade, desemprego, discriminação, machismo, racismo, militarização etc.) — um propósito educativo que frequentemente esmorecia na recepção dos filmes em festivais internacionais, nos quais sobressaía o prestígio da autoria. Ou seja, se, por um lado, os realizadores necessitavam ratificar sua posição de artistas para serem contemplados pelos subsídios estatais, respaldando-se em uma ideologia burguesa segundo a qual a arte consistiria no último refúgio da soberania do sujeito, salvaguardada do trabalho alienado e da lógica da mercadoria graças à autonomia estética, por outro, era evidente a pressão externa tanto para se adequarem à plataforma cultural do governo quanto para se comunicarem com as audiências segmentadas, cumprindo um dever cívico-nacional.

2.5. Huillet-Straub no cinema moderno: autoria em xeque

Jean-Marie Straub nasceu em 8 de janeiro de 1933, “precisamente no ano em que Hitler chegou ao poder”, em Metz, na Lorena, região fronteiriça em constante disputa entre França e Alemanha ao longo da história, que tão logo seria anexada pelo III Reich — “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).”²³⁷ De 1950-51 a 1954-55, lá presidiu o cineclube *La Chambre Noire*, com 200-700 sócios, onde foram exibidos filmes de inúmeros diretores²³⁸, de várias épocas e nacionalidades, apresentados por Henri Agel, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Quéval, François Truffaut, Jean d’Yvoire, etc.²³⁹ Também manteve um cineclube menor durante a faculdade, em Nancy, que passava cópias em 16mm.²⁴⁰ Em novembro de 1954, Straub se mudou para Paris, onde conheceu Danièle Huillet, no *Lycée Voltaire*,

²³⁷ STRAUB, Jean-Marie. Autobiografia. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 17.

²³⁸ Em sua autobiografia, Straub cita os seguintes diretores que tiveram filmes exibidos no cineclube *La Chambre Noire*: Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Luis Buñuel, Frank Capra, Charles Chaplin, Jean Cocteau, Jules Dassin, Sergei Eisenstein, Frank Lloyd, Georges Méliès, Kenji Mizoguchi, F. W. Murnau, Max Ophüls, G. W. Pabst, Marcello Pagliero, Vsevolod Pudovkin, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Georges Rouquier, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Alf Sjöberg, Victor Sjöström, Jean Vigo, Luchino Visconti, Orson Welles e Billy Wilder. Cf. *Ibid*.

²³⁹ *Ibid*.

²⁴⁰ ALBERA, François. Cinema [e] política “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!” (entrevista). In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al*. (orgs.). *Op. cit.*, p. 91.

enquanto alunos de um curso preparatório para o vestibular de ingresso no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), que nenhum deles chegou a frequentar. Huillet, nascida nesta cidade, em 1º de maio de 1936, mas crescida no vale do Loire até os 13 anos, seria reprovada no exame, ao se abster de analisar *Manèges* (1950), de Yves Allégret, por considerá-lo irrelevante²⁴¹ — queria fazer filmes documentários, etnográficos.²⁴² Já Straub, ao vínculo institucional, preferiu acompanhar “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.”²⁴³ E, juntos, passaram a se dedicar ao projeto de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, que Straub idealizara²⁴⁴ — o que, ao todo, levaria quase uma década, como em breve veremos.

Huillet-Straub, portanto, participavam ativamente do círculo cinéfilo de críticos e futuros realizadores que qualificaria o cinema moderno francês conforme com a *Politique des auteurs* — como vimos, Truffaut e Rivette eram dois dos “jovens turcos”, cuja presença no debate, Bazin e Doniol-Valcroze, editores-chefes dos *Cahiers du cinéma*, garantiam; ademais, as cinematografias de Renoir, Bresson e Gance, de quem Straub seguiu o trabalho²⁴⁵, foram de extrema importância para a teoria baziniana (o primeiro, para se pensar o realismo, o segundo, para a defesa da adaptação no

²⁴¹ Cf. <https://www.quinzaine-realisateurs.com/realisateur/daniele-huillet/>

²⁴² HUILLET, Danièle *apud* JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, Wolfram (eds.). *Herzog/Kluge/Straub*. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976, p. 241. (tradução nossa)

²⁴³ STRAUB, Jean-Marie. *Op. cit.*, p. 17.

²⁴⁴ Straub teria oferecido o roteiro de *Crônica de Anna Magdalena Bach* para que Bresson o dirigisse, mas foi encorajado a fazer o filme ele mesmo, uma vez que era seu o projeto. Cf. BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 52.

²⁴⁵ Ao ser entrevistado por Joel Rogers, da revista *Jump cut: a review of contemporary media*, durante o New York Film Festival de 1975, no qual fora exibido *Moisés e Aarão*, Straub faz uma correção importante: “Não, eu nunca trabalhei com Bresson. Há erros de tradução a esse respeito. Eu nunca trabalhei com Bresson. Eu nunca trabalhei com Renoir. Eu nunca trabalhei com Astruc. Eu nunca trabalhei com Abel Gance. O único diretor com quem trabalhei de alguma forma foi Rivette, e tudo o que fiz foi carregar malas. Eu o fiz porque era uma reunião de amigos e eles não tinham dinheiro para pagar assistentes. Eu fiquei muito feliz com isso, claro, mas minha função toda se limitou a carregar malas. O equívoco sobre eu ter trabalhado com Bresson remonta a uma biografia incipiente publicada na *Filmkritik* de Patalas, não sei exatamente quando. No período quando todos os filmes nos quais supostamente trabalhei estavam sendo feitos, eu nem estava morando em Paris. Eu costumava pegar carona até Paris com frequência para ver filmes e ocasionalmente eu tinha a oportunidade de ir a um estúdio e observá-los filmando, por uma hora ou duas, às vezes um dia. Mas era realmente só como espiar por uma fechadura.” Cf. HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump cut: a review of contemporary media*, nº 12-13, 1976, p. 61-64. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html> Último acesso em: 5 out. 2021. (tradução nossa)

cinema, e o terceiro, para a definição de montagem acelerada²⁴⁶); por fim, Astruc, também assistido por Straub, publicou, em 1948, o artigo *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*, na revista clandestina *L'écran français*²⁴⁷, no qual, em antecipação a Truffaut e mencionando Renoir, Bresson e Welles, diretores diletos de Bazin, postulou: “que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta.”²⁴⁸

Ao imaginar um encontro afetivo-intelectual, a partir de uma foto em que figuram Straub e Truffaut, lado a lado, caminhando por uma calçada no início dos anos 1950, Claudia Pummer tece um paralelo entre a concepção truffautiana de autoria, forjada em *Uma certa tendência do cinema francês*, e a prática de adaptação textual huillet-straubiana — texto, aqui, entendido multimidiaticamente (poema, romance, peça, tragédia, ópera, ensaio, discurso, diálogo, carta, comentário sociológico, música, fotografia, filme etc.). “Combinando a definição de autoria cinematográfica de Astruc como uma forma de *écriture* com a teoria do realismo ontológico de Bazin, Truffaut está preocupado [...] com a natureza da relação entre cineasta e o material criativo com o qual se engaja.”²⁴⁹ Contudo, segundo Pummer, “o que Bazin descreve em termos de *mise-en-scène*, Truffaut transforma em uma atitude que descreve especificamente a relação do cineasta com outro texto.” Tal distinção suspende a divisão convencional entre real e ficção, “um entendimento que ecoa a própria concepção e o próprio tratamento do autor *como* texto por Straub-Huillet.” E 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 pes-

²⁴⁶ Para uma reunião de textos do livro de André Bazin sobre Jean Renoir, Cf. BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 41-154. Para os escritos bazinianos sobre Robert Bresson, Cf., por exemplo: *Por um cinema impuro — defesa da adaptação* (1952) e “*Diário de um pároco na aldeia*” e *a estilística de Robert Bresson* (*Cahiers du cinéma*, 1951), BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 113-154. E para a definição baziniana de montagem acelerada, a partir de Abel Gance, Cf., por exemplo: *A evolução da linguagem cinematográfica* (1950-55), BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 97.

²⁴⁷ Notemos que, em meados da década de 1950, Straub publicou artigos no *Rythmes*, jornal de Colmar, e em *Cinéma Radio Télévision*, nos quais seu vocabulário confirma a proximidade com a noção de *Politique des auteurs*, cunhada por Truffaut. Porém, dez anos mais tarde, assim como Jean-Luc Godard diria que, “quando lançamos a política dos autores, nos enganamos ao privilegiar a palavra ‘autor’, enquanto na verdade é a palavra ‘político’ que era preciso ressaltar”, Straub ironizará os “tantos jovens ‘autores’ [que] sonham apenas em impor suas ideias e suas reflexões mesquinhas em seus filmes, seduzindo ou estuprando (liga-pontos Brecht) ou a utilização de técnicas de publicidade e propaganda de uma sociedade capitalista — ou mesmo desaparecendo (colagens, etc.) [...]” Cf. SHAFTO, Sally. (ed.). *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet – writings*. Nova Iorque: Sequence Press, 2016, p. 18s. (tradução nossa)

²⁴⁸ ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*. *L'écran français*, Paris, n° 144, 30 de março de 1948. (tradução de Matheus Cartaxo) Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> Último acesso em: 16 mai. 2021.

²⁴⁹ PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. (tese de doutorado) Iowa: University of Iowa, 2011, p. 39. (tradução nossa)

soas com quem trabalha.”²⁵⁰ Ou seja, uma questão ética.²⁵¹ Embora essa interpretação sobre o artigo truffautiano esteja correta, Bazin, contrariamente ao que diz Pummer, não deixa de atinar para o sentido tanto estético quanto moral da *mise-en-scène*, como vimos. E Astruc também afirma algo próximo: “No cinema, toda escolha de uma técnica reenvia a uma concepção de mundo, e é precisamente na escolha dessa técnica que reside toda a arte do cinema.”²⁵²

Quanto a Huillet-Straub, há, ainda, mais alguns giros a dar. Pois a prática de adaptação textual huillet-straubiana consiste em “uma técnica de incorporação de outros autores”²⁵³, isto é, não só por meio de suas obras, mas também ao convidá-los a intervir pessoalmente. O caso extremo é, de certo, o do filme *Fortini/Cani* (1977). Nele, frente à câmera, Franco Fortini lê trechos de um livro seu de juventude, autobiográfico, intitulado *Os cães do Sinai* (1967), no qual confronta sua descendência paterna sionista, destrinchando argumentos fascistas, identitários e segregativos. Um ano depois, Fortini descreveria essa experiência do seguinte modo:

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 filmica, 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.²⁵⁴

E, meses antes, já estendera sua observação ao método huillet-straubiano como um todo, em uma carta enviada a Straub:

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 40. (tradução nossa)

²⁵¹ Em várias ocasiões, Straub costuma citar a seguinte frase brechtiana sobre *Kuhle Wampe* (1932), filme do qual Brecht foi um dos roteiristas: “Evidentemente, a organização do trabalho nos custou muito mais esforço do que o trabalho (artístico) em si, ou seja, cada vez mais passamos a considerar a organização como parte essencial do trabalho artístico. Isso só foi possível porque o trabalho como um todo era político.” Em uma entrevista aos *Cahiers du cinéma*, em torno do lançamento de *Moisés e Aarão* (1975), Straub ofereceu, então, uma explicação concreta a respeito dessa frase, detalhando aspectos do processo de pré-produção do filme-ópera, o que bem dimensiona a ética huillet-straubiana. Cf. HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *Conversation avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (Moïse et Aaron)*. *Cahiers du cinéma*, nº 258-259, Paris, julho-agosto 1975, p. 22-23.

²⁵² ASTRUC, Alexandre. *L’avenir du cinéma*. In: *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris: L’Archipel, 1992, p. 333. (tradução nossa)

²⁵³ PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 35. (tradução nossa)

²⁵⁴ FORTINI, Franco. *1967-1978*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 231.

[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.²⁵⁵

Pummer bem aponta, então, que Huillet, em 1982, provavelmente respondendo à menção de Brecht feita por Fortini, “vira de ponta cabeça essa concepção de amor como uma forma de trabalho criativo”²⁵⁶, ao explicar que “uma história de amor não acontece só quando se encontra uma pessoa, mas também pode se dar com um texto em que algo parece certo.”²⁵⁷ Ou seja, ratifica a impressão de Fortini de que a técnica huillet-straubiana de incorporação de outros autores é, mais do que uma coletivização da autoria ou autoria colaborativa, um primado do material. Pois, como testemunha o escritor colocado defronte seu texto, estranhando-o devido ao trabalho de repetição em que consiste a leitura dirigida pelos cineastas — repetição pela qual emergem novos sentidos no texto, inclusive para seu próprio autor — e, assim, reconhecendo-se de maneira mais profunda, uma tal experiência só é possível quando se rompe a hierarquia entre escritor e texto, entre autor e obra.

Fortini/Cani é, ainda, o ponto de partida para um debate conspícuo entre Straub e Kluge, que, de novo, enfatiza o primado do material para o cinema huillet-straubiano. Ao glosá-lo, Kluge condena a falta de explanação acerca dos lugares de massacre mostrados no filme, a longa sequência nos Alpes Apuanos e em Marzabotto: “é inútil que um autor caminhe alguns passos adiante mesmo se esses passos pareçam corretos quanto à posição do filme... se o espectador está impedido de segui-los também.”²⁵⁸ Eis, então, a réplica de Straub, publicada na contracapa do 241º número da revista *Filmkritik*: “e aqui vêm os senhores doutores [acadêmicos]! [...] A Kluge... eu deixaria Schoenberg responder, a mim também...: ‘incluir o artista [na discussão] é em parte absurdo. É o final do século XIX, e nada tem a ver comigo’.”²⁵⁹ Ora, como vimos mais acima, em *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg*, curta que expõe, didaticamente, o método heurístico subentendido na técnica huillet-straubiana de incorporação de outros

²⁵⁵ FORTINI *apud* PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 35. (tradução nossa)

²⁵⁶ PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 35. (tradução nossa)

²⁵⁷ HEBERLE, Helge; STERN, Monika Funke. *Das Feuer im Innern des Berges: Gespräch mit Danièle Huillet. Frauen und Film*, Berlin, nº 32, jun. 1982, p. 10. Disponível em: <http://kinoslang.blogspot.com.br/2017/05/daniele-huillet-at-work.html>. Último acesso em: 11 jun. 2018. (tradução nossa)

²⁵⁸ KLUGE, Alexander. *Gespräch mit Alexander Kluge: Straub (1) Fortini/Cani. Filmkritik*, München, nº 240, dezembro de 1976, p. 576. (tradução nossa)

²⁵⁹ STRAUB, Jean-Marie. *Zum Kluge. Filmkritik*, München, nº 241, janeiro de 1977, parte interna da capa. (tradução nossa)

autores, tensionam-se os nexos entre subjetividade e objetividade inerentes à integralidade do processo artístico, evidenciando-nos que a abrangência de uma obra excede a compreensão de seu autor sobre o que nela se descerra. Nas duas cartas a Kandinsky lidas em *Introdução*, Schoenberg insiste, com veemência, no caráter apolítico de sua música. Porém, a justaposição fílmica de materiais heterogêneos desbloqueia o teor de verdade da própria premissa schoenberguiana. Para ele, recordemos, “a única maneira de se conectar com o passado e a tradição” é “tratar [...] da essência das coisas”²⁶⁰, despossuir os “principais meios de expressão [...] pela nova força do que havia sido um elemento subordinado e contribuinte”²⁶¹, em vez de se contentar em desenvolver a técnica (de execução) de um material preexistente²⁶² — semelhança com Huillet-Straub, que não adaptam ou citam para celebrar o cânone, mas para perscrutar o processo que jaz por debaixo.

E, ao informar frente à câmera, no segundo plano do filme, que o laconismo das indicações para a execução de *Música de acompanhamento para uma cena de cinema* constitui uma exceção na praxe schoenberguiana, Straub mira o grau zero da intencionalidade, abrindo espaço para a expressão da história que permanece cifrada na legenda enigmática grafada na partitura: “Perigo ameaçador, medo, catástrofe”. Isto é, *Introdução* provoca uma defasagem entre autor e obra, de maneira a demonstrar que “a arte é plenamente expressiva onde, a partir dela, mediado subjetivamente, algo objetivo fala.”²⁶³ Ou, que, em outras palavras, “o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente.”²⁶⁴ Logo, o que nelas se expressa não é senão rastro de violência velada, inclusive da própria violência da lógica discursiva do poder, mediante a qual se forja a narrativa oficial, a história do ponto de vista dos vencedores — ponto de vista que se refere tanto à falsa supremacia do autor em relação à sua obra quanto ao pretense controle da mídia sobre os fatos históricos. É aqui que o conteúdo de *Introdução* se une à sua forma, pois ele é um filme televisivo que denuncia a imbricação entre os meios técnicos e artísticos e o sofrimento social, entre cultura e barbárie: fotografia e extermínio; espetáculo e guerra; arquitetura e genocídio — como mostra a parte final. Eis um protesto imanente contra a comunicação de massa, recorrendo à estética.

²⁶⁰ SCHOENBERG *apud* WOODS, Gregory. Um diário de trabalho. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Op. cit.*, p. 159.

²⁶¹ ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking, 1975, p. 61. (tradução nossa)

²⁶² SCHOENBERG *apud* WOODS, Gregory. *Op. cit.*, p. 159.

²⁶³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 131. (tradução modificada)

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 290s.

Ressaltemos, ademais, que a objeção de Kluge a *Fortini/Cani* se refere ao endereçamento ao espectador, o que, em larga escala, instaura uma disputa pelo legado de Brecht no cinema moderno alemão, configurando uma problemática estético-política acerca da refuncionalização da cultura — tópos, em si, brechtiano. Entendamos, pois, todo o contexto. Em junho de 1958, Huillet-Straub deixam a França em exílio, pois Straub — cujo nome recebera em homenagem a “um dos primeiros objetores de consciência”²⁶⁵, Jean-Marie Vianney, pároco de Ars, que havia desertado do exército de Napoleão, em 1809, durante a guerra com a Espanha — recusou-se a combater na Guerra da Argélia. Ainda que não estivesse sozinho — 15.000 jovens franceses fizeram o mesmo — as consequências eram graves. Assim que partiram, o tribunal de Metz o sentenciou à prisão, à revelia, enquanto sua família era periodicamente assediada pelas autoridades. Inicialmente, Huillet-Straub se refugiaram na Suíça — quando, em passagem por Amsterdã, conheceram Gustav Leonhardt, que protagonizaria Johann Sebastian Bach em *Crônica* — até que se estabeleceram em Munique, ao final de 1959, onde viveriam por uma década.²⁶⁶ Apesar de o projeto de *Crônica de Anna Magdalena Bach* ser o primeiro, Huillet-Straub se depararam com entraves financeiros, de fundo ideológico, que atrasaram, por muito tempo, sua fatura — os detalhes se encontram em nossa análise próxima.

Não obstante, nesse ínterim, realizaram dois filmes, o curta-metragem *Machorka-Muff* (1963) e o média-metragem *Não reconciliados ou só a violência ajuda, onde a violência reina* (1965), respectivamente, adaptações da sátira política, em formato de conto, *Hauptstädtisches Journal* (1957) e do romance *Bilhar às nove e meia* (1959), obras contemporâneas de Heinrich Böll, autor que conheceram na fase de pesquisa para a redação do roteiro de *Crônica*, ao consultá-lo sobre questões linguísticas do alemão antigo. “Ambos os Böll-filmes”, resume Barton Byg, “confrontam a violência da história alemã e a dificuldade de ‘acertar contas com o passado’ (*Vergangenheitsbewältigung*), combinando raiva pelas continuidades com o passado militarista e Nazista, tristeza afetuosa pela vergonha que a Alemanha guarda de si, e um memorial silencioso às vítimas.”²⁶⁷ Ou, nas palavras do próprio Straub:

Machorka-Muff, meu primeiro filme (um curta-metragem), era a história de uma violação (a violação de um país onde foi reintroduzido o exército, do qual ele estava feliz de ter se livrado). *Não reconciliados* é a história de uma frustração: a frustração da violência (aquela a que se refere Santa Joana dos Matadouros ao gritar “Só a violência ajuda onde a violência reina”) de um povo que fracassou em sua revolução

²⁶⁵ STRAUB, Jean-Marie. *Autobiografia*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 16.

²⁶⁶ SHAFTO, Sally. (ed.). *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet – writings*. Nova Iorque: Sequence Press, 2016, p. 20.

²⁶⁷ BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 71. (tradução nossa)

de 1849, não conseguiu libertar-se do fascismo, e que por isso permanece prisioneiro do seu passado.²⁶⁸

Embora os Böll-filmes tenham sido produzidos antes de *Crônica*, isso tampouco aconteceu sem empecilhos. Na apresentação de *Não reconciliados*²⁶⁹, Straub os enumera:

1) Na defunta indústria cinematográfica: nenhum produtor (procurei em vão algum por três anos e meio e acabei eu mesmo produzindo o filme com o dinheiro de vinte e cinco amigos que nunca se comprometeram com a indústria cinematográfica); nenhum distribuidor (eu mesmo distribuo o filme: para começar, consegui lançá-lo neste inverno por três semanas num pequeno gueto de arte, do qual o expulsaram justamente quando o grande público poderia ter começado a vê-lo, e depois ele foi exibido por uma semana em Colônia, uma em Bonn, e de novo três dias em Munique num outro cinema: 737 pessoas, nem o bastante, nem demais, e se devia, então, retirar imediatamente o filme de cartaz; esse filme não tem o direito a um sucesso comercial, ele ameaçaria a indústria; além disso, levando em conta o que ele exprime, é melhor que o mínimo de gente o veja, não é um filme de grande público, e essa é também a opinião do editor do romance que, depois de tentar em vão obter a destruição do negativo, resolveu lançar o filme, desde que eu me compromettesse, no contrato, a não mostrá-lo na televisão, que estava interessada). A recusa de um prêmio de roteiro, antes das filmagens, a recusa de um prêmio de qualidade após as filmagens [...]; 2) [...] (Algumas reações da crítica alemã na estreia do meu filme, ano passado, no Festival de Berlim, fora de competição e praticamente fora do festival—rejeitado pela comissão de seleção: “Produto ruim do filme amador”, “Ausência total e absoluta de talento”, “Sem o menor dom artístico”, “uma merda”, “Feio como pode ser um filme realmente feio”, “O pior filme de 1895 para cá”, “De resto seria bom estender sobre esse exemplo de impotência fílmica um impiedoso véu de silêncio”).²⁷⁰

Já *Machorka-Muff* havia sido excluído da mostra competitiva do festival de Oberhausen, em 1963, e rejeitado, então, por vários distribuidores, devido à péssima recepção crítica. O filme, construído pela citação *ipsis litteris* de *Hauptstädtisches Journal*, fora tachado por, supostamente, falhar na condenação explícita dos personagens, ou melhor, do protagonista que empresta o nome ao título, o ex-coronel da *Wehrmacht*, Erich von Machorka-Muff, o qual retoma sua carreira no remodelado exército da Alemanha Ocidental, sob nenhum protesto aparente. O jornalista Erich Kuby, notório opositor do rearmamentismo, interpreta-o de maneira neutra, sem afecção. Seus gestos, postura e expressões são todos módicos, blindando-o contra o regime de identificação. Esta escolha de direção, somada ao registro da câmera correspondente à forma de documentar do cinema direto, afasta

²⁶⁸ STRAUB, Jean-Marie. *Apresentação de Não reconciliados*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Op. cit.*, p. 11.

²⁶⁹ Publicada pela primeira vez em italiano (traduzido de um original francês) na revista *Cinema & Film*, nº 1, inverno 1966–1967, em uma versão mais longa, e republicada por Adriano Aprà em versão revista, sem a primeira e a última seções, mas com novos parágrafos finais, sob o título *Presentazione di Non riconciliati* in: APRÀ, Adriano (org.). *J.-M. Straub e D. Huillet — Testi cinematografici*. Roma: Editori Riuniti, coll. I Grandi, 1992, p.58–63.

²⁷⁰ STRAUB, Jean-Marie. *Apresentação de Não reconciliados*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Op. cit.*, p. 13s.

o filme de um realismo psicológico²⁷¹, deixando os espectadores soltos demais para que se imponha qualquer juízo pré-formatado — ainda que fosse o politicamente correto.

A mesma indisposição, por parte dos críticos, mantenedora de mal-entendidos, também se deu, poucos anos depois, com *Não reconciliados*. O editor-chefe da revista *Filmkritik*, Enno Patalas, com ironia, indagou: “‘O grande filme alemão desde Murnau e Lang?’ (Michel Delahaye) Certamente não. Os erros são frustrantes, especialmente em termos de direção de — ou fracasso em dirigir — atores. Mal recitado não é necessariamente bem alienado, como Straub, que credita Brecht, [...] parece acreditar.”²⁷² Uma tal opinião, como a de Delahaye refutada por Patalas, Jacques Rivette já cultivara a respeito de *Machorka-Muff*: “[...] não seria, pura e simplesmente, o primeiro (pequeno) filme de autor de toda a produção alemã do pós-guerra?”²⁷³ Demonstra-se, assim, o reconhecimento da obra huillet-straubiana de estreia pelos críticos ligados à *Politique des auteurs* — seriam eles, inclusive, que intercederiam, por meio de um abaixo-assinado, em favor da distribuição nacional e internacional de *Não Reconciliados*, cujo lançamento o editor de Böll tentaria impedir. O único alemão que se entusiasmou com *Machorka-Muff* foi o compositor Karlheinz Stockhausen, enviando uma carta a Straub, cujos alguns excertos foram publicados no 145º número dos *Cahiers*, precedidos por uma breve nota de Rivette — a mesma referida acima.²⁷⁴

Segundo Pummer, a dura reação de Patalas a *Não reconciliados* deve ser apreendida no contexto de “ressentimento geral”²⁷⁵ frente ao desmantelamento da indústria cinematográfica no pós-guerra e sob a pressão do dever cívico-nacional de reconstruí-la, que pairava sobre os críticos esquerdistas da Alemanha Ocidental, refratários à *Politique des auteurs*, a qual consideravam politicamente isenta em seu apreço formalista. Em 1961, Patalas e o coeditor Wilfried Berghahn elabora-

²⁷¹ PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 43.

²⁷² PATALAS, Enno. *Nicht versöhnt*. *Filmkritik*, München, nº 9, agosto de 1965, p. 474. (tradução nossa)

²⁷³ STOCKHAUSEN, Karlheinz; RIVETTE, Jacques. *Cinema et nouvelle musique*. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 145, julho de 1963, p. 36. (tradução nossa)

²⁷⁴ “O que no seu filme me interessou acima de tudo foi a composição do tempo própria ao filme — como em música. Você atingiu boas proporções de duração entre as cenas nas quais os eventos são quase sem movimento — quão incrível, em um filme como esse, contraído em uma duração relativamente curta, a coragem das pausas, dos tempos lentos! — e aquelas extremamente rápidas — brilhante, escolher, justamente para isso, os recortes de jornais em todas as posições angulares na verticalidade da tela. Ademais, a relativa densidade das mudanças de tempos variados é boa. Deixar vir cada elemento em *seu* momento insubstituível, de modo que será impensável removê-lo; nenhum ornamento. [...] E ainda a condensação ‘irreal’ do tempo, mas sem se apressar. Nesta culminância entre a verdade, a concentração e a agudeza (que penetra queimando a percepção do real) o progresso será possível.” Cf. STOCKHAUSEN, Karlheinz; RIVETTE, Jacques. *Op. cit.*, p. 36. (tradução nossa) Depois desta carta, a interlocução entre Huillet-Straub e Stockhausen continuou. Inclusive, os cineastas o convidaram para protagonizar *Não reconciliados*, “mas ele não aceitou porque era preguiçoso demais para aprender a jogar bilhar. Depois ele viu o filme e gostou.” Cf. STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som. Entrevista concedida a Enzo Ungari*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 100.

²⁷⁵ PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 44.

ram uma agenda para a *Filmkritik*, influenciada pela Escola de Frankfurt, em torno da noção de uma *politische linke Kritik*²⁷⁶, cuja referência mais bem acabada seria *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), de Siegfried Kracauer.²⁷⁷ “Contrastando uma apreciação filmica culinária da velha guarda”, a exemplo do trabalho de Günter Groll, Karl Korn e Friedrich Luft, “com uma nova crítica progressista, os editores da *Filmkritik* privilegiavam uma abordagem mais interessada em conteúdos sociais do que na forma estética, ainda que considerassem a forma como parte do conteúdo.” Esta “nova crítica ‘busca por mensagens indefinidas, latentes’, ‘revela as predileções do diretor’, ‘espera por filmes socialmente responsáveis’, ‘atenta para questões relacionadas à produção’ e ‘critica a sociedade que produz certos filmes’.” Ademais, “deveria procurar compreender a audiência e seus desejos, em especial porque o espectador permanecera até então subestimado.”²⁷⁸ Por outro lado, a *Nouvelle Vague* serviu de modelo aos debutantes cineastas do *Junger Deutscher Film*, principalmente quanto à ideia de autoria, então transformada em plataforma do modo de produção cultural, isto é, em pré-requisito para o acesso aos subsídios estatais, como vimos.

No entanto, atento à utilidade estratégica do discurso da autonomia estética e da liberdade artística para a viabilização do modo de produção cultural, o próprio Patalas, em julho de 1966, renunciaria à *politische linke Kritik*, em favor de uma *ästhetische linke Kritik*²⁷⁹, convocando “uma crítica cinematográfica mais sensível a estruturas e processos, que não permita que a ênfase em inscrições ideológicas obscureça as dimensões formais de uma obra.” Em outras palavras, “a crítica sociológica [...] deve entender ‘operações estéticas enquanto atividades sociais’ e ‘ativar o compor-

²⁷⁶ Cf. PATALAS, Enno; BERGHAWN, Wilfried. *Gibt es eine linke Kritik? Filmkritik*, München, nº 5, março de 1961, p. 131-135.

²⁷⁷ “Numa carta dirigida a Kracauer, em 22 de outubro de 1962, que trata, entre outros, da publicação na Alemanha do livro de Kracauer [*Theory of film: the redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960], Adorno conta ao amigo que esteve em Mannheim para uma discussão sobre ‘Perguntas sobre o cinema’ que teria sido parte da ‘Semana do cinema moderno’. Além de fazer grandes elogios a Kluge, Adorno recomenda que Kracauer escreva a Enno Patalas, com quem Adorno afirma ter ficado muito impressionado pela inteligência. Patalas, que teria dito a Adorno (segundo o próprio) que embora não tivesse sido seu aluno, considera-se como tal, é um dos mais importantes historiadores do cinema alemão. Vale notar que, após a abundância dos debates sobre estética na Alemanha, especialmente na Berlim dos anos 1920 e início de 1930, o primeiro livro a discutir o cinema apareceria apenas em 1962 com a publicação de *Geschichte des Films*, de autoria de Enno Patalas e Ulrich Gregor.” Por fim, “não é demasiado ressaltar que as relações de Adorno com o ‘Cinema Novo’, cujos membros tinham várias ligações com o movimento estudantil alemão e que seria motivo de um grande conflito no Instituto no final da década de 1960, matiza também a distância que é atribuída à Escola de Frankfurt em relação às movimentações políticas e culturais dos anos de 1960.” Cf. LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Adorno, crítico dialético da cultura*. (tese de doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017, p. 146 e nota de rodapé na mesma página.

²⁷⁸ RENTSCHLER, Eric. *Kracauer, spectatorship and the seventies*. In: GEMÜNDEN, Gerd; MOLTKE, Johannes von (eds.) *Culture in the anteroom: the legacies of Siegfried Kracauer*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012, p. 64. (tradução nossa)

²⁷⁹ Cf. PATALAS, Enno. *Plädoyer für eine ästhetische Linke: zum Selbstverständnis der Filmkritik II*. *Filmkritik*, München, nº 10, julho de 1966, p. 403-407.

tamento estético’.”²⁸⁰ Tal mudança de paradigma refletiu também na recepção dos filmes huillet-straubianos. Somente um ano após repudiar *Não reconciliados*, Patalas afirmou o seguinte, sem medo de se contradizer: “baseado nas conquistas prévias de Straub com seu curta-metragem *Machorka-Muff* e, sobretudo, [...] com *Não reconciliados*, [...] pode-se esperar que *Crônica de Anna Magdalena Bach* seja uma das mais importantes e interessantes obras do *Neuer Deutscher Film*.”²⁸¹ Este elogio precoce acompanhava um apelo aos leitores da *Filmkritik* para que contribuíssem com o financiamento do filme, o qual acabara de ser negado pelo *Kuratorium Junger Deutscher Film*. Além de Patalas, o apelo foi co-assinado por dois diretores-chave do *Junger Deutscher Film* e do emergente *Neuer Deutscher Film*²⁸², a saber, Volker Schlöndorff e Kluge.²⁸³ O motivo da inclusão de Huillet-Straub no movimento cinematográfico moderno alemão, mesmo sem seus nomes constarem no Manifesto de Oberhausen, Byg assim explica:

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.²⁸⁴

Por certo, antes mesmo de sua estética cinematográfica ser melhor apurada pela crítica, a ovação de Huillet-Straub se devia ao fato de eles terem produzido pioneiramente, sem os auxílios que o estado de bem-estar social gradualmente proporcionava aos jovens cineastas, no decorrer da década de 1960, e apesar das dificuldades de terem seus filmes distribuídos e exibidos. O que lança luz à esta frase proferida por Straub em sua autobiografia:

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ PATALAS, Enno. *In eigener Sache*. *Filmkritik*, München, nº 10, novembro de 1966, p. 601. (tradução nossa)

²⁸² Com Thomas Elsaesser, consideramos a mudança do *Junger Deutscher Film* para o *Neuer Deutscher Film* a partir do protagonismo assumido pela televisão na distribuição dos filmes do movimento, no início da década de 1970. Cf. EL-SAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 32-35.

²⁸³ PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 47.

²⁸⁴ 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)

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. [...] Mas algo vai mudar. E isso me atrai, me seduz fazer, como um francês na Alemanha, filmes que nenhum alemão saberia fazer [...].²⁸⁵

Se, por um lado, Straub se refere à superação agridoce dos obstáculos do processo de produção e distribuição de seus filmes, comentando, alegoricamente, o cenário precário da indústria cinematográfica alemã no período, por outro, também exprime diferenças fundamentais com o *Junger Deutscher Film*, a respeito tanto da ligação entre o cinema de autor e o *mainstream* quanto do endereçamento ao espectador. Esta segunda via, aqui não tão clara, explicita-se no trecho de uma entrevista a seguir e também na anedota de mais uma querela com Kluge, que abordaremos na sequência. Em 1975, Straub esclareceu:

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.²⁸⁶

Sendo franceses, era natural que almejassem nada menos que o circuito comercial. Entretanto, nunca utilizaram fórmulas fílmicas que abstraíssem 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.”²⁸⁷ Tampouco faziam concessões para facilitar financiamentos — o que se deslindará em nossa análise do famigerado caso da longa empreitada de captação de recursos para a realização de *Crônica*. Ou seja, não ignoravam a inexorabilidade histórica do desenvolvimento mercadológico, mas se portavam de maneira negativamente determinada perante tal fatalidade conjuntural.

De modo polêmico, Straub reiterou sua posição de não ruptura com a instituição cinemato-

²⁸⁵ STRAUB, Jean-Marie. *Autobiografia*. In: *Op. cit.*, p. 18.

²⁸⁶ STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Sobre o som. Entrevista concedida a Enzo Ungari*. In: *Op. cit.*, p. 101.

²⁸⁷ *Id.* *Cinema [e] política – “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!”* Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 76.

gráfica ao antagonizar novamente com Kluge. Quando, na ocasião do festival de Mannheim, Kluge subiu ao palco para apregoar a invenção praticada pelos jovens realizadores alemães, afirmando que seus filmes seriam criados na mente do espectador, algo jamais levado a cabo, teria dito: “meus filmes são como... os de Straub, por exemplo”, reconhecendo-o na plateia. Ao que Straub retorquiu, levantando-se furiosamente: “as coisas que faço não são novidade alguma, são tradicionais.”²⁸⁸ Para além da provocação típica de sua persona pública, a colocação de Straub possui um fundo de verdade bastante elucidativo da forma fílmica huillet-straubiana, não sendo somente retórica. Pois, Huillet-Straub, decerto, sempre prezaram cineastas clássicos, mencionando-os em entrevistas, mas também resgatando e modulando alguns de seus procedimentos, como as vistas panorâmicas lumierianas em *Cedo demais / tarde demais* — o que abordaremos em nosso próximo capítulo — e as conversas altercadas entre indígenas e colonos dos filmes fordianos de cavalaria em *Gente da Sicília* — conforme nossa análise no primeiro capítulo.

Em 1966, ao ser indagado a respeito de se o cinema inovara em matéria de narrativa ou se “teria se contentado em retomar, incorporando-as e adaptando-as como fez com o teatro, as modalidades da narrativa romanesca”, Straub responderia: “Lumière, Griffith, Ford, Lang, Murnau, Renoir, Mizoguchi, Sternberg, Rossellini, por exemplo, sempre inovaram. Eisenstein, Kurosawa, Welles e Resnais, por exemplo, não.”²⁸⁹ Poucos meses atrás, respondendo à pergunta de Delahaye, “o que o levou ao cinema?”, Straub não hesitou em declarar “Lumière, Griffith, Murnau, simplesmente”, antes de continuar a enumerar alguns outros (Bresson, Dreyer, Ford) e admitir que não estava acompanhando tanto o cinema contemporâneo francês (com exceção de Godard e Jean Rouch, ainda que esparsamente).²⁹⁰ Já, em 1975, Straub forneceria um brevíssimo e arrojado comentário sobre Griffith, sugerindo, uma vez mais, com argúcia, que uma obra artística e o processo cultural que ela deflagra são capazes de ultrapassar e contradizer, dialeticamente, os preconceitos de seu próprio autor:

Ideologia e Estética

David Wark Griffith, flor da burguesia dos Estados do Sul (EUA).

²⁸⁸ STRAUB, Jean-Marie. Andi Engel talks to Jean-Marie Straub. *Cinemantics*, nº 1, janeiro de 1970, p. 21 (tradução nossa)

²⁸⁹ *Id.* Filme e narrativa: respostas a uma enquete. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 19.

²⁹⁰ STRAUB, Jean-Marie. Entretien avec Jean-Marie Straub. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 180, julho de 1966, p. 57. (tradução nossa)

Estética e Ideologia

Os filmes de Griffith contém [sic] tanto o cinema brechtiano (isto é, não *Os carrascos também morrem* nem *Kuhle Wampe*, mas *Civil War*, ponto culminante do trabalho de John Ford) quanto o cinema marxista (isto é, *Rua da Vergonha*, ponto final do trabalho de Kenji Mizoguchi), tanto o trabalho de Eisenstein quanto o de Vertov.

Economia e Estética, Moral I

Griffith inventou também a indústria do cinema: esta o destruiu.

Ideologia, Economia e Estética, Moral II

Cada enquadramento de Griffith demonstra que o cinema italiano não existe — nem no passado, nem no presente, nem, tampouco, no futuro.²⁹¹

Similarmente, porém de modo ainda mais mordaz, insistindo na responsabilidade do olhar multilateral que não se furta a contradições e à concreta relatividade, isto é, intrínseca aos desdobramentos sócio-históricos da processualidade em que consiste o real, Huillet, em 2001, reprovaria o Eisenstein de *A linha geral* (1928), filme codirigido com Grigori Aleksandrov, por falhar, justamente, na conjunção que Straub reconhece acima — em retrospecto, no mesmo gesto dos “jovens turcos” para com o cinema americano — como louvável no trabalho griffithiano, a saber, a maestria de se armar um dispositivo que *dá a ver* a realidade em toda sua complexidade:

Danièle Huillet: Quando Eisenstein faz propaganda para tratores é porque o momento pede isso, mas é também extremamente perigoso, porque se podemos dizer que os tratores são muito úteis também é preciso dizer o estrago que eles podem fazer. Quando vemos isso hoje, nos damos conta que ele não fez o seu trabalho até onde deveria.

[François Albera] *Dito isto, o trator estraga e é preciso a determinação política de Marfa para que ele volte a funcionar...* *E, na versão original do filme — modificada no fim quando o filme muda de título —, o tratorista escolhe ficar no vilarejo, e nós o encontramos em um carrinho de feno puxado por bois!*

JMS: Isso, ao menos, é marxista.

DH: É, porque Eisenstein não era tão burro assim. Mas, ainda assim, deve haver uma 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.²⁹²

²⁹¹ *Id.* Sobre David Wark Griffith. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 50. Publicado originalmente em italiano, sem título, na abertura de um amplo dossiê da revista *Filmcritica* (Ano 26, nº 254–255, maio-junho de 1975) sobre “Griffith alla Biograph (1908–1913)”, p. 154.

²⁹² 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.). *Op. cit.*, p. 69s.

Trata-se, portanto, não apenas de mostrar a realidade como um “nó de contradições”, “único índice que não engana”²⁹³, mas de se recusar a impor um ponto de vista, qualquer que seja seu viés político, aos espectadores, de deixá-los pensar por si próprios. Mas, por que, então, Straub não concordou com Kluge quando ele disse que seus filmes seriam criados na mente do espectador? Devido, precisamente, a uma diferença determinante no tratamento dos materiais e na concepção de autoria entre ambos.

Nos filmes klugeanos, o narrador é dotado de onisciência, opina a respeito de informações e dados que permanecem opacos à diegese, em uma exibição de perspicácia que atrai o espectador em seu ímpeto de identificação, agora intelectual, tramando-se, então, um conluio esclarecido contra as personagens e suas ações. Kluge “propõe uma afinidade estrutural do discurso cinematográfico com o fluxo da mente humana”²⁹⁴ e, sob a influência da vanguarda soviética, ou melhor, da montagem dialética de Sergei Eisenstein, “vislumbra um espectador que extrai (nega) das rupturas operantes no filme-texto uma nova (‘não vista’) imagem.”²⁹⁵ Vigoraria, assim, um imperativo pedagógico que compele “o espectador ao selecionar implacavelmente eventos e incidentes como provas de uma tese”²⁹⁶, ou cujo interesse atinge um público acostumado com as regras da aliança.

Já, para Huillet-Straub, como temos procurado demonstrar, tanto o autor, isto é, eles mesmos ou os das obras por eles adaptadas, quanto o narrador em *over*, não tão frequente, mas utilizado em alguns de seus filmes, quando da leitura dos textos por vozes sem a presença visual dos corpos de seus emissores, não gozam de autoridade em relação aos materiais justapostos pela *mise-en-scène* e pela montagem. O que prevalece é o atrito entre os materiais, como fósseis pelo triz da reanimação, trazendo, no entanto, marcas de sua estratificação pretérita; e o espectador a perpassá-los, ouvindo estalidos, sentindo o calor luminoso que emana do movimento de erosão no qual consiste cada filme. Daí podemos, sem dúvida, asseverar que há, no cinema huillet-straubiano, sobretudo, uma base sensória, ainda que ele também esteja propenso ao exercício dialético, só que não para sintetizar significados, mas para melhor perceber e modular a entropia dos sentidos, referentes ao sensível e

²⁹³ DANÉY, Serge. *Moral da percepção — Da nuvem à resistência (1979)*, de Straub-Huillet. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 174.

²⁹⁴ HANSEN, Miriam. *Cooperative auteur cinema and oppositional public sphere: Alexander Kluge’s contribution to “Germany in Autumn”*. *New German Critique*, nº 24/25, 1981-82, p. 48. (tradução nossa)

²⁹⁵ PUMMER, Claudia A. *Op. cit.*, p. 49. (tradução nossa)

²⁹⁶ ELSAESSER, Thomas. *New German cinema: a history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989, p. 73. (tradução nossa)

ao conhecimento, em igual medida. Ou seja, tal cinema pode ser considerado mental somente se concebermos a mente como indissociável do corpo.

Adriano Aprà bem resume que

O cinema dos Straub é também uma cartilha: uma exemplificação das bases elementares desta arte, em sentido material, quase técnico. Na escolha do enquadramento, da ambientação, da objetiva; nos ritmos e cadências de dicção, no posicionamento do microfone, e depois na montagem, na luz das cópias e até mesmo na legendagem, eles respeitam, provocando-os, os limites físicos dos materiais do filme: negativos, subdivisões em bobinas, câmeras, gravadores, microfones, moviolas, laboratórios, legendas. Há sempre uma lógica material no uso que eles fazem dos instrumentos do cinema. A essa lógica se adequam as escolhas estéticas. Partindo dos dados de base, eles os alargam, revelando o ‘não-dito’ do cinema e experimentando com seus filmes, ainda que com menos dinheiro, aquilo que o cinema, para ficarmos só na técnica, pode e não quer fazer. Eles trabalham como artesãos.²⁹⁷

A isso, acrescentaríamos, conecta-se o apuro da sensibilidade do espectador — e de Huillet-Straub como “os primeiros espectadores”²⁹⁸ dos materiais que empregam em cada um de seus filmes e daquilo que a câmera e o gravador foram capazes, ou não, de capturar. Tal espírito de testagem leva, sem dúvida, à atenção a detalhes pouco ou jamais notados, paciente e receptivamente. E, concentrando-se na forma fílmica como um todo contínuo e autônomo, porém heterogêneo, os espectadores se defrontam com os limiares de sua própria percepção.

Lembremos, então, de nossa análise de *Lições de história*, no primeiro capítulo. Neste filme, como vimos, Huillet-Straub traduzem cinematograficamente a fragmentação da estrutura narrativa do romance brechtiano nele adaptado, *Os negócios do Senhor Júlio César*, mediante o posicionamento extemporâneo do protagonista-narrador em relação ao enredo e aos demais personagens e a aparente autonomização da decupagem, entre outros recursos, pela utilização do *zoom*. Essas estratégias de estranhamento abalam o regime de identificação a que estamos acostumados, pois, conforme se coletam mais e mais informações biográficas sobre o imperador ao longo dos testemunhos, o que sobressai é o silenciamento paulatino do protagonista-narrador, o qual se isenta do encargo de conduzir os espectadores a conclusões ou mesmo nexos. Tal desorientação, no entanto, consiste na maneira huillet-straubiana de nos dizer que só é possível, com efeito, contestar a narrativa oficial se a própria forma de narrar a história mudar radicalmente, abandonando um modelo impositivo, auto-

²⁹⁷ APRÀ, Adriano. Prefácio a um volume de Textos Cinematográficos de Straub e Huillet. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 194.

²⁹⁸ HUILLET, Danièle. Como “corrigir” a nostalgia. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 34.

ritário. Isto é, não se deve simplesmente substituir uma visão de mundo por outra, mantendo a impressão de ubiquidade e imparcialidade, mas, sim, revelar a existência de pontos de vista e dos conflitos que cada um deles implica. De modo que a expectativa de um percurso teleológico rumo à conscientização histórica — pautado pela suposição de que a história resulta de ações individuais, pela então refutação dessa suposição primeira perante fatos que contradizem uma pretensa univocidade e, finalmente, por uma ótica materialista a ordenar tais contradições demonstrando a determinação econômica da história — é, na verdade, quebrada. Ou melhor, a teleologia se complexifica, pois embora tais etapas ainda sejam discerníveis, o meio de acessá-las pressupõe a liberação da reflexão e não a imposição de uma visão de mundo. O que proporciona, em vez, um espaço vazio, ainda que momentâneo, com muito custo e artifício, onde o pensamento crítico, no reconhecimento de sua liberdade, pode ter lugar. É disso que se trata, portanto, a espectralidade libertária presente, meta-linguisticamente, em *Lições de história*, a qual configura o polo oposto-complementar do primado do material.

Como encerramento de nossa discussão sobre a contribuição de Huillet-Straub para a eclosão do cinema moderno europeu, analisaremos *Crônica de Anna Magdalena Bach*, seu longa-metragem de estreia, cuja realização demorou quase dez anos devido a dificuldades financeiras resultantes tanto da má recepção crítica, ainda que em só um primeiro momento, como vimos, do curta *Machorka-Muff* e do média *Não reconciliados* pelos intelectuais de esquerda, que influenciavam ou mesmo integravam, enquanto especialistas, os comitês de seleção dos órgãos de fomento do estado de bem-estar social, quanto das armadilhas e dos obstáculos postos pela indústria fonográfica alemã, guardiã da cultura nacional em sua concepção burguesa, para a qual a desmistificação do cânone de Bach proposta nesse projeto huillet-straubiano era tida, nada menos, como um atentado terrorista. E, a partir da elucidação da dependência de Bach ao clero e à nobreza, desconstruindo a ideia romântica de que a arte é fruto do gênio do artista, Huillet-Straub acabam por sugerir uma comparação — ousada em sua trans-historicidade — entre os graus de liberdade e controle vigentes na patronagem do regime absolutista do século XVIII e no programa de incentivo à cultura da social-democracia de então.

Ademais, em termos estéticos, isto é, não enquanto estilística, mas como proposição política através do cinema, *Crônica* nos fornece um aprofundamento da questão do primado do material, focando no seu vértice, a saber: o lugar de mediação do sujeito-produtor na lida com os materiais. Ora, se, por um lado, o filme mostra as condições concretas de produção da música bachiana, in-

formando-nos, pela narração da Anna Magdalena, a respeito das contratações de Bach e também recorrendo a locações, documentos e instrumentos de época, para as várias cenas de interpretação musical, por outro, deixa claro que a atualização da música bachiana nele empreendida não é senão a expressão de uma relação. “O filme, o jogo, consiste em colocá-lo [o intérprete de Bach, Gustav Leonhardt] em contato com essas três realidades: os manuscritos [cartas, anotações], os textos [fio condutor da narrativa] e a música [escrita, partiturada]. Somente se uma faísca sair desses quatro elementos alcançaremos alguma coisa.”²⁹⁹ E esse algo a que se refere Straub implica liberar o tempo, por meio de uma execução musical consciente, da domesticação infligida pela lógica mercantilista, gestora de estereótipos e obliteradora do processo produtivo. Assim, há, em *Crônica*, um gesto dialético: ressaltar que a música bachiana é produto de um trabalho como outro qualquer, desviando-a da ótica romântica sob a qual a arte seria um segmento isolado da vida, mas, com igual importância, preservar o princípio da autonomização estética segundo o qual a obra artística aparece como produto de seu próprio fazer imanente e não como objeto-para-um-outro nem por-causa-de-um-outro, ou seja, livre da funcionalização inerente à divisão social do trabalho. E esse paradoxo é a tentativa huillet-straubiana de inscrever no real — ao menos no real em que consistem a fatura e a experiência de se assistir a um filme que documenta um processo como tal, estético-político — uma subjetividade não alienada, pois, sendo todo trabalho fundamento para o reconhecimento social ou todo produto uma exteriorização do trabalhador, intermediar um objeto livre significa se reconhecer na liberdade de modo efetivo e irrestrito.

2.6. Análise de *Crônica de Anna Magdalena Bach*: cinema como desmitificação da arte

Johann Sebastian Bach conjugou uma dupla consciência compositiva, paradoxal para o pensamento polifônico imitativo herdado da Idade Média: a plenitude da progressão harmônica segundo os princípios do baixo-contínuo e a simultaneidade contrapontística de vozes independentes. Essa clivagem, consequência da reflexão subjetiva acerca dos motivos tradicionais, provinha das transformações ocasionadas pela manufatura. Era o início da “racionalização da produção material”, mediante a qual “os antigos procedimentos artesanais” se decompunham em “suas operações mais simples.” Assim, a composição de fugas se tornara “a arte da economia dos motivos: a arte de pro-

²⁹⁹ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: *Op. cit.*, p. 9.

duzir um todo integral pela utilização e exploração das menores partes constitutivas de um tema.”³⁰⁰ Theodor W. Adorno, no programático ensaio *Em defesa de Bach contra seus admiradores* (1951), afirma ter sido Bach o pioneiro na consolidação da “idéia de uma obra racionalmente construída, [d]a idéia do domínio estético da natureza.”³⁰¹ Tal sinal de modernidade, no entanto, fulgurava entremeadado de arcaísmos.

Adorno reputa essa tendência arcaizante à “livre escolha dos procedimentos objetivamente disponíveis.” Pela soberania da razão subjetiva, Bach experimentava com elementos caducos, estilizando-os ou neles perscrutando “a força estruturante da configuração musical.”³⁰² Mas tal arbítrio não funcionava como imposição de “um ideal estilístico abstrato”³⁰³ — o que adviria corolário dessa mesma racionalização do trabalho artístico sob a forma-mercadoria — e, sim, como técnica de desenvolvimento imanente dos materiais por variação. Na obra bachiana, a tradição sacra-medieval se torna meio de levar a música contemporânea ao futuro de seu próprio progresso. E, não obstante prevaleça em inúmeras composições, o tom de positividade não é expressão “de uma certeza imediata, garantida pela revelação da verdade divina e compartilhada por uma comunidade religiosa.”³⁰⁴ Alegoriza, ao invés, a subsunção do indivíduo isolado a um absoluto abrangente e cognoscível, conjurado pela música justamente por não se encontrar na realidade. Portanto, a artesanaria não atingiria a estase de sua perfeição em um pretenso pietismo bachiano: “enganosamente codificado como piedade, a resposta de J. S. Bach à adversidade [de seu *métier*] é uma das mais claras articulações da possível liberdade que o artista pode ter em relação a demandas sociais: a liberdade de resistir através da disciplina imposta pela forma.”³⁰⁵

Adorno atribui essa confusão entre aparência (pietismo) e essência (racionalidade estética), em torno de Bach, ao objetivismo da Música Antiga. Em busca de uma teoria para além da noção de evolução da musicologia moderna, Laurence Dreyfus define a base de tal movimento revivalista como um conjunto de práticas sociais da segunda metade do século XX, cujos agentes são músicos (profissionais e amadores em seus diversos graus de proficiência), professores e acadêmicos (prin-

³⁰⁰ ADORNO, Theodor W. *Prismas — crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 136.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 137.

³⁰³ *Ibid.*, p. 139.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 135.

³⁰⁵ ELSAESSER, Thomas. *New German cinema — a history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989, p. 78. (tradução nossa)

principalmente musicólogos, mas também humanistas interessados em dança, teatro, iconografia e história cultural), profissionais de apoio (fabricantes e restauradores de instrumentos, editores especializados, críticos de jornais e revistas, promotores de concertos e engenheiros de som) e consumidores (concentrados majoritariamente na Europa Ocidental e na América do Norte), e cujos apetrechos consistem em instrumentos antigos originais ou réplicas (órgão, cravo, clavicórdio, viola da gamba, alaúde, espineta, trompa e trompete naturais *etc.*), um vasto *corpus* musical (desde canto litúrgico medieval até sinfonias do período Clássico, com “ávidas miradas” ao século XIX) e documentos que permitem reconstituições históricas (tratados didáticos, arquivos, notações e registros de época).³⁰⁶

Essa rede de pesquisa e acumulação empírica tem por finalidade o estabelecimento de um ideal regulador de performances musicais sob o jugo moral da autenticidade. Acredita-se que precisar as condições materiais das origens de cada obra e executá-las de acordo com tais determinações equivale a respeitar as intenções de seus autores. Daí decorrem algumas contradições cabais. Quando se considera o salutar avanço científico da Música Antiga, constata-se a escassez de “corpos passivos de fatos induzindo cuidadosas inferências.”³⁰⁷ Os musicólogos divergem, não sem polêmica, quanto ao verdadeiro significado dos documentos ou mesmo cometem o equívoco de se ater à defesa do autêntico ao analisar obras de períodos nos quais a própria noção de autenticidade inexistia. No caso de Bach, por exemplo, *A Arte da Fuga* BWV 1080, ciclo inacabado de catorze fugas e quatro cânones, cujo título se deu postumamente, foi composto sem indicação de instrumentos.

Ademais, a objetividade não consiste no resto da subtração do sujeito. “As obras autênticas desenvolvem no tempo seu conteúdo de verdade, que supera o âmbito da consciência individual, por meio da objetividade de sua própria lei formal.”³⁰⁸ Contudo, “na medida em que a música precisa de uma interpretação, sua lei formal reside na tensão entre a essência composicional e o fenômeno sensível.”³⁰⁹ E essa tensão é o processo de reflexão no sujeito. Portanto, não há relação identitária entre música e partitura, nem quando o compositor mesmo faz as vezes de intérprete. A essência musical transparece em tal esforço. E assim se sopesa a noção de primeira execução: não pelo valor exclusivo da precedência, mas pela qualidade de renovação a cada gesto expressivo, crítico.

³⁰⁶ DREYFUS, Laurence. *Early Music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century*. *The musical quarterly*, vol. 69, nº 3, verão 1983, p. 298s. (tradução nossa)

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 313. (tradução nossa)

³⁰⁸ ADORNO, Theodor W. *Prismas*. *Op. cit.*, p. 141.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 142.

Fig. 17a



Fig. 17b



Fig. 17c

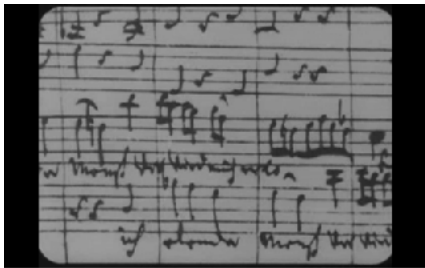


Fig. 17d



Em *Crônica*, Huillet-Straub empregam métodos objetivistas e expoentes da Música Antiga. O roteiro foi redigido entre 1954 e 1959, a partir do necrológio elaborado por Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Friedrich Agricola em 1754, além de cartas, partituras, mapas, gravuras e demais alfarrábios (Figs. 17a; 17b; 17c). Em trajes do século XVIII, Gustav Leonhardt no papel de Bach (Fig. 17d/esquerda), junto a Nikolaus Harnoncourt como o príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (Fig. 17d/direita), August Wenzinger, fundador e diretor da Schola Cantorum Basiliensis, entre outros, interpreta peças bachianas em instrumentos barrocos nos exatos locais onde costumavam ser apresentadas, para gravação cinematográfica em som direto com especial atenção à acústica. Pois, “são músicas escritas para meios muito concretos.”³¹⁰ Porém, “aqui eu quero”, diz Straub, “servir-me da realidade para que o aspecto fictício do filme se torne ainda mais evidente, de maneira que no fim tenhamos quase esquecido de que se trata de Bach.”³¹¹ Essa anunciação crucial designa um complexo por meio do qual a noção de autenticidade é esteticamente desnaturalizada e politicamente atualizada. Vejamos como isto se dá.

Primeiro — de acordo com a reconstituição e a interpretação de Pedro Aspahan em *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*

³¹⁰ BIETTE, Jean-Claude; LOSS, Dominik. *Bach/Schoenberg: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. *Cahiers du cinéma*, Paris, número spécial: musique du cinéma, novembro de 1995, p. 47. (tradução nossa)

³¹¹ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 9.

³¹² — desmitifica-se Bach enquanto ícone nacional forjado no Romantismo e posteriormente apropriado pelo Nazismo. Em 1829, à frente da *Singakademie* de Berlim, Felix Mendelssohn arranhou e conduziu a *Paixão Segundo São Mateus* BWV 244, marcando a retomada da obra bachiana após quase oitenta anos de sua morte, em 1750. Apesar de imprescindível para a história da arte ocidental, tal *revival* não se furtou a imprimir no legado de Bach uma camada de expressividade romântica, tachada pela exacerbação da subjetividade. O então incipiente individualismo autoengrandecedor prevaleceu no *mainstream* erudito, em performances espetaculares e estilos grandiloquentes de virtuosos como Herbert von Karajan, membro do partido nazista na década de 1930, que permaneceu no comando da filarmônica berlinense por mais de trinta e cinco anos e cujas gravações tiveram duzentos milhões de cópias vendidas em todo o mundo, elevando-o ao *status* de celebridade.

Em 1940, na Paris ocupada, Karajan regeu a *Missa em Si Menor* BWV 232 diante de quatro mil soldados, uma solenidade com fins de demonstrar a superioridade germânica diante de um povo dominado. Dois decênios depois, durante a angariação de fundos para viabilizar as filmagens de *Crônica*, magnatas do *métier* fonográfico ofereceram a Huillet-Straub o dobro da quantia orçada no projeto, com a condição de que o maestro *pop* protagonizasse Bach:

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 [...]. 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 künstlerische arbeit*... o trabalho artístico por si só” e, diz ele, isso vem do fato de que era um filme político.³¹³

Nessa mesma entrevista a François Albera, em 2001, Straub acrescenta que “não há filme político sem memória”, sem o desejo de “mostrar como as coisas eram diferentes”³¹⁴ e de assim detectar no presente usurpado a força da mudança. Já em 1968, quando indagado a respeito das táticas

³¹² SPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. (tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017

³¹³ ALBERA, François. Cinema [e] política “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!” (entrevista). In: *Op. cit.*, p. 76-77.

³¹⁴ *Ibid.* p. 68.

de se abordar um ícone nacional, Straub alegou ter debutado “com entusiasmada falta de preconceito, com a ingenuidade de uma criança”³¹⁵, conscientizando-se paulatinamente do viés ideológico das obstruções com as quais ele e Huillet se deparavam, em geral technicalidades disparatadas, como a desculpa de que uma câmera Mitchell 300 Blimp jamais caberia dentro de uma galeria de órgão.

Mas não foi apenas a indústria fonográfica que dificultou a realização de *Crônica*. Huillet-Straub também tiveram entraves para conseguir subsídios estatais nos moldes do modo de produção cultural vigente na Alemanha Ocidental. Barton Byg traz detalhes:

Entre a *première* de *Não Reconciliados* em 1965 e o verão de 1967, Straub/Huillet foram capazes de arrumar financiamento parcial para o filme de Bach, principalmente através dos coprodutores Franz Seitz na Alemanha e Gianvittorio Baldi na Itália. Os meses precedentes à filmagem iniciada em agosto de 1967 foram uma batalha de nervos. O *Kuratorium* a princípio rejeitou o pedido de suporte à produção, impelindo apoiadores do projeto a criar o *Verein Filmkunstfonds* e. V para levantar dinheiro por meio de “ações” inicialmente de 1.000 marcos e depois de 500 marcos. A campanha de arrecadação, coordenada pelo periódico *Filmkritik*, listava dentre seus apoiadores Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Enno Patalas, François Truffaut, Enrique Raab e Artur Brauner. Só em julho de 1967, um mês antes de filmar, o *Kuratorium* aprovou 150.000 marcos, cerca de metade do que filmes menos distintos recebiam. Naquela altura, contudo, Straub já filmara a Câmara Municipal de Leipzig com o câmera da DEFA [produtora de cinema estatal da Alemanha Oriental], pois todos as providências já tinham sido tomadas. Película fora comprada, com rolos de reserva encomendados, e contratos haviam sido assinados com a Casa de Música Film und Fernseh-GmbH, a qual assumiu as despesas dos músicos e o salário de Straub enquanto o financiamento adicional ainda era incerto. Apesar do sucesso artístico do filme e do convite para participar de festivais como os de Berlim e Cannes, a burocracia cinematográfica permaneceu impassível. No verão de 1968, o *Filmbewertungsstelle* Wiesbaden se recusou a atribuir ao filme qualquer classificação qualitativa para o abatimento de taxas.³¹⁶

Por tais motivos, Thomas Elsaesser afirma que *Crônica* “não é uma alegoria do sistema subsidiário, mas um ato de resistência a ele”, de modo que, “antes mesmo de encontrar dificuldades com o público e a imprensa, [...] consistia já em uma formulação e uma crítica do *Autorenfilm* e da sua concepção de artista.”³¹⁷ Talvez possamos mesmo dizer que essa deflagração dos paradoxos da economia política do *Junger Deutscher Film* por Huillet-Straub tange precocemente um estilo tardio, “uma espécie de exílio autoimposto diante de tudo o que costuma ser aceito, um exílio posterior e sobrevivente a isso.”³¹⁸ Pois, embora seja o projeto primevo, o escandaloso atraso de sua realização fez de *Crônica* um filme temporão, emblema de um “momento em que um artista em pleno

³¹⁵ STRAUB, Jean-Marie. *Bach war kein Masochist: Gespräch mit Jean-Marie Straub*. *Film*, abril de 1968, p. 25. (tradução nossa)

³¹⁶ 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)

³¹⁷ ELSAESSER, Thomas. *Op. cit.*, p. 78. (tradução nossa)

³¹⁸ SAID, Edward W. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 36.

controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela.”³¹⁹ O que lança luz à frase de abertura da concisa *Autobiografia* straubiana, datada do inverno de 1966-67: “Nasci, como a personagem da Velha Senhora do meu filme *Não reconciliados*, sob o signo de capricórnio (‘já nascem velhos’, diz Max Jacob).”³²⁰

Enfim, o acúmulo de empecilhos acabou por se converter em gatilho para provocações polemicamente engajadas. Segundo Klaus Eder, antes de uma exibição em Munique para distribuidores regionais e estrangeiros em potencial, Straub dedicara *Crônica* aos vietcongues, “com cujas lutas contra oposição esmagadora ele podia se identificar.”³²¹ Em 1976, retratou-se da imprudência: “Nós nunca dissemos que era uma contribuição aos seus combates. [...] Só esperávamos que os vietcongues não tivessem que resistir ao imperialismo americano por mais uma década como tivemos que batalhar ao longo de dez anos para financiar nosso filme.”³²² Similarmente, Huillet-Straub conectam *Crônica* “às lutas políticas acerca dos filmes de [Heinrich] Böll ao chamá-lo de ‘mais um filme sobre o passado alemão mal-resolvido’.”³²³ Seu próprio título, retirado da *Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach*, livro publicado anonimamente por Esther Meynell em 1925, reitera o escopo.³²⁴

A tamanha responsabilidade histórica, convém uma forma cinematográfica. Afinal, não se trata de realizar filmes com conteúdos políticos, mas de filmar politicamente. Em termos dramaturgicos, enfatiza-se a utilidade da obra bachiana nos âmbitos eclesiástico, aristocrático e familiar. Em 1995, Huillet afirmou em entrevista a Jean-Claude Biette e Dominik Loss: “As pessoas descobriram que Bach tinha superiores e que também compunha música para determinadas funções.”³²⁵ Os ci-

³¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

³²⁰ STRAUB, Jean-Marie. *Autobiografia*. In: *Op. cit.*, p. 16.

³²¹ BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 54. (tradução nossa)

³²² Rogers, Joel. *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet interviewed: Moses and Aaron as an object of marxist reflection*, *Jump Cut*, nº 12/13, 1976, p. 61-64. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html>. Último acesso em: 2 fev. 2018. (tradução nossa)

³²³ STRAUB, Jean-Marie. *Bach war kein Masochist: Gespräch mit Jean-Marie Straub*. *Op. cit.*, p. 25. (tradução nossa)

³²⁴ “Na época do Nazismo, o livro foi considerado uma espécie de ‘cântico de glória à mulher alemã’ e, por causa disso, era o presente de aniversário preferido para as jovens. Meynell não mediu esforços para ‘entrar na pele’ de Anna Magdalena e tentar retratar o homem e artista Bach sob o ponto de vista de sua esposa. Nos anos 30 e 40 do século XX, centenas de milhares de pessoas acreditaram efetivamente que se tratava de um relato efusivo saído das mãos da própria Anna Magdalena. Foi assim que o livro se transformou em best-seller.” RUEB *apud* ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. (tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, p. 43.

³²⁵ BIETTE, Jean-Claude; LOSS, Dominik. *Op. cit.*, p. 47. (tradução nossa)

culos de cantatas seguiam o calendário das igrejas, ofertavam-se peças a membros da nobreza (como as Variações Goldberg, feitas para amenizar a insônia do conde Hermann-Karl von Keyserling), e a elaboração de exercícios solos visava ao aperfeiçoamento técnico de seus pupilos e parentes. Bach dispunha, ainda, de seus serviços nas trocas de favores com seus patronos. Outro indício filmico da embrionária amplificação da mercantilização musical é a substituição de partituras manuscritas por folhas impressas. Assim, o inventário das circunstâncias materiais de produção em que consiste o argumento do filme refuta “a ideia do século XIX [...] de que a arte estava acima de tudo.”³²⁶

Ao comentar a finalização do processo de montagem, quando “cortamos o último rolo” e “a vertigem começou de novo, como se fosse um filme em si mesmo”, Huillet ressalta o aspecto novelístico de *Crônica*, a saber, “conta[r] a história de uma vida que queima como uma vela.” Decerto, eis “um destino na tela.”³²⁷ A morte paira na diegese, mas nunca enquanto drama. No papel de Anna Magdalena, a voz *over* de Christiane Lang informa veloz e neutralmente o rol de falecimentos de muitos dos seus filhos e o suicídio de um vice-reitor. A consolação de um além-vida é mensagem recorrente nas músicas e Bach depende da grande quantidade de funerais celebrados ao ano para conseguir melhor remuneração. Um expediente distinto, a interposição de paisagens naturais sempiternas — mar (Fig. 18a), copas de árvores (Fig. 18b), pôr-do-sol (Fig. 18c) —, alheias à ingerência humana, salientam, por contraste, o fluxo fatalista ora sublime.



Fig. 18a



Fig. 18b



Fig. 18c

A respeito da matéria de seu cinema, Straub explica:

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Filmkritik*, München, nº 10, maio de 1968, p. 690. (tradução nossa)

A condensação do tempo, o cinema consiste justamente nisto; isto é o que eu tento filmar ou surpreender, o puro presente condensado. Que passa e que jamais se renovará... Digamos que o fato de mostrar a morte ao trabalho deveria dar às pessoas o gosto de viver, porque elas devem se dar conta de que cada momento que passa é o fim, não se pode mais recuperá-lo. Deve haver uma ameaça aqui.³²⁸

Aqui, estipulam-se tanto a essência da cinematografia quanto a finalidade política de sua abordagem aos espectadores. E, para além da constatação do mote de *Crônica*, os comentários huilletianos sobre a impressão de automatismo do filme se referem à autonomização das obras de arte no geral, mediante a qual a criação transcende suas determinações materiais, tornando-se alheia e insólita, aparentemente mágica. “Aproxima-se muito da obra de arte enquanto aparição a [...] aparição celeste”, por causa de “sua transcendência supra-humana, que se subtrai à intenção dos homens e ao mundo das coisas.”³²⁹ “E como a obra de arte não pode ser por certo realidade, a eliminação de todo caráter de aparência”, isto é, de tudo aquilo que não lhe é essencial, “não faz senão pôr em maior relevo o caráter aparente de sua existência,”³³⁰ sua “objectivação artificial” ou “ignescência”³³¹. Logo, se a história de *Crônica* consiste na consumação da passagem do tempo, nela a música sobressai como “a coisa mais antinatural do mundo.”³³² E é precisamente esse antinaturalismo que faz a obra bachiana perdurar de modo não reificado, como processo produtivo.

Em *Crônica*, Huillet-Straub retratam Bach em constante altercação com autoridades devido às condições de trabalho. A controvérsia acerca da candidatura ao posto de Kantor na Thomaskirche, em Leipzig, por ele assumido após intercessão régia e com acúmulo de deveres, ou mesmo as disputas de poder entre reitoria da universidade, conselho municipal e consistório, prestaria para a explanação da conjuntura do Eleitorado da Saxônia, não fosse o laconismo das alusões. Pois, apesar de seguir cronologia “inteiramente clássica, inteiramente linear”³³³, a narração comedida se contenta em encadear vestígios de um passado, em vez de emitir opiniões a partir de projeções ou rememorações distanciadas, que se sobrepujariam por sua onisciência. Proporcionalmente, as reconstituições de situações profissionais e domésticas, cuja decupagem se dá de modo pouco mais conven-

³²⁸ SCHADHAUSER, Sebastian; CHALUJA, Elias; MINGRONE. *Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 223, outono de 1970, p. 55. (tradução nossa)

³²⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 128.

³³⁰ *Id.* *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 61.

³³¹ *Id.* *Teoria estética. Op. cit.*, p. 128.

³³² STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub*. *Op. cit.*, p. 690. (tradução nossa)

³³³ STRAUB *apud* BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Lang, 2004, p. 38. (tradução nossa)

cional, porém elíptico e sem caracterização do envelhecimento das personagens com maquiagem ou adereços, preenchem só onze dos noventa e três minutos de duração do filme e não chegam a urdir uma trama coesa, com crise e superação catártica. Há “sequências, não cenas, nem episódios [...], mas apenas o que Stockhausen chamaria de ‘pontos’”³³⁴ — termo concernente à música pontilhista, estilo que abrange partículas de sons dispersos, apartados por curtos intervalos, impedindo estruturas tonais.

Essa rarefação narrativa se deve ao ponto de vista feminino a partir do qual nos é dada a aprender a biografia de Bach. Anna Magdalena é uma personagem suplente, a segunda esposa de Bach, nascida em uma família de músicos e cujo cotidiano sempre se imiscuiu no metiê: “Ele era mestre-de-capela, regente de música de câmara na corte de Anhalt-Köthen. Meu pai era trompetista da corte da cidade de Weiffenfels e meu irmão era trompetista da corte de Anhalt-Zerbst, onde eu havia cantado algumas vezes. E eu fui logo contratada como cantora na corte de Anhalt-Köthen” — assim ela explica como se conheceram, no relato de abertura do filme. E prossegue:

Sua mulher morrera um ano antes e de seu matrimônio, três filhos e uma filha estavam vivos: Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel e Johann Gottfried Bernhard. Para Friedemann, o pai havia começado um caderno para teclado, que aos diferentes exercícios, foram acrescentados outros. Entre os quais se destacaram duas obras especiais para uso da “juventude musical desejosa de instruir-se”. Ele logo começou também para mim um livrinho para teclado [*Pequeno livro de Anna Magdalena Bach*, 1722].

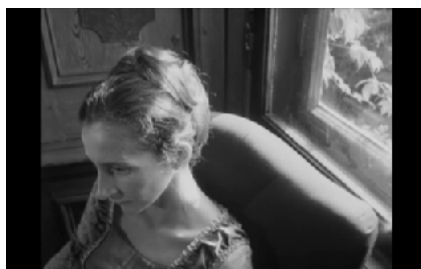


Fig. 19

Se a condição feminina, por demasiado e sobretudo em reconstituições de épocas passadas, está ligada ao romanticismo ou à passionalidade prosaica, em *Crônica*, ao contrário, a domesticidade da figura de Anna Magdalena — retratada na impessoalidade discreta do célere *close-up* em

³³⁴ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: *Op. cit.*, p. 5.

plongée (Fig. 19) que lhe apresenta — ressalta o ofício musical, isto é, mostra a criação artística como um trabalho qualquer. O que ampara o processo de desmitificação do gênio de Bach, sugerindo, ainda, um sentido estético-formativo coletivo tão caro a Huillet-Straub.

Embora trabalhasse, Bach não estava em conformidade com seu tempo. Ursula Böser destaca o antagonismo entre os majoritários trechos do filme com mobilidade de câmera em que conjuntos tocam ao redor de Bach conduzindo a performance³³⁵ (Fig. 20a) e o enquadramento rijo em perspectiva linear do plano no qual meninos do internato se sentam à mesa do refeitório perfilados a rezar sob sua supervisão (Fig. 20b). Neste último, Huillet-Straub operam um corte analítico do espaço, de *master* para médio (Fig. 20c), o que segue a regra da invisibilidade da gramática cinematográfica, mas “no contexto estilístico de *Crônica* readquire saliência perceptiva”³³⁶, de tal maneira que a hierarquia do metiê, com sua tendência à especialização inócua, nota-se tanto no enredo sinóptico da situação quanto na escolha da técnica para representá-lo. Já naqueles, de fluência amiudada, Straub vislumbra outro modo de criação artística: “Alguma coisa emana deste ponto focal e se produz no sentido em que Brecht define o amor — ‘a arte de produzir algo com as capacidades do outro’.”³³⁷ Definição que referencia a intenção de *Crônica*, na medida em que Huillet-Straub procuram demonstrar a fatura em que consiste o filme. Pois, ao reiterarem que a música bachiana é produto de um trabalho como outro qualquer, expurgando-a do verniz romântico que lhe conferia um ar de genialidade, no sentido de exacerbação de uma individualidade criadora, alheia à vida prosaica, e o qual se perverteria no *star system* da indústria cultural, Huillet-Straub não dizem “obrigatoriamente ao espectador: eis, aqui, Bach”, mas colocam Leonhardt “em contato com [...] os manuscritos, os textos e a música”, à procura de “uma faísca.” Sendo que tal faísca, resultante de um processo produtivo em aberto, oxigenado, renovado a cada interpretação musical, eliminaria, de modo secular, ou melhor, estético-politicamente, a “separação entre inteligência, arte e vida” ou de “conflito entre a música ‘profana’ e a ‘sagrada’”³³⁸ — e o cinema a propiciar e registrar essa explosão.

³³⁵ Em sequência de execução no filme: Concerto de Brandenburgo nº5, 1º movimento - Allegro Final; Magnificat em Dó, Coro - “*Sicut locutus est*”; Cantata BWV 205; Cantata BWV 198 - Ode Fúnebre Coro Final; Paixão Segundo São Mateus - Coro Inicial; Cantata BWV 42, compassos 1 a 53 - Sinfonia de Abertura da Capó; Cantata BWV 11 - Coro final; Cantata BWV 82 - Recitativo do baixo.

³³⁶ BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Lang, 2004, p. 57. (tradução nossa)

³³⁷ BIETTE, Jean-Claude; LOSS, Dominik. *Op. cit.*, p. 48. (tradução nossa)

³³⁸ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: *Op. cit.*, p. 9.



Fig.20a



Fig. 20b



Fig. 20c

Portanto, *Crônica* instiga o espectador mais imprevisivelmente do que o jogo de pistas e recompensas do cinema clássico. Sua montagem é contrapontística, não pela concentração simultânea de elementos díspares, mas por justaposição ou pontuação de extremos ao longo de sua duração. No filme, engendra-se a alternância entre longos planos-sequências de execução musical, captados de posições singulares em pronunciados ângulos oblíquos que privilegiam a profundidade de campo, às vezes atrelados a ágeis ou lentos *trackings in* ou *out* (Figs. 21a; 21b),



Fig. 21a



Fig. 21b

e sumárias inserções de gravuras e outros documentos da época, registrados ora com câmera fixa, ora com movimentos de múltiplas velocidades, *pans* da esquerda para a direita, *tilts* de cima para baixo (Figs. 22a; 22b), frisando signos ou fragmentos como num ato de leitura.

Fig. 22a

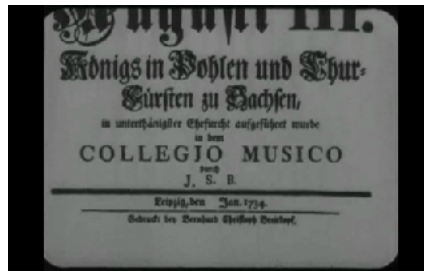
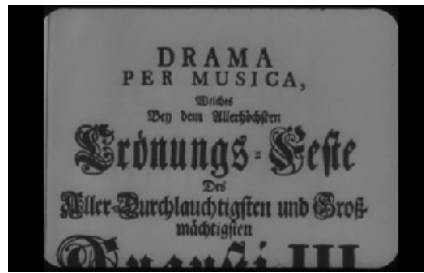


Fig. 22b

Utiliza-se, ainda, um procedimento virtual a contrapelo: a prefeitura de Leipzig destoa em *back projection* para que não se escamoteie sua condição atual de prédio demolido (Fig. 23). Quer dizer, na lógica documentária, só é possível apresentá-lo como imagem pois já deixou de existir concretamente. Tais variações em repetições, nunca arbitrárias, mas adequadas à natureza dos materiais e situações, instauram uma dinâmica que estimula o espectador a cogitar a relevância semântica de nuances audiovisuais em momentos demorados sem atrativos pungentes e que o desvia de seus hábitos de atribuição de significados instantâneos perante uma abundância de informações gráficas, as quais correspondem literalmente ao que se mostra, só que não de modo explícito. Ou seja, persegue-se uma afinação da percepção sensível, faceta indeclinável do intelecto.



Fig. 23

Ao circunscrever a estética de *Crônica* na tradição cinematográfica, aproveitando a ocasião para indeferir algumas recepções apressadas da crítica, Straub recorda os primórdios:

É uma piada quando alguém diz que é uma tomada estática, que a câmera 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.³³⁹

Em entrevista a Enzo Ugari, Huillet também invoca os primórdios do cinema para defender a técnica de som direto aplicada em *Crônica* e que distinguirá toda a obra huillet-sraubiana: “os grandes filmes mudos davam aos espectadores a liberdade de imaginar o som. Um filme dublado não dá nem isso.”³⁴⁰ E prossegue, explicando que “não se pode montar o som direto como se montam filmes em que vai existir dublagem: cada imagem tem um som e nós temos que respeitá-lo.”³⁴¹ Ao que Straub acrescenta:

Quando se filma em som direto, não se pode enganar o espaço: deve-se respeitá-lo, e ao respeitá-lo nós oferecemos ao espectador a possibilidade de reconstruir, porque um filme é feito de “fragmentos” de tempo e de espaço. É possível não respeitar o espaço em que se filma, mas neste caso é preciso oferecer ao espectador a possibilidade de compreender por que ele não foi respeitado, e não, como se faz nos filmes dublados, transformar o espaço real num labirinto confuso e deixar o espectador nesta confusão na qual ele não consegue se encontrar. O espectador transforma-se num cachorro que não consegue mais encontrar os seus filhotes.³⁴²

Em *Crônica*, o maior dado filmico da “sensação monística” em que “ouvimos movimento e vemos som”³⁴³ é uma panorâmica que se refere a um incidente de Bach, em 1747, junto aos filhos Carl Philipp Emanuel e Wilhelm Friedemann, na ópera estatal de Berlim, evocando sua acurada

³³⁹ STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub*. *Op. cit.*, p. 689-690. (tradução nossa)

³⁴⁰ *Id. Sobre o som*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 93.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, p. 95.

³⁴³ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 29.

atenção à acústica. Conforme conta o irmão mais novo, ao adentrar o salão, o compositor notou rapidamente que o arquiteto realizara uma proeza: se alguém chegasse em um canto qualquer e sussurrasse algo contra a parede, uma pessoa posicionada diagonalmente do lado oposto poderia escutar com toda clareza, ao passo que em nenhum outro ponto do lugar, nem mesmo no meio, o ruído seria audível. O plano começa por enquadrar Leonhardt desde os ombros, olhando o teto da edificação (Fig. 24a), depois a câmera sobe e varre a extensão da abóboda da esquerda para a direita até quase concluir um arco (Figs. 24b; 24c). Na banda sonora, a voz *over* relata e ao fundo se ouve o *Ricercar a 6 vozes*, fuga integrante da *Oferenda Musical* ao rei Frederico II da Prússia, em cuja corte de Potsdam trabalhava Carl Philipp. Didaticamente, portanto, Huillet-Straub lembram ser “o som que dá o espaço.”³⁴⁴



Fig. 24a

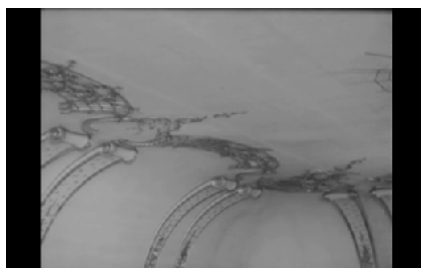


Fig. 24b



Fig. 24c

Tal entendimento se desdobra para outros segmentos do filme, catalisadores da imaginação sensória do espectador. Um deles se inicia com um plano médio em *plongée* transversal de Leonhardt sentado numa escrivaninha (Fig. 25a), lendo em voz alta o memorando bachiano sobre uma “bem regulada música de igreja” (*Wohlbestallte Kirchenmusik*). Então, há um corte para um plano próximo de Lang, com feição circunspecta, encostada em um painel de madeira, de costas para uma estante cheia de livros (Fig. 25b). A recitação continua em *off* com uma gritante oscilação em sua reverberação, o que soa como anomalia, mas indica a espacialidade do aposento e as distâncias dos corpos emissores em relação ao microfone e entre si. Não se compreende muito bem se o casal está no mesmo local até a adição de um plano *master*, no qual Anna Magdalena atravessa o quadro da direita para a esquerda, encerrando um semicírculo ao redor de Bach ao encostar a mão em seu ombro (Figs. 25c; 25d).

³⁴⁴ SCHADHAUSER, Sebastian; CHALUJA, Elias; MINGRONE. *Op. cit.*, p. 54. (tradução nossa)

Fig.25a



Fig. 25b



Fig. 25c



Fig. 25d



Essa pequena confusão, traço estilístico da intimidade em que consiste um dos assuntos do filme, além de induzir o espectador a restaurar o espaço pelo som, alude ao eclipse do trabalho em equipe de Huillet-Straub. Com raras exceções, a exemplo do curta *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg*, em que a direção é só straubiana, os cineastas sempre assinaram juntos. No entanto, foi Straub quem ganhou primeiro o prestígio de autor cinematográfico. Talvez devido à divisão de tarefas com a qual se acostumaram: na pré-produção, Huillet procedia como filóloga, arrumando os textos a serem adaptados, ambos redigiam o roteiro, preparavam os atores ou não-atores e visitavam locações para decidir a respeito de tecnicidades; no *set*, Straub se encarregava do enquadramento com os fotógrafos e da *mise-en-scène* — a típica função do diretor — enquanto ela se concentrava no som e em incumbências de produção e cenografia; na pós, Huillet montava e Straub avultava com sua personalidade turrona em calorosos debates durante as divulgações — outro comportamento clichê de um diretor. Temos, assim, mais um aspecto da acepção crítica de Huillet-Straub à noção de autoria, que viemos de discutir acima ao posicioná-los no contexto da *Politique des auteurs* e do *Autorenfilm*.

Decerto, o ofício huilletiano foi por vezes menosprezado e *Crônica de Anna Magdalena Bach*, com sua forma vicária, em duplicata, enseja apanhar o cinema “dos Straub” pelo viés feminista, sem impor extrinsecamente a discussão. Ao ser indagada sobre questões de gênero, Huillet repudia a fabulação audiovisual do protagonismo feminino de acordo com a lógica estandardizada

da “fábrica de sonhos”³⁴⁵: “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.”³⁴⁶ Similar é seu retruque quanto ao possível incômodo com a frequente não menção de sua autoria: “O que nos interessa são os produtos e não os nomes.”³⁴⁷ Deduz-se, portanto, que, para ela, nada adianta alçar as mulheres ao centro do imaginário se se preservar a violência do padrão representativo. Ante tal rigidez, ainda, “eu espero”, diz Huillet, “que se possa sentir a fragrância das coisas.”³⁴⁸ Ora, não seria este um clamor materialista pela politização da sensibilidade, o que significa vislumbrar outros modos de produção do real por meio da desmitificação da arte? Straub, nesse sentido, afirma: “eu acho que mais e mais o trabalho que devemos fazer é criar filmes que eliminam radicalmente a arte.”³⁴⁹

2.7. Estética de Marx (sob influência de Schiller): atividade humana sensível e determinabilidade estética

A publicação do roteiro de *Crônica de Anna Magdalena Bach*³⁵⁰, em 1969, tinha como epígrafe o seguinte excerto dos *Comentários sobre Os elementos de economia política de James Mill* (1844), de Karl Marx:

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

³⁴⁵ HEBERLE, Helge; STERN, Monika Funke. *Das Feuer im Innern des Berges: Gespräch mit Danièle Huillet. Frauen und Film*, Berlin, nº 32, jun. 1982, p. 12. Disponível em: <http://kinoslang.blogspot.com.br/2017/05/daniele-huillet-at-work.html>. Último acesso em: 11 jun. 2018. (tradução nossa)

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 11. (tradução nossa)

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 5. (tradução nossa)

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 12. (tradução nossa)

³⁴⁹ HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *After Othon, before History Lessons*. Entrevista concedida a Geoffrey Nowell-Smith. *Enthusiasm*, nº 1, dezembro de 1975, p. 31. (tradução nossa)

³⁵⁰ Cf. HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Paris: Ombres, 1996.

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 dívida*.

2) O seu 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 sua própria natureza essencial e como uma parte necessária de você mesmo e, conseqüentemente, eu me sentiria confirmado tanto no seu pensamento como no seu amor.

4) Teria tido a alegria de, na expressão individual de minha vida, eu ter criado diretamente a expressão de sua 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.³⁵¹

Aqui, o jovem Marx descreve um modo de produção utópico *avesso* ao trabalho alienado, cujo paradigma, como veremos, é estético. Mas, primeiro, entendamos como funciona a relação entre sujeito e objeto no trabalho alienado. Sendo o trabalho fundamento do reconhecimento social e, portanto, um problema de expressão, na alienação:

A *exteriorização* (*Entäußerung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência *externa* (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe *fora dele* (*ausser ihm*), independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha.³⁵²

Se se produzisse como ser humano, inversamente, o caráter específico da individualidade do produtor se objetivaria no objeto produzido. No entanto, a atividade vital consciente do homem “não é uma determinidade (*Bestimmtheit*) com a qual ele coincide imediatamente”³⁵³, mas mediação que envolve um tipo de correção da alienação — o que torna toda a questão mais complexa do que parece à primeira vista.

Assinalemos, então, ao longo dos itens do excerto marxiano, a alteração de “caráter específico” para “gênero humano”, “vida genérica” ou “vida do gênero” (*Gattungsleben*), conceito este formulado nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, também de 1844. Ao comparar o homem aos

³⁵¹ MARX, Karl. *Comentários sobre Os elementos de economia política de James Mill*. 1844. Disponível em: <http://humanaesfera.blogspot.com.br/2014/02/trechos-dos-comentarios-sobre-os.html>. Último acesso em: 30 jul. 2017.

³⁵² *Id.* *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 81.

³⁵³ *Ibid.*, p. 84.

demais animais, Marx assevera “que o animal forma apenas segundo a medida e a necessidade da espécie, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto”, ao passo que forma também “segundo as leis da beleza.”³⁵⁴ Formar segundo a medida e a necessidade da espécie significa estar subordinado às leis naturais. Tudo aquilo que os animais produzem consiste estritamente na atualização de suas potencialidades fisiológicas. Já, na atividade livre, o homem seria capaz de ultrapassar a normatividade de seu organismo e as determinações diferenciais da própria espécie. Assim, eclodiria a essência do gênero, “vida que produz segundo a medida não só de qualquer espécie, mas também de uma espécie qualquer, de uma natureza pensada como potência livre das formas.”³⁵⁵ A metáfora marxiana da produção do ser em comum como reflexo gerado por múltiplos espelhos alude precisamente à proli-ficidade da deformação ou à plasticidade da amorfia — eis as leis da beleza, contrárias à rigidez, de que fala Huillet.

De acordo com Vladimir Safatle, a humanidade que dessa maneira expressa sua essência não pode ser “uma *universalidade por partilha de atribuição*.” Há, ao invés, “uma desarticulação do campo de determinações que permite a organização das diferenças predicáveis responsáveis pela particularização dos existentes.” Ou seja, “estamos diante de uma *universalidade por excesso em relação ao espaço de manifestação de particularidades*.” A atividade livre, portanto, diz respeito à generalização de uma indiferenciação ou indeterminação como “a fonte inesgotável dos possíveis que passa à existência, mas sem nunca determinar-se por completo em um valor particular de uso totalmente funcionalizado”³⁵⁶, o que leva o homem a encontrar a medida inerente a cada objeto em uma processualidade sempre aberta sob a forma de devir contínuo. E, “liberado da condição de ser apenas objeto para-um-outro, o objeto pode ser expressão daquilo que, no sujeito, não se reduz à condição de ser para-um-outro. Daí porque encontrar a medida inerente ao objeto é, ao mesmo tempo, superar a alienação do sujeito.”³⁵⁷ Ao descrever a autonomização estética, Theodor Adorno dirá, justamente, que o ato da alienação realizado por toda obra de arte em sua objetivação é corretivo.³⁵⁸

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 85. (tradução modificada)

³⁵⁵ SAFATLE, Vladimir. *Reler Marx hoje — curso de graduação ministrado no primeiro semestre de 2016*. São Paulo, 2016, p. 181. Disponível em: https://www.academia.edu/26777289/Curso_integral_-_Reler_Marx_hoje_2016. Último acesso em: 2 fev. 2018.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁵⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 128.

Já, nos termos precursores de Friedrich Schiller, “sempre que contempla um objeto belo, o homem está ao mesmo tempo projetando simbolicamente sua própria liberdade nesse objeto.”³⁵⁹

Pois, embora a virada materialista de Marx esteja organicamente vinculada a Ludwig Feuerbach, “a perspectiva de que, ao contrário do animal e sob a regência do comunismo, o ser humano produz livre da carência imediata e de acordo com ‘as leis da beleza’ também rende tributo” a Schiller, quem, ainda, “antecipou com louvor a crítica do esfacelamento do ser humano devido à divisão social do trabalho.”³⁶⁰ Simplesmente, “basta dizer que Schiller faz apelo a uma ‘revolução total de todo modo de sensação’”³⁶¹, uma vez que, em sua concepção, a natureza humana é mista, dotada de razão e sensibilidade, ou melhor, de dois impulsos, o impulso formal (*Formtrieb*) e o impulso sensível, material (*Stofftrieb*), cuja unificação consistiria no impulso lúdico (*Spieltrieb*):

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se *vida* em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos. O objeto do impulso formal, expresso num conceito geral, é a *forma*, tanto em significado próprio como figurado; um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades de pensamento. O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de *forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por *beleza*.³⁶²

Notemos, assim, de acordo com o raciocínio schilleriano, que a vida, enquanto forma viva, isto é, na síntese harmônica entre o impulso sensível e o impulso formal, seria nada mais do que a encarnação da beleza — concepção que acaba por desmanchar a cisão entre arte e práxis vital vigente na categoria burguesa de autonomia estética. Em *A educação estética do homem numa série de cartas* (1795), Schiller declara, então, que a busca pela plenitude humana deve necessariamente passar pela disposição lúdica: “Pois, para dizer tudo de uma vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*.” Esse aparente paradoxo, promete ele, sustentará “o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver.”³⁶³ O que designa, na interpretação de Jacques Rancière, “uma forma de experiência sensível

³⁵⁹ SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 13.

³⁶⁰ DELLA FONTE, Sandra Soares. *Formação omnilateral e a dimensão estética em Marx*. Curitiba: Appris, 2020, p.

³⁶¹ FAUSTO, Ruy. *Marx: lógica e política. Tomo III*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 156.

³⁶² SCHILLER, Friedrich. Carta XV. In: *A educação estética do homem numa série de cartas, Op. cit.*, p. 77.

³⁶³ *Ibid.*, p. 80.

que define — e define sozinha — a humanidade plena” e que “porta em si um novo regime de efetividade dos objetos de arte em suas singularidades e uma nova configuração da comunidade como experiência vivida específica de um mundo comum.”³⁶⁴

Ainda segundo Rancière, “o jogo ao qual Schiller se refere tem menos a ver com ação e mais a ver com interrupção”, não sendo “o domínio de uma prática, mas a própria quebra do domínio.” Seu modelo conceitual é o livre jogo das faculdades de representação analisadas por Immanuel Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), cinco anos antes da publicação de *A educação estética do homem numa série de cartas*. Livre jogo que consiste no “acordo sem conceito entre um entendimento que não impõe nenhuma forma nem determina nenhum objeto a conhecer e uma sensibilidade que não está sujeita a nenhum constrangimento nem impõe em troca nenhum objeto de desejo.” De tal maneira que “este abandono do poder de entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva define um *sensorium* específico.” E é justamente por pertencerem a este *sensorium* específico que os objetos artísticos são considerados enquanto tais no regime estético da arte. Ou seja, “há a estética no lugar onde os objetos das nossas representações não são nem objetos de saber, submetendo os dados sensíveis à lei do entendimento, nem objetos de desejo impondo à razão a anarquia da sensibilidade.” Em outras palavras:

Este nem... nem... é a fórmula lógica da esteticidade que determina o pertencimento à arte não a partir de uma diferença dos modos de fazer, mas de uma diferença no modo de ser sensível. Imediatamente esta fórmula transforma a obra de arte estética em uma realidade contraditória, na medida em que a ideia da arte em geral é a de uma atividade que submete uma matéria a uma forma, à realização de uma ideia. Assim, a obra de arte estética é, de imediato, uma realidade contraditória. Como obra de arte em geral, ela é o produto de uma vontade que impõe uma forma a uma matéria. Como obra de arte estética, ela é a negação da ideia da arte como forma imposta a uma matéria. A obra de arte estética é, então, a reunião dos contrários. Ela iguala os produtos do querer e do não-querer, da atividade consciente e do pensamento inconsciente. Esta é a afirmação principal do regime estético da arte: a obra de arte carrega o testemunho de um modo de ser específico do sensível, de um sensível heterogêneo, subtraído das conexões habituais do conhecimento e do desejo, e tornada manifestação de uma identificação entre o pensamento e o não-pensamento, entre o querer e o não-querer, entre a atividade e a passividade.³⁶⁵

Rancière acrescenta, por fim, que “no cerne da subjetividade estética e da comunidade a que ela dá forma há então uma ligação inicial entre autonomia e heteronomia”, sendo a arte, bem como

³⁶⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A comunidade estética*. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/12/a-comunidade-estetica-jacques-ranciere/>. Último acesso em: 2 jun. 2020. Originalmente publicado em: OUELLET, Pierre (dir.). *Politique de la parole. Singularité et communauté*. Montréal (Québec): Éditions Trait d'Union, 2002.

³⁶⁵ *Ibid.*

“a comunidade metapolítica” que ela determina, “a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia, de suspensão radical do querer.” Tal suspensão radical do querer diz respeito ao trecho em que Schiller, na *Carta XV*, refere-se à escultura romana chamada Juno Ludovisi como exemplo de sua concepção de experiência estética. Descreve ele: “Toda a figura repousa e habita em si mesma, criação inteiramente fechada que não cede nem resiste.”³⁶⁶ Exprime-se, assim, “o caráter fundamental da divindade: sua ociosidade, sua alienação a qualquer inquietude ou obrigação e, principalmente, a todo propósito.”³⁶⁷ Ou seja, ela aparenta ser livre ou autônoma. E, se um objeto artístico “se apresenta aos sentidos de modo que não se note nele nenhuma influência da matéria ou de um fim, então ele é ajuizado como um *analogon* da pura determinação da vontade (e não como produto de uma determinação da vontade).”³⁶⁸

Curiosamente, cento e setenta e cinco anos após *A educação estética do homem numa série de cartas*, Adorno, em sua *Teoria estética* (1970), dirá que as obras de arte se assemelham à “aparição celeste” em sua “transcendência supra-humana”, pois “são destinadas a aparecer” em “um processo imanente [que] exterioriza-se como seu próprio << fazer >> e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens”, subtraídas, portanto, de toda intenção e de toda finalidade. No entanto, Adorno ressaltará que a autonomização das obras de arte é uma “objectivação artificial”, isto é, uma objetivação a partir do “próprio elemento coisal”, porém mediada pelo sujeito, ainda que “o espírito subjetivo” não nivele o “estremecimento” (*Erschütterung*) resultante dessa autonomização.³⁶⁹ Com o que Schiller, decerto, concordaria: “A razão é sem dúvida necessária para fazer um tal uso da qualidade objetiva das coisas, como é o caso em se tratando do belo. Mas esse uso subjetivo não suprime a objetividade do fundamento... O fundamento da liberdade adjudicada ao objeto encontra-se pois *nele* mesmo, embora a *liberdade* se encontre apenas na razão.”³⁷⁰

Schiller, então, afirma ser “nobre toda forma que imprime o selo de autonomia àquilo que, por natureza, apenas serve (é mero meio).”³⁷¹ Mas a autonomia em questão na contemplação estéti-

³⁶⁶ SCHILLER, Friedrich. *Carta XV*. In: *Op. cit.*, p. 81.

³⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*

³⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou Sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro/fevereiro 1793*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 68.

³⁶⁹ ADORNO, Theodor. *Op. cit.*, p. 128s.

³⁷⁰ SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou Sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro/fevereiro 1793*. *Op. cit.*, p. 91.

³⁷¹ *Id.* *Carta XXIII*. In: *Op. cit.*, p. 117 (nota de rodapé).

ca não é a autonomia da razão se impondo ao sensível — impressão de proatividade que o próprio tom da frase schilleriana passa — e, sim, a suspensão desse tipo mesmo de autonomia, o que implica um “não-poder”. Voltemos ao exemplo da cabeça de mármore da deusa Juno, conforme comentada por Rancière:

A estátua se encontra diante do sujeito, inalcançável, indisponível ao seu saber, seus objetivos e desejos. Ele tem a promessa da posse de um novo mundo através desta figura que ele não pode possuir de forma nenhuma. Ele tem a promessa da estátua como a realização de uma experiência subjetiva que suspende as formas do querer e as categorias da prática.³⁷²

Rancière, portanto, reconhece o potencial disruptivo e dissensual do impulso lúdico concebido por Schiller precisamente na despossessão. Ora, a questão da despossessão vinculada à beleza para a emancipação da humanidade está na base do pensamento marxiano. Não obstante tal afinidade que logo retomaremos, haveria uma divergência cabal entre Schiller e Marx, com a qual seria proveitoso começar a discussão. Segundo Ruy Fausto, “a ‘educação estética’ tal como aparece nos *Manuscritos* distingue-se entretanto da de Schiller. Digamos que nos *Manuscritos* a educação estética no interior da ‘pré-história’” — Marx utiliza esse termo para se referir à história da humanidade anterior ao comunismo — “existe apenas ‘em si’. Só através de uma revolução, que nela mesma não é ‘estética’, inicia-se um processo de educação estética ‘para si’. Em Schiller, pelo contrário, ela é plenamente e desde logo a mediadora da humanidade futura”³⁷³ — o que, perante os anos de terror da Revolução Francesa, período no qual foram redigidas as cartas schillerianas para a educação estética do homem, não deixa de se justificar.³⁷⁴

Diante dessa precedência, no pensamento marxiano, de uma revolução que nela mesma não é estética, interessante notar, porém, que Marx se dispõe, precisamente, da potência de indeterminação do sujeito, visando à abertura de um espaço de reconhecimento não-alienado nem alienante cujo

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ FAUSTO, Ruy. *Op. cit.*, p. 156.

³⁷⁴ O instinto de jogo recoloca em questão a dramaturgia política tradicional da potência intelectual ativa que se impõe à potência sensível passiva. Esta reconsideração ganha todo o sentido no contexto da Revolução Francesa e no período do Terror. O fracasso da Revolução Francesa se liga àquilo que ela mais considerou ser o reino da liberdade sobre este modelo, como o poder da lei, da autonomia da razão, imposta à massa. Ela permaneceu prisioneira da lógica do mundo que ela desejava derrubar, este mundo onde a lei da dominação se identificava ao poder da classe culta e civilizada sobre a natureza selvagem popular. A verdadeira revolução deve ser uma revolução “estética”, que rompe com a lógica da dominação naquilo que ela tem de mais profundo: a diferença das *naturezas*, tal como ela se inscreve no imediato sensível, tal como ela se dá a perceber como evidência sensível, na diferença das destinações escritas sobre os próprios corpos. RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*

paradigma consiste, como vimos, na experiência libertária da beleza, quando da elaboração de seu conceito de proletariado. Safatle argumenta que, de certo modo, “tal ‘ser sem espécie definida’ adianta, do ponto de vista ontológico, a ‘classe dos desprovidos de classe’ na qual Marx encontrará o proletariado.” O conceito marxiano de proletariado não se reduziria, então, à descrição sociológica da classe de trabalhadores que não possuem nada a não ser sua força de trabalho³⁷⁵, mas designaria, sobretudo, a estrutura ontológica de todo e qualquer sujeito político com força revolucionária. Em *A ideologia alemã* (1845-46), Marx e Friedrich Engels afirmam que

a revolução comunista se dirige contra o tipo anterior de atividade, elimina o trabalho e suspende a dominação de todas as classes, ao acabar com as próprias classes já que essa revolução é levada a cabo pela classe a qual a sociedade não considera como tal, não reconhece como classe e que expressa, de *per se*, a dissolução de todas as classes, nacionalidades etc. dentro da sociedade atual.³⁷⁶

No caminho da revolução, não se trata, portanto, de reivindicar a incorporação no sistema capitalista de formas de vida outrora excluídas e desrespeitadas, a partir de pautas identitárias, ainda que tais lutas tenham indubitável importância estratégica, mas de insistir na força política da despossessão. No *Manifesto comunista* (1848), isso se elucida:

Os proletários não podem apoderar-se das forças produtivas sociais senão abolindo o modo de apropriação a elas correspondente e, por conseguinte, o modo de apropriação existente até hoje. Os proletários nada têm de seu a salvaguardar; sua missão é destruir todas as garantias e seguranças da propriedade privada até aqui existentes.³⁷⁷

Sobre esse trecho, Safatle esclarece que “o modo de apropriação dos proletários é um modo que não existe até o momento, impensável até agora pois não é simples passagem da propriedade privada à propriedade coletiva”, sendo, pois, “não apenas a destruição da propriedade, mas também a destruição do próprio.”³⁷⁸ Diz-se, então, que “‘proletariado’ é a nomeação política da força social

³⁷⁵ “Em latim, *proletarii* significa ‘pessoa prolífica’ — pessoa que faz crianças, que meramente vive e reproduz sem nome, sem ser contada como fazendo parte da ordem simbólica da cidade.” Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Politics, identification and subjectivation*. In: RAJCHMAN, John. *The identity in question*, Nova York: Routledge, 1995, p. 67. (tradução nossa)

³⁷⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 98.

³⁷⁷ *Id.* *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 50.

³⁷⁸ SAFATLE, Vladimir. *Op. cit.*, p. 103s.

de desdiferenciação identitária cujo reconhecimento pode desarticular por completo sociedades organizadas a partir da hipóstase das relações gerais de propriedade.”³⁷⁹ Ou, ainda, que “o comum não é característica do próprio, mas do impróprio ou, mais drasticamente, do outro; de um esvaziamento — parcial ou integral — da propriedade em seu negativo; de uma desapropriação que investe e descentra o sujeito proprietário, forçando-o a sair de si mesmo.”³⁸⁰

Ora, mas exatamente em que tal despossessão ou desapropriação, de fato, difere da alienação, na qual a exteriorização do trabalhador em seu produto significa que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa que existe fora dele, independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência autônoma diante dele e cuja vida lhe defronta hostil? Em outras palavras, como transformar o afeto de desamparo disparado pela alienação em uma experiência comum de alteridade, não mais impositora de limites ou modeladora de indivíduos isolados? Recorrendo à teoria hegeliana do sujeito, Safatle argui que “o proletariado só supera sua alienação ao se confrontar com o caráter profundamente indeterminado do fundamento e conservar algo desta indeterminação.”³⁸¹ Sob essa luz, então, lê-se o seguinte trecho de Marx e Engels a respeito de como seria a vida genérica ou vida do gênero na sociedade comunista:

Na sociedade comunista, onde cada indivíduo não tem para si um círculo exclusivo de atividades, mas pode desenvolver suas aptidões no ramo que melhor lhe aprouver, a sociedade encarrega de regular a produção universal, com o que ela torna possível, justamente através disso, que eu possa me dedicar hoje a isto e amanhã àquilo, que possa caçar pela parte da manhã, pescar pela parte da tarde e a noite apascentar o gado, e depois de comer, criticar, se for o caso conforme meu desejo, sem a necessidade de por isto me tornar caçador, pescador, pastor ou crítico algum dia.³⁸²

E esta não mais parece a descrição de um ator que se reconhece como ator e não se identifica completamente com seu papel, como no efeito de alienação (*Verfremdungseffekt*) do teatro brechtiano?

Cabe a nós, não obstante, ressaltar a influência da estética schilleriana nesse princípio de indeterminação de que Marx se vale para definir seu conceito de proletariado enquanto estrutura

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁸⁰ ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origine e destino della comunità*. Turim: Einaudi, 1998, p. XIV. (tradução nossa)

³⁸¹ SAFATLE, Vladimir. *Op. cit.*, p. 102.

³⁸² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã. Op. cit.*, p. 56.

ontológica. Na carta XXI, Schiller afirma que “no estado estético, pois, o homem é *zero*, se se atenta num resultado isolado, não na capacidade toda, e se se considera a ausência de toda determinação particular nele.”³⁸³ No entanto, “se por um lado a disposição estética da mente tem de ser considerada como *zero*, isto é, à medida que se tem em vista efeitos isolados e determinados, por outro, ela tem de ser apreciada como um estado de *máxima* realidade, se se atenta na ausência de toda determinação e na soma das forças que nela são conjuntamente ativas.” E “por não proteger de modo exclusivo nenhuma das funções da humanidade, ela favorece todas sem exceção, e se não favorece nenhuma isoladamente, é por ser a condição da possibilidade de todas elas. Todos os outros exercícios dão à mente uma aptidão particular e impõem-lhe, por isso, um limite particular; somente a estética conduz ao ilimitado.”³⁸⁴

Logo, quando Huillet-Straub publicam o roteiro de *Crônica* com uma epígrafe de Marx, referindo-se à atividade humana sensível ou à capacidade de se produzir como ser humano em plenitude, dois pontos são ressaltados. Primeiro, a concepção da música bachiana enquanto resultado de uma prática coletiva e formadora que ultrapassa as funções sociais e religiosas para as quais servia. Sim, por um lado, Huillet-Straub desmistificam o cânone musical instituído no Romantismo, explicitando, na narração em *over* da personagem de Anna Magdalena, que Bach havia sido um funcionário como muitos e composto por encomenda. Fazem-no, também, pelo emprego de métodos afins com o revivalismo da Música Antiga, isto é, pela execução das obras bachianas em instrumentos barrocos, por músicos vestidos em trajes do século XVIII, a partir de partituras e outros documentos de época, nos exatos locais onde costumavam ser tocadas, de modo a evitar o subjetivismo associado à expressividade romântica. No entanto, em *Crônica*, fica clara a resistência de Bach às condições de trabalho de seu *métier*, havendo várias referências a alterações com seus superiores nos episódios narrados. Ou, em termos estritamente formais, o próprio dispositivo fílmico, ao registrar em som direto e planos-sequências cada peça ou trecho delas ininterruptamente, abre espaço para a imprevisibilidade das performances musicais — aquela “faísca”³⁸⁵ que Straub menciona. Ao menos, é essa a impressão gerada nos espectadores. O que nos leva ao segundo ponto, o reconhecimento, nessa ultrapassagem tanto de Bach em relação a seu *métier* quanto das performances musicais em relação às regras do método objetivista da Música Antiga, da potência da estética como disposição físico-mental ou sensorio-racional para esse “estado de máxima realidade” em que nada se encontra

³⁸³ SCHILLER, Friedrich. *Carta XXI*. In: *Op. cit.*, p. 106.

³⁸⁴ *Id.* *Carta XXII*. In: *Op. cit.*, p. 109.

³⁸⁵ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 9.

previamente determinado e no qual o outrora impossível pode vir a se manifestar. Sendo que essa ultrapassagem configura também uma alegoria do percurso custoso de Huillet-Straub no contexto do modo de produção cultural do *Junger Deutscher Film*, tal como vimos.

E é nesse compasso entre o primado do material, pelo qual se elidem as camadas interpretativas ou ideológicas que se cristalizaram ao longo do tempo nos objetos de cultura e arte tratados em cada filme huillet-straubiano, e a espetatorialidade libertária, garantia de que não reste, depois dessa elisão, um ponto de vista hegemônico ou preponderante, nem sequer o de Huillet-Straub enquanto autores, ensejando que os espectadores, mais do que pensar por si próprios, experimentem algo que Schiller chamaria de determinabilidade estética. E o que seria essa determinabilidade estética? Na carta XXI, Schiller distingue dois tipos de determinabilidade:

A mente é determinável apenas à medida que não está determinada de modo algum; também é determinável à medida que não é determinada por exclusão, isto é, à medida que não é limitada em sua determinação. Aquela é mera ausência de determinação (ilimitada porque sem realidade); esta é a determinabilidade estética (não tem limites porque unifica toda a realidade).

A mente é determinada, em geral, tão logo seja apenas limitada; é também determinada, contudo, à medida que limita a si mesma a partir da capacidade absoluta própria. Encontra-se no primeiro caso quando sente; no segundo quando pensa. O que, portanto, o pensar é em vista da determinação, a constituição estética é em vista da determinabilidade; aquele é limitação por força interior infinita; esta é a negação por plenitude interior infinita.

A mente ser determinável significa estar suscetível a infinitas possibilidades. Determinação consiste na realização de uma dessas possibilidades, o que implica limitação, isto é, escolha de uma entre todas e exclusão das demais. Tal determinação pode se dar de dois modos: externamente, pelos sentidos (determinismo) ou como autodeterminação. Se o pensamento está para a autodeterminação, sendo limitação por força interior infinita, a constituição estética está para a determinabilidade, consistindo na negação da limitação por plenitude interior infinita. O que nos remete a um comentário de Huillet a respeito da hostil recepção alemã do filme *A morte de Empédocles; ou: quando a terra voltar a brilhar verde para ti* (1987), adaptação da tragédia hölderliniana inacabada e escrita em três versões, entre 1797 e 1800 — contemporânea às cartas de Schiller sobre a educação estética do homem, portanto:

Eu acho que o escândalo de Hölderlin e do filme é que se tenta evitar abdicar de qualquer coisa. [...]

Pois é evidente que tudo se empenha em limitar as pessoas e separá-las da vida, e que, aqui, o exato oposto se procure, ou seja, abrir-se e renunciar a nada e negligenciar nada, nem solapar em vista de se preservar outra coisa.³⁸⁶

A este filme voltaremos no próximo capítulo. Basta indicar agora que esse tipo de “negação por plenitude interior infinita” ou “espírito de greve”³⁸⁷ se encontra no âmago da cinematografia huillet-straubiana e nos ajuda a conceber seu realismo — o qual denominamos, justamente, realismo negativo.

³⁸⁶ HUILLET *apud* BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 178s.

³⁸⁷ Termo cunhado por José Antonio Pasta Jr. durante nosso exame de qualificação do mestrado.

III. POLÍTICA EM HUILLET-STRAUB

3.1. Análise de *Da nuvem à resistência*: testemunho das injustiças e utopia do sensível

Da nuvem à resistência (1979) consiste em uma adaptação cinematográfica de dois livros do poeta, romancista e tradutor Cesare Pavese, *Diálogos com Leucò* (1947) e *A lua e as fogueiras* (1950). Composto por vinte e sete diálogos escritos entre 13 de dezembro de 1945 e 31 de março de 1947, os *Diálogos com Leucò* “fornecem apenas uma perspectiva estreita da visão de vida do autor” — de acordo com Umberto Mariani ao refutar o próprio Pavese que dizia ser essa sua obra mais intimista —, “apresentando, sobretudo, uma interpretação pessoal e original do significado de um mito clássico e familiar, ou selecionando, ou criando, uma variação particular na versão tradicional de um mito, ou observando um mito de um ângulo inesperado e pouco ortodoxo” — próximo ao que fizera Luciano de Samósata (125-181 d. C.) em seus diálogos.³⁸⁸ Já *A lua e as fogueiras*, último romance publicado meses antes do suicídio de Pavese, “pode ser considerado um retrato amargo do fracasso das lutas de esquerda dos anos 1940, cujas esperanças de renovação e de transformação social teriam sido frustradas mesmo com a queda do regime fascista.” João Dumans prossegue:

Ao eleger como protagonista um exilado que retorna depois de vinte anos à aldeia onde foi criado, no entanto, Pavese dá a essa constatação política uma conotação profundamente subjetiva, situando-a no espectro de uma reflexão muito mais ampla sobre a infância, a memória e o desencantamento com o mundo. Em *A lua e as fogueiras*, o caráter absoluto e atemporal do mito (presente de forma manifesta nos *Diálogos com Leucò*) será completamente internalizado pela memória e pela experiência de infância do protagonista.³⁸⁹

Não obstante, o tratamento efetuado por Huillet-Straub em ambos os textos, isto é, dos vinte e sete diálogos somente seis são elencados e do romance o que se transpõe é menos de um terço³⁹⁰, além de um trabalho criterioso de edição, condensação e escansão, enfatiza as racionalidades dos mitos em detrimento de sua dimensão religiosa (cuja irracionalidade Pavese havia projetado na esfera subjetiva), a fim de mostrar a continuidade estética e política das formas transgressoras de resistência que se estendem desde as narrativas das sociedades antigas (sob o prisma pavesiano), pas-

³⁸⁸ MARIANI, Umberto. *The sources of Dialogues with Leucò and the loneliness of the poet's calling*. *Rivista di studi italiani*, ano VI, n° 2, dezembro de 1988, p. 46. (tradução nossa)

³⁸⁹ DUMANS, João. *O cinema de Straub-Huillet: diálogos com Pavese*. (dissertação de mestrado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 64.

³⁹⁰ Cf. BLANK, Manfred. *Un recueil de matériaux*. *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 305, novembro de 1979, p. 8. (tradução nossa)

sando pelas lutas dos *partigiani* durante a Segunda Guerra, até a oposição contemporânea ao capitalismo. Pois, dado que, no final dos anos 1970, a sociedade italiana ainda era majoritariamente agrária e “se a mitologia grega consiste no relato da sociedade agrária tornado História”, “o que o filme reúne, em suas duas partes, é o presente da Itália como um modo coletivo de se escrever a História.”³⁹¹ Antes de entendermos melhor o que esse modo de narrar a própria história implica, detenhamo-nos, mais de perto, nos meandros do tratamento textual huillet-straubiano.

O pesquisador Eugênio Corsini distingue três grandes grupos temáticos em *Diálogos com Leucò*, a partir da reiteração de alguns motivos dramáticos e da referência a determinadas teorias literárias e filosóficas. Inspirado pela *Teogonia* (século VIII a. C.), de Hesíodo, e sob influência de Giambattista Vico e autores como Paula Philippson e Károly Kerényi³⁹², o primeiro deles, o qual engloba os diálogos *A nuvem*, *A quimera*, *Os cegos*, *As éguas*, *A flor*, *Espuma de onda*, *O penhasco*, *O touro*, *Em família*, *Os argonautas* e *A vinha*, concentra-se no ponto de virada entre o velho mundo titânico, onde as divindades se misturavam à natureza enquanto caos primordial, criando “homens-monstros-deuses indiferenciados”³⁹³, e o novo estado de lei e ordem instituído pelos “desmancha-prazeres”³⁹⁴ do Olimpo. O segundo grupo, constituído pelos diálogos *A fera*, *A mãe*, *O lobisomem*, *O hóspede*, *Os fogos* e *O lago*, nos moldes de James Frazer, foca nos costumes laborais e ritualísticos das civilizações campesinas, como os ritos propiciatórios, a exemplo dos sacrifícios humanos, para os ciclos sazonais de plantio e colheita, examinando a violência a eles subjacente — violência dos homens contra si mesmos. Já no terceiro, em que se encontram os diálogos mais pausados pelas meditações do próprio Pavese, a saber, *A estrada*, *O inconsolável*, *As feiticeiras*, *A ilha* e *Os dois*, bem como os cinco últimos, *Os homens*, *O mistério*, *O dilúvio*, *As musas* e *Os deuses*, alu-

³⁹¹ BLANK, Manfred. *Op. cit.*, p.12. (tradução nossa)

³⁹² Esses autores tiveram seus livros, *Origini e forme del mito greco* (*Thessalische Mythologie*, 1944) e *Figlie del sole* (*Töchter der Sonne*, 1944), respectivamente, publicados, em 1949, na *Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos*, ou *Collana viola* (“coleção violeta”, apelido em função da cor das capas dos livros), editada por Pavese e Ernesto de Martino, desde 1948 até 1956, na Einaudi, a qual foi bastante controversa, inclusive por conter títulos de “irracionalistas” simpatizantes do nazi-fascismo: “O contexto não era certamente favorável a iniciativas como esta, da Astrolábio à Einaudi. O historicismo crociano, em primeiro lugar, e a cultura gramsciana ou marxista, depois, eram de várias maneiras insensíveis, refratárias e até mesmo hostis no confronto com a psicanálise, com a antropologia e outras disciplinas contíguas.” In: FERRETTI, Gian Carla. *La “Collana viola”: entrevista a Gian Carla Ferretti*, p. 39s (tradução nossa) Disponível em: <http://www.ilscmilano.it/wp-content/uploads/2017/01/tarantino-simona.pdf> Último acesso em: 16 mai. 2020.

³⁹³ PAVESE, Cesare. *O ofício de viver: diário 1935-1950*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, p. 333.

³⁹⁴ VICO, Giambattista. *Ciência nova*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 347.

de-se à inveja dos deuses diante dos mistérios das dádivas dos homens — mote de Heródoto³⁹⁵ — e celebra-se “a vitória do homem sobre o caos.”³⁹⁶

Em *Da nuvem à resistência*, de acordo com a meticulosa análise de Dumans, Huillet-Straub promovem “um *corte interno* na estrutura do livro, *aproximando* dois blocos de diálogos [o primeiro e o segundo, tal a divisão explicada acima, com a supressão do terceiro] para desobstruir o caminho de uma afinidade política latente entre eles, oferecendo, em consequência, um conjunto de relações e sentidos não inteiramente previstos por Pavese”³⁹⁷, mas imanente ao texto. O resultado dessa contração é o reconhecimento da continuidade entre a resistência dos heróis marginalizados pelos deuses olímpicos e a resistência dos camponeses aos patrões, o que se subentende um princípio de legalidade comum a ambas. Nas palavras de Serge Daney:

O que há para entender? Sempre a mesma coisa: os homens criam os deuses (ou os trabalhadores, 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.³⁹⁸

Dumans atenta, então, para uma diferença na edição dos diálogos de cada um desses dois grupos. Se *A nuvem*, *A quimera* e *Os cegos* (os diálogos selecionados do segundo grupo do livro, que abrem *Da nuvem à resistência*) mantêm-se praticamente intactos, *O lobisomem*, *O hóspede* e *Os fogos* (os diálogos escolhidos do primeiro grupo do livro, que se seguem àqueles, encerrando a primeira parte do filme) recebem intervenções incisivas, porém desiguais. Ora cortam-se trechos inteiros, provavelmente devido ao “repertório imagético”³⁹⁹ decadentista de Pavese, ora eliminam-se digressões e possíveis redundâncias, com o intuito de deixar o texto mais objetivo, ora colam-se frases de momentos distintos de um mesmo personagem, como no caso do pai, em *Os fogos*, cuja quarta fala — “Pouco importa, vamos fazê-la.” — será dada junto com sua décima quarta — “Hoje

³⁹⁵ CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Pleamar, 1972, p. 419.

³⁹⁶ FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*. Paris: Bernard Grasset, 1967, p. 467. (tradução nossa)

³⁹⁷ DUMANS, João. *Op.cit.*, p. 81.

³⁹⁸ DANÉY, Serge. *Moral da percepção — Da nuvem à resistência (1979)*, de Straub-Huillet. In: *Op. cit.*, p. 175. (tradução modificada)

³⁹⁹ DIAS, Maurício Santana. *O céu de Tirésias*. In: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucô*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 15.

há fogueiras por todos os lados.”⁴⁰⁰ Os três últimos diálogos têm, ainda, maior grau de intervenções cinematográficas, as quais não somente reiteram o “gesto progressivo de reconstrução e ressignificação”⁴⁰¹ dos textos pavesianos, como patenteiam a “moral da percepção”⁴⁰² de acordo com Huillet-Straub — a isso voltaremos ao final de nossa análise.

Já *A lua e as fogueiras* se organiza em torno de um conflito desdobrado em dois motos. O primeiro deles se dá entre a infância e a maturidade. O protagonista do romance, um bastardo sem nome e sem origem, tendo feito fortuna na América, retorna, depois da guerra, à região onde cresceu, o Piemonte, com a ânsia nostálgica de reencontrar os lugares e as pessoas de sua juventude, como preservados em suas lembranças. O repositório desse desejo de prolongamento do passado é Cinto, o juvenzinho que descobre morando na sua antiga casa na Gaminella e em quem se projeta: “Devia ter uns dez anos e vê-lo naquele terreiro era como ver a mim mesmo.”⁴⁰³ Mas, seu plano de fixar residência na terra que considera natal é frustrado, conforme vem a saber da miséria, das vicissitudes e das mortes violentas daqueles com quem outrora convivera, ao retomar contato com velhos amigos. E, ao final, frente a tais decepções, prefere continuar exilado. O segundo moto, por sua vez, contrapõe “duas posturas filosóficas ou, simplesmente, duas concepções de mundo: uma personificada pela consciência moral e pelo comprometimento político de Nuto e, a outra, pelo distanciamento ‘estóico’, pelo gosto contemplativo e memorialístico do narrador-protagonista”⁴⁰⁴ — de caráter autobiográfico. Esse “sentimento de resignação que envolve o homem maduro, confrontado simultaneamente com o seu presente e o seu passado”⁴⁰⁵, Pavese chama de “recordação-renúncia”, ou melhor, uma “recordação que soube assenhorar-se das coisas mediante o desapareço.”⁴⁰⁶ No entanto, do ponto de vista de Nuto (personagem inspirado em Pinolo Sacaglione, um amigo de infância de Pavese), tal estoicismo⁴⁰⁷, oposto à indignação e ao engajamento, não passa de alienação: “Nuto dizia que eu estava errado nisso, que eu devia achar ruim que naquelas colinas ainda se levasse uma

⁴⁰⁰ Cf. DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 81-83.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁰² Cf. DANEY, Serge. *Op. cit.*

⁴⁰³ PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2002, p. 39.

⁴⁰⁴ DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 87.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰⁶ PAVESE, Cesare. Mal de ofício. In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*. (eBook) Barcelona: Lumen, 2011, p. 301. (tradução nossa)

⁴⁰⁷ “No fim da sua vida, entre todos os termos que melhor lhe convêm para definir sua filosofia, ele [Pavese] prefere, àqueles de ‘pessimismo’, de ‘cinismo’ e de ‘niilismo’ que vários críticos lhe atribuem, a palavra, de ressonâncias gregas, latinas e leopardianas, *estoicismo*.” In: FERNANDEZ, Dominique. *Op. cit.*, p. 216. (tradução nossa)

vida bestial, desumana, que a guerra não tivesse servido para nada, que tudo fosse como antes, exceto os mortos.”⁴⁰⁸

A exata metade dos trinta e dois capítulos de *A lua e as fogueiras* se dedica de modo quase exclusivo às recordações do narrador-protagonista, livremente entremeadas por comentários: os capítulos III, XI e XXI relatam o percurso entre Gênova e a América; o capítulo XIV conta o período vivido junto à família adotiva, na Gaminella; os capítulos XV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX e XXX tratam de sua adolescência na fazenda da Mora, o convívio com as três filhas de Seu Mateo (Irene, Silvia e Santina) e as primeiras descobertas ao lado do amigo Nuto. Todavia, com exceção de um único episódio do capítulo XIX, sobre a compra do canivete de Cinto, *Da nuvem à resistência* não se baseia em nenhum deles, privilegiando aqueles que denunciam as consequências da guerra e a repercussão da queda do regime fascista, ora aquém das expectativas, nos âmbitos econômico, político e social na região das Langhe. Portanto, Huillet-Straub optam pela narrativa no tempo presente, minimizando “as indagações pessoais do que teria se transformado ou permanecido do mundo remoto da infância”⁴⁰⁹ do protagonista-narrador, com o intuito de politizá-las ao abordarem estruturalmente os eventos por elas referidos. Dumans assevera:

Em *Da nuvem à resistência*, como o próprio título indica, parece haver com efeito um movimento progressivo de endurecimento, de resiliência, de afinamento das idéias e dos conflitos, e isso tanto do ponto de vista do tema quanto do ponto de vista formal. Se por um lado, nessa segunda parte, torna-se absolutamente manifesta a realidade social e política à qual o filme se dirige (a Itália do pós-guerra), bem como o quadro ideológico que ele circunscreve e dentro do qual procura se situar (das lutas de resistência contra o reacionarismo fascista e contra o avanço do capitalismo), por outro lado, também sua construção formal torna-se mais sóbria, mas afeita ao relato narrativo e documental do que à exposição lírico-dramática. Parte desse contraste entre a maior sobriedade (e obviamente, entre o maior realismo) da segunda parte e o lirismo da primeira, os Straub herdaram, sem dúvida alguma, das enormes diferenças (de estilo, de tema, de abordagem, de gênero etc.) que existiam já entre os dois livros de Pavese. Uma outra parte, contudo, deve-se ao tratamento que eles mesmos dão ao segundo livro, cujos momentos mais imaginativos e poéticos, circunscritos pela problemática do mito pavesiano da infância, são deixados de lado em favor do protagonismo quase que exclusivo dos eventos políticos.⁴¹⁰

Notemos como esse movimento progressivo de endurecimento se formaliza visualmente, isto é, na decupagem, na *mise-en-scène*, na fotografia e na montagem. No tocante à primeira parte do filme, os três diálogos iniciais expressam a lei da separação entre homens e divindades, que res-

⁴⁰⁸ PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁰⁹ DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 86.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

palda a nova ordem imposta pelos deuses olímpicos sobre o caos primordial da natureza, por meio de operações disjuntivas. *A nuvem* começa com um plano geral de apresentação de Néfele (Olimpia Carlisi), sentada no alto de um carvalho, e Íxion (Guido Lombardi), mirando-a desde o solo, de costas para a câmera, a segurar um machado (Fig. 26a); o único átimo de toda sequência em que aparecem juntos. Tal disjunção iminente remete à questão da *hybris*, ao descomedimento que estigmatizara o encontro entre eles.⁴¹¹ Em seguida, com o olhar fixo no horizonte, na direção contrária à de seu interlocutor, avista-se Néfele em plano próximo, enquadrado em *contra-plongée* (Fig. 26b), cujos cabelos negros confundem-se com a copa verde escura atrás em desfoque. Sua presença diáfana, acentuada pelas sutis mudanças de luz e vento, contrasta com a inclemência daquilo que decreta: “Há uma lei, Íxion, à qual é preciso obedecer. [...] Um limite foi imposto a vocês, homens.” Depois, quando vemos Íxion, em plano mais aberto, quase um plano-americano (Fig. 26c), o entorno da mata ganha profundidade de campo, o que torna a imagem menos chata e gera um efeito de distanciamento entre figura e fundo, como se aplicasse de antemão a separação anunciada. Ainda, por vezes, sobreposta a esse plano, ouvimos a voz cândida, porém firme, de Néfele, tanto mais ubíqua quanto descorporificada. E o punho cerrado de Íxion manifesta a relutância já latente no machado que carrega (Fig. 26c).



Fig. 26a

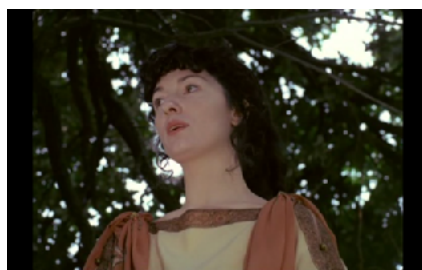


Fig. 26b



Fig. 26c

Em *A quimera*, o mito de base é o de Belerofonte, herói que — segundo o canto VI da *Iliada*, de Homero — com facilitação divina, matou o último monstro remanescente sobre a terra, para, tão logo, ser marginalizado justamente por aqueles deuses que o incentivaram. No filme, Hipéloco (Gino Felici), filho de Belerofonte, e seu sobrinho, Sarpédon (Lori Pelosini), conversam a respeito

⁴¹¹ Reza o mito que Zeus purificara Íxion de seus crimes pregressos, convidando-o, então, para um banquete no Olimpo. Lá, Íxion, julgando-se capaz de tudo, ambicionou Hera, esposa de Zeus. Para ludibriá-lo, Zeus criou Néfele, uma réplica perfeita de Hera feita de nuvens. E da conjunção carnal entre Íxion e Néfele nasceram os centauros, seres híbridos, metade cavalo, metade homem. Como castigo por sua petulância, Íxion foi condenado a girar preso a uma roda de fogo por toda a eternidade. Ou seja, a questão da *hybris* coincide aqui com seu sentido literal: a proibição do hibridismo.

do depauperamento do outrora herói, agora abandonado a vagar ao léu e ao relento. Enquanto Hipéloco enaltece o equilíbrio do novo tempo da justiça e da lei divinas, o qual prescindir de heróis, Sarpédon questiona os meios e termos dos deuses olímpicos. Essa discordância se acirra na deturpação do procedimento convencional de campo e contracampo. Em plano-médio, vemos Hipéloco na porção direita do quadro, sentado em um barranco a apoiar-se em sua bengala, com a cabeça voltada para o lado, em direção a seu sobrinho (Fig. 27a). Como contracampo, em um plano mais aberto, está Sarpédon na porção esquerda do quadro, retribuindo o olhar do tio (Fig. 27b).

Fig. 27a



Fig. 27b



Fig. 27c



Fig. 27d



Via de regra, ao se filmar em campo e contracampo, além de se manter o tamanho ou as dimensões internas dos planos, em favor da simetria, a angulação da câmera em relação aos atores é aguda, o que acaba suavizando seus perfis para três quartos e preservando sua centralidade no quadro. Aqui, em vez da câmera mudar de posição para produzir esse efeito, Huillet-Straub aplicam sua distinta técnica do ponto estratégico, a saber: “trata-se de achar para cada cena do filme — ou seja, para cada cenário, cada espaço —, o ponto estratégico único, de onde [...se] poderá, depois, filmar todos os planos da cena mudando somente o eixo e a objetiva.” Assim, se por um lado, restitui-se “a realidade de um espaço”⁴¹², devido ao acatamento das coordenadas topográficas, por outro, desnatura-se, com um choque, a percepção forjada pela linguagem cinematográfica. Decerto, tal aberração perceptual condiz com o tema da transição entre o velho mundo titânico, polimórfico, e a nova ordem discriminatória. E as queixas de Sarpédon, tanto mais assertivas quando ele passa ao plano

⁴¹² BERGALA, Alain. *Straub-Huillet: o menor planeta do mundo*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 235.

próximo (Fig. 27c), parecem reverberar no prolongado silêncio de Hipéloco, ao final do diálogo, em circunspeção (Fig. 27d).

Já, em *Os cegos*, trata-se do mito de Tirésias. Segundo a tradição mais corrente, que remonta a Hesíodo, enquanto caminhava pelo monte Citerão, nas proximidade de Tebas, Tirésias avistou duas serpentes em cópula e, ao tentar separá-las, matando a fêmea, foi transformado subitamente em mulher. Sete anos mais tarde, deparou-se com a mesma cena, interveio, esmagando, dessa vez, o macho, e voltou a ser homem. Então, devido à sua experiência transsexual, os deuses lhe chamaram para resolver uma querela sobre qual dos sexos sentiria mais prazer — e qual, portanto, teria maior capacidade de dar prazer. Ao responder que a mulher era mais suscetível e que, portanto, o homem, todo poderoso, Hera se enfureceu, infligindo-lhe a cegueira. Em compensação, Zeus lhe concedeu o dom divinatório da clarividência. Em *Da nuvem à resistência*, de costas para a câmera, Tirésias (Enio Lauricella) e o rei Édipo (Walter Pardini) permanecem lado a lado, em cima de um carro-de-boi conduzido por um homem a pé, ao longo de uma estrada de terra margeada ora por campos cultivados, ora por vegetação nativa (Fig. 28). Esse plano-sequência interrompido — por aqueles “pedaços de filme negros”, “espécie de pontuação”⁴¹³ para assinalar mudanças de assunto, às vezes seguidos de lapsos espaçotemporais — lembra sobremaneira os planos de passeio (*Spaziergänge*) de *Lições de história* (Fig. 2b). Tal semelhança pode ser compreendida a partir da forma-proscênio, de acordo com Tag Gallagher: “A norma dos Straub é colocar seus personagens fora do proscênio, como se existencialmente alienados do mundo, mas o espiando.”⁴¹⁴ Não obstante, como vimos em nossa análise de *Lições de história*, isso não deixa de ser altamente libertário.



Fig. 28



Fig. 2b

⁴¹³ STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub*. *Ça cinéma*, 1e année, 2e état, outubro de 1973, p. 26. (tradução nossa)

⁴¹⁴ Cf. GALLAGHER, Tag. *Lacrimae rerum materialized*. *Senses of cinema*, nº 37, outubro de 2005. (tradução nossa) Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/> Último acesso em: 19 mai. 2020.

O texto de Pavese já fornece pistas nesse sentido. O diálogo se desenrola com a curiosidade, um tanto infantil, de Édipo pelo passado de Tirésias, o qual tece comentários desdenhosos à autoridade do Olimpo: “O mundo é mais antigo do que eles. [...] Reinavam então as próprias coisas. Aconteciam coisas — agora, através dos deuses, tudo é feito palavra, ilusão ameaça. [...] Chegaram tarde demais.” Tirésias insinua que o destino não está a cargo dos deuses. E que, até mesmo, reputar sua condição à inveja divina consistiria apenas em mais um modo de legitimá-los: “Que se fala demais dos deuses. Ser cego não é desgraça pior do que estar vivo. Sempre vi as desventuras chegarem no tempo em que deviam chegar.” Alternativamente, Tirésias insiste na força irredutível de algo que escape a classificações: “Você é jovem, Édipo, e como os deuses que são jovens, você mesmo torna claras as coisas e dá nome a elas. Ainda não sabe que embaixo da terra existem rochas e que o céu mais azul é o mais vazio.” E arremata, ao indagar a Édipo, cuja sina é bastante célebre, sobretudo por causa das tragédias de Sófocles: “E você já se perguntou por que os infelizes, ao envelhecer, ficam cegos?” Ao invés de um castigo divino, a condição de não mais ver talvez seja um ato de sabedoria e signifique resistir à sujeição: “A resistência começa no momento que, terminada sua separação dos deuses, os homens imaginam ser o espetáculo com o qual os deuses têm prazer, de longe.”⁴¹⁵ E estar posicionado fora do proscênio, de costas para a câmera, é uma recusa a compactuar com esse espetáculo — do mesmo modo que, em *Lições de história*, o protagonista-narrador se nega a conduzir o olhar do espectador e a limitar sua visão de mundo, como demonstramos. Por fim, tal postura intensifica a dimensão política da ideia pavesiana de recordação-renúncia, a qual deixa de ser um sentimento individual de resignação inerente à maturidade, para se universalizar, designando uma causa coletiva. Por essa razão, Tirésias diz: “Já vivi muito. Vivi tanto que cada história contada parece a minha.”

Se os fundamentos materiais e históricos dessa causa coletiva estão aí ausentes, em *Os fogos*, o último dos seis diálogos adaptados em *Da nuvem à resistência*, eles começam a se tornar mais eloquentes, para então se explicitarem na segunda parte do filme. É a respeito desse diálogo, cuja matriz consiste em uma versão popularizada do mito do rei Atamas⁴¹⁶, que Rancière distinguirá tanto a forma mais bem acabada do dispositivo dialético, até então hegemônico nos filmes huilletstraubianos, quanto sua superação. Sob o luar, durante um modesto ritual de invocação da chuva —

⁴¹⁵ DANÉY, Serge. *Op. cit.*, p. 171.

⁴¹⁶ Reza o mito que o rei Atamas, ou Atamante, teria sido convencido por Ino, sua segunda esposa, a sacrificar os filhos de seu primeiro casamento, Frixo e Hele, em um período difícil. Enquanto na versão clássica, a motivação de Ino seria apenas ciúmes, tendo ela, inclusive, providenciado a queima dos grãos de trigo da aldeia para inviabilizar o plantio, na versão relatada em *Da nuvem à resistência*, o móbil é a fertilidade da terra diante da privação infligida pela canícula.

“Ó Zeus, receba esta oferta de leite e mel; somos pobres pastores e não podemos dispor do rebanho que não é nosso” — em torno de uma fogueira, pai e filho conversam sobre o costume antigo de oferecer sacrifício humano em troca de boas colheitas. A opção pela forma dialogada “inscreve, à primeira vista, a política do filme num quadro que não é específico do cinema: o da arte política como arte dialética.” Rancière desenvolve:

O filme se volta para a outra grande forma da política do fragmentário, a dialética teatral. É que, desde a Antiguidade, essa forma está ligada à questão da justiça. De Ésquilo a Brecht e Sartre, o diálogo teatral quase sempre se identificou com a discussão da relação entre duas injustiças. Isso foi feito sob duas grandes formas que fazem funcionar de maneiras opostas a moral dialética que sustenta o diálogo. A primeira é a forma trágica. Ela apresenta francamente como indecisa a relação das duas injustiças: a de Agamemnon e a de Clitemnestra, a de Creonte e a de Antígona, a do troiano Paris e a dos gregos assassinos da jovem Polixênia. O mundo moderno pretende, na esteira de Hegel, ter sido dispensado dessa indecisão pela absolvição de Orestes no tribunal de *As Eumênides*. O julgamento de Orestes teria inaugurado o império do direito, que suprime a indecisão trágica. Mas o fundo do problema não é esse. Refere-se à natureza da injustiça e ao que ela envolve. Ao encenar a dialética das injustiças equivalentes, a tragédia grega limitava-lhes o alcance. Se as decisões dos heróis eram injustas é porque eles se atribuíam, por orgulho [*hybris*], um saber que não tinham a respeito da vontade dos deuses. Mas só eram suscetíveis dessa injustiça os altos personagens cujo próprio estatuto obrigava à decisão e inclinava ao desatino [heróis marginalizados]. Uma segunda figura impõem-se na idade moderna, quando a injustiça torna-se um dano feito não aos deuses mas aos homens, e quando o conflito sobre a justiça tem como objeto a desproporção entre o pequeno número daqueles que decidem sobre a vida dos outros e a multidão dos que estão sujeitos a esse poder. Decidir torna-se tarefa para os próprios oprimidos, e a dialética é a arma de que eles se devem servir. Nesse momento a dialética se desdobra: é a tensão dos argumentos opostos mas é também a ciência dos meios e dos fins. E esta hierarquiza as injustiças em nome do interesse da maioria. O teatro então escolhe entre as injustiças: em Brecht, em *A decisão*, é preciso deixar morrer o jovem companheiro para salvar a cidade; em Sartre, na peça *O diabo e o bom deus*, é preciso aceitar as injustiças e mentiras que sustentam a autoridade da qual os chefes precisam para conduzir a luta dos oprimidos. Mas, se o teatro escolhe, não é para dar um modelo de conduta, mas, antes, para despertar a capacidade dos combatentes de julgar situações e argumentos. Essa tensão entre a decisão que resolve e a habilidade de manter em equilíbrio argumentos opostos é o cerne da política do brechtiano.⁴¹⁷

Da nuvem à resistência mostra que a relação entre as duas injustiças, a saber, os sacrifícios humanos não compreendidos e abominados pelo filho — “Não quero pensar nisso. São injustos, os deuses. Que necessidade têm de que se queime gente viva?” — e a exploração de classe explicada pelo pai — “Não pior que nós. A nossa canícula são os patrões. E não existe chuva que possa libertar-nos” — “é igualmente uma relação entre as duas dialéticas: a dialética ética da tragédia dos Grandes e a dialética política dos humildes.”⁴¹⁸ Ou seja, uma relação entre indecibilidade e tomada de decisão, que se expressa em uma divergência entre a palavra dita e o gesto visível — dialética eminentemente cinematográfica.

⁴¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 125s.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

Atendo-nos ao texto pavesiano, constatamos que o discurso paterno passa da justificativa explanatória a um tipo de inconformismo — “Se houve uma época em que bastava uma fogueira para provocar chuva, queimar nela um vagabundo para salvar uma colheita, quantas casas de patrões é preciso incendiar, quantos trucidar pelas ruas e praças, antes que o mundo gire no rumo certo e possamos dar nossa opinião?” Rancière assevera que “desse cálculo, porém, não sai nenhuma conclusão, exceto a de que deuses e patrões se entendem para conservar os privilégios de sua preguiça e que os oprimidos devem ater-se, na escolha das vítimas, ao princípio de utilidade máxima”⁴¹⁹ — “Não é tanto gritar. O que vale é quem grita.” E acrescenta a frase que já havíamos mencionado no item 1.2. *Dispositivo dialético*: “A dialética ‘marxista’ não produz nada além da sabedoria de uma resignação a cometer a injustiça, pois esta é a lei do mundo”⁴²⁰ — no sentido de “só a violência ajuda onde a violência reina”, máxima brechtiana que Huillet-Straub usaram como subtítulo do filme *Não reconciliados*. A resposta filial, por sua vez, é uma recusa furiosa, a qual, no entanto, leva a outra resignação — “Eu não quero, entende, não quero. Fazem bem os patrões em sugar nosso sangue, se fomos tão injustos entre nós. Fazem bem os deuses em olhar enquanto sofremos. Somos todos maus.”

Não obstante o que diz o filho, Huillet-Straub intervêm no texto, suspendendo “as promessas da dialética para reconhecer de novo sua força sensível à distância entre a anuência com a injustiça, que foi sempre ‘razoável’ cometer”⁴²¹ — “Mesmo os gregos praticaram sacrifícios humanos. Toda civilização camponesa fez isso. E todas as civilizações foram camponesas”⁴²², tal o comentário de Pavese que antecede *Os fogos* — “e a simples declaração de sua recusa.”⁴²³ A intervenção huillet-straubiana consiste em encerrar o diálogo com essa fala do filho — enquanto no livro há, ainda, uma repreensão do pai — e na montagem que promove uma abertura progressiva no enquadramento do campo e contracampo de ambos (Figs. 29c; 29d; 29e; 29f; 29g; 29h) até um fechamento contrapontual (Figs. 29i; 29j), acompanhada de uma *mise-en-scène* em que seus corpos gradualmente se erguem, até o brusco levantamento do filho que rompe o quadro, deixando à vista apenas sua mão esquerda no centro da imagem (Fig. 29k), ou melhor, no exato ponto ocupado pela lua no início da sequência (Fig. 29a), plano a partir do qual o mito do rei Atamas é narrado pelo pai. Para

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 130.

⁴²² PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucò*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 127.

⁴²³ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 130.

Dumans, tal sincronia entre os planos da mão pendente que vira a palma e da lua quase cheia “sugere ao mesmo tempo a tentativa de interrupção de uma ordem simbólica, religiosa e social [...] e a recuperação do mito enquanto possibilidade de abertura da história.”⁴²⁴ Ou seja, por meio da intervenção visual de Huillet-Straub, o tom aparentemente resignado da fala do filho se torna uma proposição imaginativa, a qual reivindica um modo novo de sociabilidade ao rastrear em culturas antigas pontas soltas que poderiam recapacitar a imaginação política. Note-se que não se trata de um apelo ao retorno a um sistema prévio ao capitalismo e, sim, de uma rima poética que instiga a pensar e sentir de outra forma, fora dos parâmetros da realidade socialmente constituída.

Fig. 29a



Fig. 29b



Fig. 29c



Fig. 29d



Fig. 29e



Fig. 29f



Fig. 29g



Fig. 29h



⁴²⁴ DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 110.

Fig. 29i



Fig. 29j



Fig. 29k



Também nesse encaço e na contramão da ênfase de Daney no “devir-punho”⁴²⁵, interpretação a que se subentende um tipo de resistência mais convencional, Rancière afirma que “a irresolução do gesto” — de “designação da terra, declaração de uma recusa”, abertura para outro futuro — “é, ao mesmo tempo, um poder de resolução que quebra a engrenagem da troca dialética”⁴²⁶, isto é, da dialética enquanto premência de decisão entre vias opostas-complementares de uma mesma determinidade. Contudo, se para Rancière isso significaria, em certa medida, uma invalidação da dialética, melhor porventura fosse — respeitando, inclusive, a inabalável convicção de Huillet-Straub no método dialético e tentando compreender, de fato, a dialética operante na totalidade de seus filmes — pensar a dialética de outra forma, como reconhecimento da força produtiva de contradições internas geradora de uma dinâmica de transformações estruturais que não dá espaço para a naturalização de solos estáveis de consenso, voltando-se, ao invés, contra a crença de que haveria um solo normativo pressuposto e partilhado, anterior aos conflitos, pois capaz de regulá-los⁴²⁷ — ora, algo não tão longínquo do conceito rancieriano de dissenso.

Assim, abalariam-se, sem dúvida, os lugares-comuns, os *topoi* da argumentação dialética vulgarizada, tornados então blocos sensíveis de palavras portadoras de uma experiência histórica. E o imemorial do mito e do destino já não seria impedimento para a rota da luta pela justiça, mas a riqueza sensível de uma experiência coletiva e da capacidade de dizê-la, como quer Rancière.⁴²⁸ Por

⁴²⁵ DANÉY, Serge. *Moral da percepção — Da nuvem à resistência (1979)*, de Straub-Huillet. In: *Op. cit.*, p. 171.

⁴²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 129.

⁴²⁷ SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível — o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 25s.

⁴²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 130.

certo, “a linguagem aparece aí menos como um sistema de signos que permite a comunicação entre os sujeitos, do que como um ‘elemento’, como um horizonte, solo universal de toda existência e todo destino”⁴²⁹, ou melhor, solo *utópico*, não normativo, nem pressuposto, aberto ao dissenso, movido pelas contradições internas e em constante destruição-reestruturação — “como se fosse questão de expressar a latência de um comum sem gramática própria”⁴³⁰, porém instaurador de uma linguagem poética, ou melhor, de uma *poiésis*. Importante, então, salientar que, embora Huillet-Straub tenham suprimido o terceiro grupo de diálogos do livro, provavelmente com o intuito de mitigar as reflexões de cunho mais subjetivo, personalista⁴³¹, nele prevalentes, a orquestração dos procedimentos eminentemente cinematográficos de *Da nuvem à resistência* (as incisões da decupagem, o encaideamento reiterativo da montagem e a frugalidade da *mise-en-scène*) também expressam “uma virada final em relação ao valor atribuído às palavras e aos nomes”, tal qual a constatação de Dumans: “Não mais criados e pronunciados pelos deuses, mas pelos homens, e associados doravante à poesia e à memória, eles [as palavras e os nomes] são tratados aqui [no terceiro grupo de diálogos do livro] como a antítese absoluta do poder regulatório e discriminatório das leis.”⁴³² Ou, ainda, na asserção de Gian-Paolo Biasin estritamente a respeito dos últimos cinco diálogos desse grupo: “eles acentuam o valor do homem em toda a sua pungência, imperfeição e efemeridade, com todo o sentimento e o mistério da morte, e com a imortalidade que lhe é garantida menos pelos raros instantes de amor do que pela palavra, que transforma-se em memória — história e poesia.”⁴³³

Portanto, ao tomar Pavese de forma crítica, já que, como Straub mesmo admite, “[...] não confiamos nele em todas as linhas: o que cortamos não foi pouco”, Huillet-Straub acabam por validar e atualizar a resposta pavesiana à repreensão de Franco Fortini acerca da publicação do primeiro título da *Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos*, a famigerada *Collana viola* da

⁴²⁹ PRADO JR., Bento. *Ipseitas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 196.

⁴³⁰ SAFATLE, Vladimir. *Op. cit.*, p. 286.

⁴³¹ Sobre a confrontação da autoria — uma constante nas adaptações huillet-straubianas, como vimos mais acima, no capítulo II. *Estética em Huillet-Straub* — Huillet diz o seguinte: “Tomemos o exemplo de Pavese. No limite, quanto a Pavese ele mesmo, não damos a mínima quando chegamos ao fim do filme. O que nos interessa são os *bonhommes* que dizem o texto de Pavese, o que eles fazem da vida, como eles dizem o texto, os problemas que têm com o que dizem — o que faz com que aquilo que dizem, de uma vez por todas, não pertença mais a Pavese, mas ao *bonhomme* que o diz e que, de início, não sabia quem era Pavese. O único interesse do texto ou daquilo que você chama de cultura é que o cara que o escreveu fez um certo trabalho, produziu algo que nos tocou e que então resistiu — e é por isso que julgamos que ele fez um bom trabalho.” Cf. 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*, Paris, nº 305, novembro de 1979, p. 17. (tradução nossa)

⁴³² DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 61.

⁴³³ BIASIN, Gian-Paolo. *The smile of the Gods: a thematic study of Cesare Pavese's works*. New York: Cornell University Press, 1968, p. 207. (tradução nossa)

Einaudi, da qual Pavese foi coeditor junto a Ernesto de Martino. Perante a advertência de Fortini quanto à arriscada abertura dos estudos marxistas, naqueles idos do final da década de 1940, à curiosidade “pelas manifestações místicas, mágicas e irracionais”, considerando-se que jamais se poderia ceder ao esquecimento dos “danos causados, há pouco tempo, por uma cultura irracionalista de base folclorista”, como o havia sido o fascismo, Pavese pondera:

Nós nos congratulamos do interesse marxista pela mentalidade mágica e mítica e asseguramos a Fortini que o perigo que ele sinaliza não existe. É evidente que o folclore e a mentalidade mítica interessam ao político “científico” enquanto acontecimentos, enquanto fenômenos que devem ser reduzidos prontamente à racionalidade, à lei histórica. O que se deve temer, em todo caso, é que do mito, da magia, da “participação mística”, o estudioso “científico” esqueça o caráter mais importante: o absoluto valor cognoscitivo que representam, sua originalidade histórica, sua perene vitalidade na esfera do espírito. O que seria grave, especialmente na Itália, onde Vico exerceu sua “áspera meditação”.⁴³⁴

Ora, o modo pelo qual se dá essa resposta é sintomático, ou seja, revela tanto um problema quanto a possibilidade de sua resolução. Pois, ainda que Pavese defenda a atenção e o cuidado do pesquisador quanto ao absoluto valor cognoscitivo do mito, a declaração categórica, segundo a qual os fenômenos e acontecimentos mágicos devem ser prontamente reduzidos à racionalidade e à lei histórica, parece contradizê-lo. Na verdade, tal “mau jeito” em explicitar o problema com nuances necessárias exprime o tabu da própria empreitada científicista, ou melhor, o cariz ideológico do racionalismo, o qual, na medida em que esteia o conhecimento na dominação da natureza, termina exercendo a mesma violência que denuncia no irracionalismo. Não obstante a querela de seu autor, a obra pavesiana oferece ricos e corajosos vieses de abordagem desse complexo.

Ademais, a exata relação entre mito e história, natureza e razão instrumental, inere ao aprimoramento de um recurso idiossincrático da técnica cinematográfica de Huillet-Straub, a saber, a lata observação de paisagens. Nos três diálogos de encerramento da primeira parte de *Da nuvem à resistência*, *O lobisomem*, *O hóspede* e *Os fogos*, bem como na segunda parte do filme, relativa ao romance *A lua e as fogueiras*, há uma profusão de planos sem a figura humana ou nos quais ela é apenas uma coadjuvante, a exemplo de: os do lobo [Fig. 30a] e da fogueira, em *O lobisomem*; o do campo de trigo [Fig. 30b], em *O hóspede*; o da lua [Fig. 29a], em *Os fogos*; o da relva e das acácias, ao final [Fig. 30c]. A presença desses planos de animal e paisagens celeste e terrestre designam não apenas o grande assunto de *Da nuvem à resistência*, isto é, a metamorfose como base mítica, mas

⁴³⁴ PAVESE, Cesare. *Discusiones etnológicas*. In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*. (eBook) Barcelona: Lumen, 2011, p. 334. (tradução nossa)

também toda a problemática de se olhar o espaço a céu aberto e a natureza no cinema huillet-straubiano, prática que se arraigará a partir da década de 1970.



Fig. 30a



Fig. 30b



Fig. 30c

Decerto, em *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (1970) e *Lições de história* (1972), já havia, marginalmente, a interferência ruidosa das ruas da cidade italiana, de modo a friccionar no tempo antigo das narrativas da tragédia de Corneille e do romance brechtiano o presente filmico. Jacques Aumont afirma que, desde lá, Huillet-Straub concebem um tipo específico de adaptação cinematográfica “que recorre a um lugar visualmente impressionante, dramaticamente praticável... e, sobretudo, historicamente carregado.”⁴³⁵ Em *Moisés e Aarão* (1975), a escolha da locação levou em conta não apenas os quesitos da visualidade e da existência concreta, singular e histórica do anfiteatro Alba Fucense (século I a. C.), mas também a carga abstrata e simbólica do texto operístico de Schoenberg, de matriz religiosa. O mesmo ocorre no curta-metragem *Toda revolução é um lance de dados* (1977), em que se recita o poema mallar-maico *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897) em cima de uma colina do cemitério *Père-Lachaise*, onde foram enterrados os mortos da Comuna de Paris — aqui, a questão de “Nada terá lugar senão o lugar. Exceto talvez uma constelação” é essencial. Já, em *Fortini/Cani* (1976), as vistas de paisagens se emanciparão, *vide* a longa sequência de panorâmicas nos Alpes Apuanos e em Marzabotto (locais de resistência e massacre durante o regime fascista), que contém o esboço de *Cedo demais / tarde demais* (1981), filme no qual os campos do interior da França e do Egito são os protagonistas — a ele voltaremos em breve. Então, com *A morte de Empédocles* (1987), adaptação da tragédia homônima de Friedrich Hölderlin, e *Cézanne* (1990), a partir dos diálogos rememorados e transcritos por Joachim Gasquet, a natureza ganha um matiz utópico, enquanto o ato de olhá-la e

⁴³⁵ AUMONT, Jacques. *L'invention du lieu*. In: *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier Éditions, 1996, p. 222. (tradução nossa)

capturá-la tecnicamente é discutido pela primeira vez de modo explícito, resvalando na questão do realismo cinematográfico — ao que nos dedicaremos mais abaixo. Tal percurso, por fim, repete-se com desdobramentos nos longas e curtas-metragens huillet-straubianos subsequentes, ora enfatizando-se a paisagem como testemunho da história, ora insinuando-se uma afinação sensível por meio da contemplação da natureza, à qual corresponderia um metabolismo social radicalmente diverso do modo de produção capitalista.

Acerca de tamanha problemática, com base em *Da nuvem à resistência*, Daney teoriza:

Em *Dalla nube*, os planos têm, também, um conteúdo. Como por exemplo, o campo de trigo [Fig. 30b] que o convidado (Héracles) observa e admira (quinto diálogo), mas sabe que é fertilizado a cada ano com o sangue da vítima de um sacrifício, e que ele foi escolhido para ser a próxima vítima. É o plano magnífico da “relva e das acácias” [Fig. 30c], diante do qual, no fim do filme, Nuto revela ao bastardo que é o lugar onde Santa foi morta, depois queimada pelos *partigiani*. É, enfim, o plano do lobo (quarto diálogo), em que os caçadores perguntam o que fazer, porque, segundo eles mesmos: “Não é a primeira vez que matamos uma fera / mas é a primeira vez que matamos um homem.” Esses três exemplos servem ao menos para instaurar uma dúvida. Dúvida sobre *o que* vimos. [...]

[...] 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. Lycaon [Fig. 30a], o homem-lobo que chora, não seria assim tão espantoso se, no comentário, os caçadores não falassem dele como um homem (*ele se defendeu como um velho, com os olhos*) e se seu embaraço não viesse de uma dúvida mais profunda, dúvida quanto à sua própria identidade (“você tem certeza de não se sentir às vezes como Lycaon?”). 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 o que é*.

Essa é a razão por que essa idéia 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 sintoma. Lá onde algo resiste, é preciso filmar. Mas não se sabe jamais o que se filma; e quanto mais descrevemos, menos vamos entender. 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*. É essa suspeita; ou melhor: o desejo de falar dessa suspeita, que me parece ser possível perceber pela primeira vez com tal franqueza em *Dalla nube*.⁴³⁶

Admira-se, então, a habilidade que Huillet-Straub têm de depurar uma forma audiovisual mediante a qual a ideia de resistência seja expressa esteticamente, desviando-a da condição de assunto, discurso ou enunciado. Dizendo de outro modo, a ideia de resistência encontra no cinema huillet-straubiano uma forma que lhe é imanente, que *resiste*, ela própria, à comunicação; o que ressignifica a questão da “inscrição verdadeira”, concernente à ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica. E Daney assim interpreta a forma que acabara de comentar:

⁴³⁶ DANNEY, Serge. *Op. cit.*, p. 173s. (tradução modificada)

Em *Dalla nube*, trata-se [...] de um alerta: não importa o que você olhar, um campo de plantio, uma colina, uma fera, não esqueça que é sempre o humano que você vê. [...] Humanismo então, mas no sentido de uma prevalência, de uma pregnância da imagem humana em todas as coisas. [...] O cinema seria aquilo que permite romper o encantamento pelo qual pensamos ver ao redor de nós algo além do humano, quando se trata apenas de campos de plantio, árvores podadas, cemitérios ignorados, animais-que-são-talvez-homens (por isso a proibição de matá-los).⁴³⁷

E o que talvez possa ser compreendido como uma espécie de ceticismo diante de tal desencantamento do mundo pelo cinema é dotado também de outro aspecto, que Rancière nos aclara: “A partir daí, a lua e as fogueiras, a vegetação e o vinhedo, o ranger dos passos na areia do caminho, o murmúrio do riacho ou do vento nas árvores, e até a confusão das distâncias serão, a cada vez, confrontados em seu duplo aspecto de comum riqueza sensível e de recorte do mundo que torna a justiça invisível.”⁴³⁸ Ou seja, nesses planos huillet-straubianos coalescem dois sentidos: um de testemunho não somente das injustiças cometidas, mas, sobretudo, da violência em que consiste a invisibilização do sofrimento delas advindo, tanto pelo esquecimento intrínseco à memória quanto pela supremacia da história contada a partir do ponto de vista dos vitoriosos; e um utópico, cuja atenção à pujança do belo natural alude à capacidade humana de se reinventar e criar outros modos de sociabilidade com a natureza (inclusive a própria natureza humana) que não sejam exclusivistas e exploratórios.

A segunda parte de *Da nuvem à resistência*, em que o mote da resistência se intensifica, como vimos, apresenta uma irregularidade bastante instrutiva quanto às dificuldades em dosar o duplo aspecto dessa forma de expressão da resistência em lapidação no cinema huillet-straubiano do final da década de 1970. A sequência de encerramento do filme corresponde ao último capítulo de *A lua e as fogueiras*, quando do relato, durante uma caminhada pela Gaminella, das circunstâncias do assassinato de Santina pelos *partigiani* (descobrir-se que era uma espiã e que fora responsável pela morte de muitos companheiros de luta), e que assinala uma conjunção entre os anseios nostálgicos do protagonista e a realidade cruel da guerra. No filme, Huillet-Straub desembaraçam o texto desse torpor, fazendo com que seja pronunciado em tom mais grave e seco, não mais no decorrer de um passeio, o que resulta em um tipo de “devir-documento”⁴³⁹ a atingir certa irredutibilidade. “A irredutibilidade a que convidam todos os dois personagens (um deles [...] lendo as páginas que narram

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 174.

⁴³⁸ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. *Op. cit.*, p. 131.

⁴³⁹ DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 119.

os sacrifícios humanos nos fogos de 1944 [Fig. 31b], e outro, em contracampo, escutando [Fig. 31a)]”, argumenta Fortini, “não é, me parece, como provavelmente é em Pavese, o atônito consentimento ao ciclo do tempo e à fatalidade terrestre; é a fé em uma lentidão da positividade — como fraterna liberação e ajuda — continuamente aflorando sobre as derrotas e os erros.”⁴⁴⁰ Pois, em Huillet-Straub, “os corpos daqueles que foram vitimados pelas injustiças e violências ‘sem nome’ dos vencidos — ‘sobrevivem’ e ‘resistem’ a serem esquecidos, incorporados pela natureza, pacificados.”⁴⁴¹ E, muito embora a postura passiva de ouvinte do protagonista ecoe a atmosfera do romance tal qual descrita acima por Fortini, ou mesmo o sol que se põe ao final de tudo como apaziguamento, o corte anterior para o plano da relva e das acácias [Fig. 30c], a tremular por causa do vento, dota o filme de vivacidade, de um sentido de irreconciliação, mas cuja sensação é de altivez, entusiasmo, não de raiva nem de acrimônia. Trata-se, portanto, não de uma estagnação fantasmática, mas de um trabalho de luto, de uma lembrança que impele à redenção — no sentido benjaminiano do termo.



Fig. 31a



Fig. 31b



Fig. 30c

Nesse sentido, ainda, o modo como Huillet-Straub encenam a conversa entre o protagonista e Cavaliere, cujo assunto é precisamente a terra, traz o protagonismo figurativo da paisagem. No primeiro plano da sequência, a câmera se posiciona rente ao chão, enquadrando um caminho sobre a relva, margeado por uma cerca que delimita vinhedos [Fig 32.a]. Ao longe, avista-se um vale difuso em meio a colinas com plantações e estradas esparsas, onde se encontra um vilarejo. Pouco antes dos dois homens cruzarem a imagem calmamente, da esquerda para a direita, com os cabeças fora de quadro, ouvimos o princípio da frase: “Por muitas razões não posso vender a vinha, porque é a

⁴⁴⁰ FORTINI, Franco. *Controcorrente*. In: SPILA, Piero (org.). *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Roma: Bulzoni editore, Filmstudio 80, 2001, p. 186. (tradução nossa)

⁴⁴¹ DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 120.

última terra que porta o meu nome, porque caso contrário terei de morar numa casa alheia, porque para os meeiros convêm que seja assim, porque afinal de contas estou sozinho.” Já no terceiro plano da sequência, a presença de três frondosos pinheiros no topo de uma clareira [Fig. 32b], onde termina o caminho, contrasta com as lavouras e as áreas capinadas, materializando a homenagem de Cavaliere ao filho morto há doze anos, mencionada em voz *over*: “Plantei estas árvores. Eu quis que aqui em cima da colina a terra fosse dele, como ele gostava, livre e selvagem como o parque em que crescera...” Ao que o protagonista acrescenta, no plano seguinte, levemente em *plongée*, no qual vemos seu dorso na porção esquerda do quadro e, ao fundo à direita, um terraço agrícola [Fig. 32d]: “Em todos os campos, seria bom ter um pedaço de terra assim, deixado inculto... Mas é preciso cultivar a vinha.” Então, depois de um brevíssimo plano próximo de Cavaliere [Fig. 32c], a vinha toma a frente da câmera e através dela, o vilarejo também se impõe [Fig. 32e]. E nesse jogo entre a afirmação do trabalho campesino e a preservação da natureza, subentende-se a crítica indômita de Huillet-Straub ao progresso desenfreado.

Fig. 32a



Fig. 32b



Fig. 32c



Fig. 32d



Fig. 32e



Diante de tamanha sutileza em expressar a resistência ao se registrar paisagens, a utilização reiterada de *inserts* de tela escura na segunda parte do filme, apesar de corresponder a uma recusa em espetacularizar ou mesmo dramatizar acontecimentos violentos, parece pender para um tipo de

determinismo discursivo, ao menos quando do cotejo com os detalhes fornecidos no romance de Pavese. Eis o diagnóstico de Dumans.⁴⁴² O intuito huillet-straubiano consiste seguramente em declarar as causas opressoras, ou seja, o fascismo e o capitalismo, além de expor a continuidade promíscua entre eles. Para tal, purgam o texto de psicologismos, de modo a salientar o conteúdo ali subjacente. Tomemos de exemplo o forte episódio acerca do suicídio de Valino depois de matar quase toda a sua família e de incendiar sua casa, devido a uma discussão com a madame do Palacete sobre a distribuição da colheita. Em *Da nuvem à resistência*, nada disso é mostrado. Vemos apenas o jovem Cinto correndo [Fig. 33a] e se atirando aos pés do protagonista [Fig. 33b], em noturna, a contar do que acabara de escapar: “O pai pôs fogo na casa. Queimou tudo, o garrote também. Os coelhos fugiram.” Nuto, então, em plano próximo [Fig. 33d], sugere ter sido um mero acidente, ao que Cinto retruca, em um plano mais fechado do que o primeiro [Fig. 33c]: “Não, não, matou Rosina e a vovó. Queria me matar, mas eu não deixei... Depois botou fogo na palha e ainda me procurava, mas eu estava com o canivete e aí ele se enforcou na vinha...”⁴⁴³ A partir daí, sobre uma tela preta com 4’21” de duração [Fig. 33e], ouvimos a voz do protagonista explicar os antecedentes:

Viera a madame do Palacete com seu filho, para dividir o feijão e as batatas. A madame dissera que duas fileiras de batatas já tinham sido colhidas, que era preciso ressarcir-la, e Rosina gritara, Valino praguejava, a madame entrara em casa para que a avó também falasse, enquanto o filho tomava conta dos cestos. Depois haviam pesado as batatas e o feijão, haviam chegado a um acordo, olhando feio um para o outro.⁴⁴⁴

No filme, Valino aparecera já algumas vezes, uma delas, na porta de sua casa, recebendo Nuto que dizia: “Veja só como são as coisas, um proprietário providencia comida para o seu animal, mas não para quem trabalha a sua terra...”⁴⁴⁵ A ponte que se ergue entre as cenas justifica, até certo ponto, o surto de Valino, torna-o vítima de espoliação, ao passo que, em *A lua e as fogueiras*, ele é retratado como um indivíduo bronco, desde sempre agressivo para com seus familiares. Ou seja, o móbil da ação desse personagem, em *Da nuvem à resistência* é, pois, estritamente social, enquanto no romance se trata também de uma questão de personalidade, de atributos individuais.

⁴⁴² Cf. DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 121s.

⁴⁴³ PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002, p. 149.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 151s.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

Fig. 33a

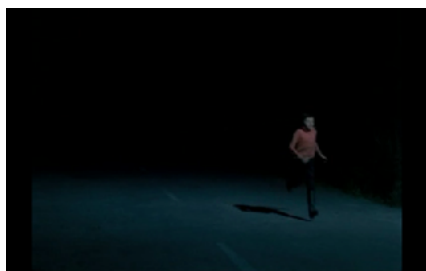


Fig. 33b



Fig. 33c



Fig. 33d



Fig. 33e



Sem o mérito de concordarmos ou não com o diagnóstico de Dumans, gostaríamos de contextualizá-lo no rol de interpretações que encontram irregularidades formais em certos filmes huillet-straubianos, classificando-as segundo a expressividade de seus conteúdos políticos. Nesse caso, trata-se de uma análise minuciosa que constata uma funcionalização da matriz textual na segunda parte de *Da nuvem à resistência*:

Se é evidente que os Straub esforçam-se, por um lado, para desconstruir e fragmentar o texto de Pavese, abrindo brechas e buracos na narrativa, ressaltando a materialidade do texto e o jogo enunciativo dos atores, por outro lado, o filme parece restabelecer, num outro nível, uma relação de causalidade entre os acontecimentos que acaba se revelando excessivamente funcional.⁴⁴⁶

Já, para Rancière, tal contração da narrativa do romance pavesiano com o intuito de sublinhar a continuidade entre os dois modelos de opressão (fascismo e exploração capitalista) aos quais a palavra “resistência” do título se refere, provavelmente respalda sua ideia de que este filme em específico consistiria em um ponto de virada entre o dispositivo dialético e o dispositivo lírico, isto

⁴⁴⁶ DUMANS, João. *Op. cit.*, p. 124.

é, de que nele coexistiriam os dois dispositivos, um se mostrando mais refinado do que o outro em termos de complexidade estética e endereçamento ao espectador. No item 3.3. *Análise de Cézanne: a eficácia invisível da técnica*, comentaremos outras críticas que seguem a mesma lógica classificatória diante do que chamamos de técnica huillet-straubiana de *cruenza*. Por ora, focaremos na forma audiovisual de expressão da resistência que Huillet-Straub criam ao filmar paisagens.

3.2. Análise de *Cedo demais / tarde demais*: inscrever no presente a história

Tal discrepância entre uma forma audiovisual de expressão da resistência, que resiste, ela própria, à comunicação, e um certo determinismo discursivo, embora desdramatizado e distanciado, também é reconhecida em *Cedo demais / tarde demais* (1981), filme em que se leem trechos de textos sociológicos, a saber, *A questão camponesa em França e na Alemanha* (1894), de Friedrich Engels, uma carta de Engels a Karl Kautsky, datada de 20 de fevereiro de 1889, nos quais as mazelas agrárias precedentes à Revolução Francesa são contabilizadas, e o posfácio de *Lutte de classes en Egypte de 1945 à 1968* (1969), de Mahmoud Hussein, uma explanação marxista da economia política egípcia pré e pós-Revolução de 1952, mas cujo protagonismo fica por conta das paisagens majoritariamente campestres da França e do Egito — também aparecem Paris [Fig. 34a], Lyon [Fig. 34b] e Cairo [Fig. 34c], quase sempre em visões panorâmicas. Antes de passarmos à análise fílmica, detenhamo-nos em uma crítica feita pouco depois do lançamento de *Cedo demais / tarde demais*, para melhor compreendermos os meandros dessa sorte de argumentação.



Fig. 34a



Fig. 34b



Fig. 34c

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

huillet-straubiana: o amor e o ódio; este, relativo à paixão política e o primeiro, à paixão estética. Cada um destes polos seria 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 Aarão*; 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. Em uma 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”⁴⁴⁷ — e aponta de que modo política e estética se encontram amalgamadas na nova realidade que os filmes engendram.

Substancialmente, a evidência da mescla ativa consistiria na presentificação da “verdade viva do ator”⁴⁴⁸, herança griffith-renoiriana com uma única, porém crucial modificação: em D. W. Griffith e Jean Renoir, a *mise-en-scène*, aquela tensão entre a presença de um corpo e o espaço circundante, tendia a resolver-se; já em Huillet-Straub, entremeados intensamente pela história, não mais existe essa possibilidade, os corpos 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 nuças oferecidas, de vozes entoadas ao cansaço, de rostos esvaziados à força da narração, desfeitos pela vida vivida (algo que os atores profissionais raramente podem dar na estética do cinema-arte-do-presente).⁴⁴⁹

A descrição de Biette é tão sensual quanto os filmes huillet-straubianos e elucida como a política, ou melhor, a ideologia correspondente a certos textos adaptados e também à tipologização

⁴⁴⁷ BIETTE, Jean-Claude. *Le cinéma se rapproche de la terre*. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 332, fevereiro de 1982, p. 6. (tradução nossa)

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 8. (tradução nossa)

⁴⁴⁹ *Ibid.*

de personagens que eles demandam, desconstrói-se pela estética. Ou seja, ao serem postos em cena, decupados e recitados por atores profissionais ou não, esses 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 (o que pertence à História, mas também é a ‘essência’ da cinematografia).”⁴⁵⁰ Nesse sentido, a estética fortemente constituída de Huillet-Straub *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.⁴⁵¹

Decerto, o firme repúdio de Biette é sintomático da premência revisionista do contexto em que este artigo foi redigido, qual seja, o fim do decênio esquerdista — aquele de que fala Rancière em *As distâncias do cinema*. No entanto, não deixa de comprovar também a experiência *sui generis* proporcionada por Huillet-Straub. Pois, em *Cedo demais / tarde demais*, trata-se de contemplar deturpações e usurpações de processos outrora revolucionários, de perceber, através de documentos sociológicos, estatísticas, levantamentos topográficos, geografia etc., o caráter ficcional da história, seu aspecto petrificado que encobre movimentos insurgentes, os quais, em seu bojo, são manifestações legítimas de sofrimento e injustiça sociais, aferidas concretamente, mas que tão logo são absorvidas pelas narrativas dos vencedores, por aqueles que se aproveitam das situações de instabilidade e de clamor público para restituir a ordem a seu favor e a qualquer custo. Para tanto, Huillet-Straub lançam mão de formas audiovisuais que, por um lado, tematizam criticamente tal direcionamento hediondo de sentido, sobretudo por meio dos comentários políticos em que consistem os textos adaptados, como veremos, e que, por outro, liberam espaço para que os espectadores “(e nós

⁴⁵⁰ HUILLET, Danièle. *Como “corrigir” a nostalgia*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 34.

⁴⁵¹ BIETTE, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 8. (tradução nossa)

dois como os primeiros espectadores) estabeleçam relações, nexos, ‘conexões’ e aprendam a decifrar, ligar, ‘interpretar’ a realidade, ou melhor, as realidades!” Consequentemente, ao invés de servir a uma imposição *tout court* da verdade, a história, nesse filme, designa um enredamento de “diferenças entre tempo histórico e tempo ‘eterno’”⁴⁵², mostra-se em sua aparência de naturalização.

A ingerência entre natureza e história já havia sido discutida 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”⁴⁵³, 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 de um ciclo repetido *ad aeternum*, mas passam, ao contrário, por um processo histórico espiralado e ascendente. O que permitiria, então, a transferência da história natural à história da natureza, pela qual se incorpora o humano como consequência da evolução. Ademais, em uma 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.”⁴⁵⁴ Desse modo, conheceria-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.⁴⁵⁵

Não obstante seu vínculo de dependência, destacam-se as singularidades de homem e natureza, responsáveis pela manutenção das histórias específicas, as quais, no entanto, existem amalgamadas. Em *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã* (1886), um prolongamento da crí-

⁴⁵² HUILLET, Danièle. *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁵³ ENGELS, Friedrich. *Dialética da natureza*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 23.

⁴⁵⁴ 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.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

tica materialista iniciada quarenta anos antes, com *A Ideologia alemã*, para refutar o idealismo recém ressurgido em círculos neo-hegelianos, Engels minudencia as vicissitudes dessa 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.⁴⁵⁶

Logo, segundo Engels, o que distingue a história da natureza da história da sociedade, basicamente, é sua 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 a história”, sancionariam a violência acometida nos desdobramentos da civilização ocidental⁴⁵⁷ — ora, não estaria esta colocação ligada à crítica que Rancière faz à dialética marxista?

A seção A [Fig. 35f] 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

⁴⁵⁶ 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: 17 ago. 2020.

⁴⁵⁷ BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979, p. 62. (tradução nossa)

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. Em *A Questão Camponesa em França e na Alemanha*, 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. Seu esforço é esclarecer o falso impasse, demonstrando que, apesar de possuírem a terra, os camponeses se endividavam para conseguir trabalhá-la. Haviam perdido a proteção e o usufruto da associação de marca autoadministrada, anteriormente comum. 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.

Fig. 35a



Fig. 35b



Fig. 35c



Fig. 35d



Fig. 35e



Fig. 35f



Nesse sentido, impressiona bastante o interior francês despovoado, com casas fechadas, ce-

mitérios [Fig. 35b] e ruínas [Fig. 35a], em torno de redes de distribuição e abastecimento [Fig. 35d], malhas rodoviárias e ferroviárias, apesar da pujança das plantações e criações de animais [Fig. 35c], além da beleza supra-humana de algumas árvores anciãs [Fig. 35e]. As únicas pessoas que aparecem em tais imagens do filme, no cumprimento de seus ofícios (conserto e operação de maquinário; pastoreio; transporte de carga), são quase imperceptíveis aos olhos; na banda sonora, escutam-se, uma vez, risos de criança misturados a latidos de cachorro.

Quanto à carta de Engels a Kautsky, no decorrer do primeiro plano de *Cedo demais / tarde demais*, que dura aproximadamente cinco minutos, ouve-se a seguinte parte:

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 coalizção 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.⁴⁵⁸



Fig. 35a



Fig. 35b



Fig. 35c

Antes de tudo, estas declarações atestam, em tom de denúncia, a covardia dos burgueses por não pegarem em armas em prol do dismantelamento do antigo regime, encarregando, em vez, 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

⁴⁵⁸ 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 Último acesso em: 17 ago. 2020. (tradução nossa)

plebe, utilizando-se de um recurso de linguagem que consiste em fazer um conceito se voltar contra aquilo que pretendia significar; torção dialética. Tal fragmento é recitado em lenta mas pronunciada cadência por Huillet, acentuando-se as pausas entre as frases. O ritmo vagaroso de sua 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 em um perímetro urbano e, apesar do movimento estável da câmera a bordo de um veículo, os outros carros, motocicletas e eventuais pedestres que são vistos variam de matiz, distância e velocidade, aturdindo o espectador [Figs. 35a; b; c.]. Quem já visitou Paris, provavelmente reconhece a *Place de la Bastille*, “‘o umbigo do mundo’ contemporâneo!”, nas palavras de Engels. O que, entretanto, permanece invisível é a *Colonne de Juillet*, monumento erigido 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, no século XIV, contra a Inglaterra. Inspirada na *Colonna Traiana*, foi projetada pelo arquiteto Jean-Antoine Alavoine e consiste em uma coluna de bronze, sobre fundação de mármore e com uma figura masculina alada no topo, o Gênio da Liberdade, escultura de Auguste Dumont. Sua construção se deu 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, conjurados pelo 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.

Ora, a *Colonne de Juillet* é um 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 Zarafa, uma dúzia de múmias, em seus respectivos sarcófagos de granito, e dois obeliscos do templo de Luxor, da XIX^a dinastia, erguidos em meados de 1200 a.C., na regência de Ramsés II. Zarafa 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 do período do terror 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, em uma 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 ilustram 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. E a *Colonne de Juillet* emana também essa aura. Em 1830, com o apaziguamento 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 antigas 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 em resposta. 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 pró-cero 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 tragédia, a segunda como farsa.”⁴⁵⁹

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 barcaça 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”⁴⁶⁰, até hoje, porém, a *Place*

⁴⁵⁹ MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 23.

⁴⁶⁰ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Selected correspondence*. *Op. cit.* (tradução nossa)

de la Bastille continua a ser reivindicada politicamente, como epicentro de protestações da esquerda e para salvaguardar a memória de suas lutas.

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*. Pois, o método huillet-straubiano, por excelência, de acordo com Alain Bergala, consiste em “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...’”⁴⁶¹ Ou, nas palavras de Huillet: “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 panorâmicas, sem ter de modificar a linha do horizonte, mesmo de 360 graus.”⁴⁶² Quer dizer, trata-se de respeitar tanto as coordenadas geográficas do entorno, evitando abstrair a localização com trucagens de câmera e montagem a favor da diegese ou de uma tese pré-estabelecida — donde Alain Philippon acredita que o espaço guardaria algo de “sagrado”⁴⁶³ para Huillet-Straub —, quanto de lembrar que os lugares não são apenas locais atuais, mas contêm todo o peso da virtualidade, da duração histórica, metamorfoseando-se ao longo do tempo, física e semioticamente — como a asserção de Aumont quanto ao tipo huillet-straubiano de adaptação “que recorre a um lugar visualmente impressionante, dramaticamente praticável... e, sobretudo, historicamente carregado.”⁴⁶⁴ Contudo, tal restituição da realidade de um espaço demanda um esforço vertiginoso de decifração — cifra, do latim *cifra*, do árabe *ṣifr*, do sânscrito *śūnyatā*, que significa “lacuna”, “lugar vazio” — suscitado pela porosidade da estrutura fílmica.

Na abertura de *Cedo demais / tarde demais*, bem como em uma série de planos-sequências posteriores, por meio da religação tracejada — jamais cabal — dos objetos, a saber, textos, monumentos, edificações, campos, estradas, trilhos, etc., insulando-os e rondando-os desde o olhar do ponto de captação estratégico, gera-se uma ambiência propícia para a observação dos rastros de fluxos depositados como em sítios arqueológicos, cuja estratificação vai do presente ao passado em profundidade. Assim, acessam-se, com prudência, o rol de causas dos fenômenos, os quais vêm à

⁴⁶¹ BERGALA, Alain. *Straub-Huillet: o menor planeta do mundo*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 235.

⁴⁶² HUILLET, Danièle. *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁶³ PHILIPPON, Alain. *Le secret derrière les arbres*. *Cahiers du cinéma*, n° 400, 1987, p. 41. (tradução nossa)

⁴⁶⁴ AUMONT, Jacques. *L'invention du lieu*. In: *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier Éditions, 1996, p. 222. (tradução nossa)

luz repletos de furos e contradições entre si, tal o mote engelsiano: “e, como sempre, ...esta versão... torna-se mais forte para impor o seu contrário”. O que implica, pois, uma metalinguagem; problema de como se expressa a natureza histórica. Sendo, então, perscrutar a filosofia da história e a epistemologia de Engels o que mais interessa a Huillet-Straub e não um *partis pris*. Porque, para além de buscar precisar a origem dos episódios mencionados no filme, Huillet-Straub acabam por revelar o impulso de fossilização que assalta a história. E o fazem de forma, ela própria, metamórfica, isto é, instauradora de uma via de mão dupla, a qual, por um lado, pela técnica da *mise-en-aby-me* aplicada às vistas de paisagens, leva a uma indexação das etapas dos processos revolucionários em questão, e, por outro, alude ao *continuum* histórico, à impressão pregnante de eterno retorno da mesma ordem, que designa a degradação e certa falência comum a todos esses processos revolucionários — *vide* a circularidade, em sentido anti-horário, do plano ao redor da *Colonne de Juillet*. Há, portanto, uma implosão do *continuum* histórico pela ênfase nos hiatos, o que susta os vieses progressistas-desenvolvimentistas, mas também os catastróficos, do que se entende por determinismo.

É digno, então, de nota o comentário de Straub a respeito da importância da memória na realização política de filmes, no qual cita precisamente o método marxista como avesso a uma lógica determinista:

Eu gostaria agora de [...] 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.⁴⁶⁵

Entretanto, a rememoração não é tarefa simples. Pautar-se pelo emprego de documentos não garante a elucidação dos fatos. Na verdade, a apreensão da história é, ela mesma, histórica, ou seja, está à mercê de versões e disputas de poder; muitas vezes, o esquecimento consistindo em estratégia permanente de manutenção daquilo que triunfa. Vejamos, pois, como tal complexo se dá no caso de *Cedo demais / tarde demais*: não involuntariamente, mas como o seu próprio mote. Em *Speaking of*

⁴⁶⁵ STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. Cinema [e] política – “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!”. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 68s.

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*⁴⁶⁶, 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. Isso 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. [...] Isso é 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.⁴⁶⁷

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, segun-

⁴⁶⁶ 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 jun. 2015. (tradução nossa)

⁴⁶⁷ 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 jun. 2015. (tradução nossa)

do 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 coeditores da revista *UNESCO courrier*, 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 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”⁴⁶⁸ — 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 os senhores Hussein, no posfácio de *Lutte de classes en Egypte de 1946 à 1968*, querem tanto falar sem poder falar, pois lhes expropriaram o direito de fala e precisam recuperá-lo. É justamente acerca disso que se arma *Cedo demais / tarde demais*, algo poeticamente 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.”⁴⁶⁹

Ou seja, ao declarar 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 que Rifaat e El Nadi erraram em sua análise, tampouco sugerindo uma postura hipocrisia em se abraçar uma causa alheia pela teoria, em contraste com o escrutínio a que sua

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118.

prática cinematográfica *in loco*, realista, corresponderia, senão admitindo certa discrepância axial de ambos os ofícios (o cinema e a sociologia) frente à história, concernente à “presente situação objetiva da verdade”⁴⁷⁰; vestígio da dificuldade de apreensão empírica do tempo. De modo que Straub afirma: “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 nenhuma intenção, de não poder mais tê-la quando filmo”⁴⁷¹ — única maneira de não falsificar o processo. Ademais, ao lembrar 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 se impôs entre eles e seu país natal, algo já subjacente às páginas de *Lutte de classes en Egypte*, Straub preconiza um “frêmito salutar”⁴⁷² do qual também partilha. Pois, assim como os senhores Hussein, Straub fora condenado a um ano de prisão pelo tribunal militar de Metz por deserção, ao se recusar a combater na Guerra da Argélia, no final da década de 1950, tendo, então, vivido exilado e foragido, primeiro na Alemanha e depois na Itália, até receber a anistia, em junho de 1971 — apesar disso, Huillet-Straub fixaram residência em Roma, voltando à França, esporadicamente, apenas para trabalhar, onde pernoitavam em um apartamento da família de Huillet, em Paris, após o falecimento de sua mãe, em 1978. Em termos formais, interessante, então, assinalar que El Nadi foi convidado para ler em *voz-over* — uma voz sem corpo — os trechos de seu posfácio na seção B; pormenor fílmico que ratifica o tema do desterro.

Vale, ainda, ressaltar que tal feito, a saber, o de um autor a ler sua própria obra, estranhando-se, já havia sido realizado de maneira explícita em *Fortini/Cani*, a terceira parte da trilogia judaica huillet-straubiana, também composta por *Introdução* e *Moisés e Aarão*. Nele, Franco Fortini, poeta, ensaísta, tradutor e crítico literário comunista, lê, diante da câmera, envolto por paisagens italianas idílicas e historicamente carregadas, excertos de *I cani del Sinai* (1967), livro autobiográfico no

⁴⁷⁰ A seguinte explanação de Susan Buck-Morss a respeito da relação entre presente e história na filosofia adorniana bem poderia ser estendida ao cinema de Huillet-Straub: “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 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.” Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 50s. (tradução nossa)

⁴⁷¹ STRAUB, Jean-Marie. *O Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁷² “A paisagem cultural [...] adquiria a sua mais profunda força de resistência pelo facto de a expressão da história, que nela nos afecta esteticamente, ser temperada pelo sofrimento real do passado. A figura do restrito deleita, porque a coerção do limitativo não pode ser esquecida; as suas imagens são um memento. A paisagem cultural, que se assemelha às ruínas lá onde ainda subsistem as casas, exprime o lamento vivo do que, desde então, emudecia num lamento sem gemido.” Cf. ADORNO, Theodor W. *A paisagem cultural*. In: *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 104-106.

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 paradigmatismo. 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 Huillet-Straub 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 individualizações estimulam as demais, no limiar do desequilíbrio, em um processo extrativo que, no entanto, retroalimenta-se; ou, nos termos narbonianos, em uma “relação de apropriação recíproca e de torção que desatualiza as questões de anterioridade, de origem ou de fundamento.”⁴⁷³ Essa prática, que consente com “buracos” e “síncopes”⁴⁷⁴ resultantes de estados críticos auto-organizados, como cristalizações, um tipo de formação da matéria que Narboni remete às “inscrições petrificadas e medusantes”⁴⁷⁵ atribuídas a Huillet-Straub por Pascal Bonitzer, em *J.-M.S. et J.-L.G.*, seria legítima por corresponder ao seu objeto: “a história, a história que não é o passado.”⁴⁷⁶



Fig. 36a



Fig. 36b

Ao analisar *Fortini/Canì*, Narboni afirma colidirem ali “inscrições condensadas, insistentes, abreviações de tempo: placas comemorativas, monumentos aos mortos, nomes de rua..., traço pro-

⁴⁷³ NARBONI, Jean. *A enorme presença dos mortos*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op.cit.*, p. 202.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁷⁵ BONITZER, Pascal. *J.-M.S. et J.-L.G.* *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 264, fevereiro de 1976, p. 5. (tradução nossa)

⁴⁷⁶ NARBONI, Jean. *Op. cit.*, p. 199.

fundo de um triângulo maçônico arrancado antigamente pelos fascistas, com o A dos anarquistas marcado com um círculo visível hoje em dia”⁴⁷⁷ [Fig. 36a] — similares ao muro grafado em vermelho, no último plano da seção A de *Cedo demais / tarde demais* [Fig. 36b], no qual se lê: “os camponeses se revoltarão” e, logo embaixo, atrás de um mourão da cerca, a data pretérita de 1976. Ora, nesse cinema do princípio da incerteza, exatamente por nada significar de modo infalível, o silêncio permanece facundo, demonstra o desejo alargado de querer dizer, o que em *Fortini/Cani* se refere ao fato de o autor ser também leitor e, portanto, de o espectador observar “alguém se *escutando falar*”⁴⁷⁸, confrontando-se a si mesmo durante a leitura [Figs. 37a; b; c.].



Fig. 37a



Fig. 37b



Fig. 37c

Em 1978, em um relato confessional, Fortini tece reflexões a respeito de sua experiência cinematográfica. Devido à beleza das palavras e como tentativa de elucubrar sobre a reação de El Nadi, tanto naquela sessão na *Cinémathèque Française* pontuada por Straub quanto na gravação da voz *over* em duas das versões (em francês e inglês) 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 [Figs. 37 a; b; c.], 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 mo-

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 203.

numentos, 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, 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.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ FORTINI, Franco. 1967-1978. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op.cit*, p. 229ss.



Fig. 38a

Fig. 38b

Não há nenhuma declaração análoga 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 [Fig. 38b] e em Marzabotto (resistência e massacre) [Fig. 38a]”⁴⁸⁰, 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 da seção B [Fig. 39a] de *Cedo demais / tarde demais*, estendendo-se por consideráveis minutos, nos quais a vida mana, entre brio e pasmeira, durante a lida no campo, envolta por um zunido tectônico [Figs. 39b; c.]. 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 de forças subterrâneas, em um átimo [Figs. 39d; e; f.].

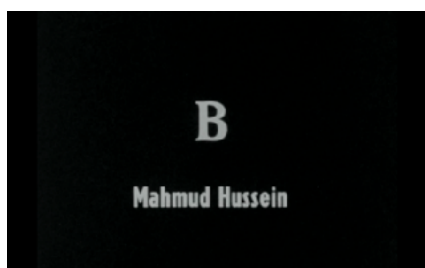


Fig. 38a



Fig. 38b



Fig. 38c

⁴⁸⁰ HUILLET, Danièle. *Op.cit.*, p. 35.



Fig. 38d



Fig. 38e



Fig. 38f

Nota-se, igualmente, uma potência colérica na revisão, perpetrada no posfácio de *Lutte de classes en Egypte*, 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 intelectual de seu país ao participar do filme huillet-straubiano, 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 degredo 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.*⁴⁸¹

Assim, mesmo que Huillet-Straub 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 supor-

⁴⁸¹ DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 101.

tar a opressão ao invés de se rebelar contra ela”⁴⁸², 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.”⁴⁸³ Havia, portanto, um descompasso entre as ideias intelectuais e as ações populares, de cuja crítica, certamente, El 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 Huillet-Straub 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 uma 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 a superioridade econômica e bélica do poder central e os rebeldes foram massacrados.⁴⁸⁴

E, nessa toada, sucessivamente, até a Revolução de 1952, em contraste com a seção A, na

⁴⁸² 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)

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 355. (tradução nossa)

⁴⁸⁴ HUSSEIN, Mahmoud. *Op. cit.*, p. 351s. (tradução nossa)

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.⁴⁸⁵

Logo, apesar de compartilharem a denúncia das desigualdades sociais, a carta de Engels fornece estatísticas, cuja informatividade é pretensamente neutra e imparcial, designando certa lógica de causalidade, segundo a qual a Revolução Francesa equivaleria a uma consequência inelutável, ao passo que a narração de Hussein, ao se empenhar em contradizer a história oficial, mitificada, sublinha o imenso esforço dos vencidos em transformar a realidade. Decerto, tal distinção formal condiz com a assimetria intrínseca à relação colonialista entre França e Egito. Não obstante, 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 — um tipo de universalidade por vir inconfundível com o identitarismo branco e eurocêntrico que, há tempos e violentamente, presume-se universal, camuflando seus privilégios.

Outro plano que porta tamanha tenacidade é o derradeiro, um impulsivo *tilt* que se move de cima para baixo, mostrando somente o céu [Fig. 40a], depois um prédio esguio do topo à base [Fig. 40b] e, então, o reflexo de sua construção na superfície escura do Nilo, até sobrar no quadro um pedaço de orla com vegetação rasteira, quase inteiramente tragado pela ondulação [Fig. 40c]. É *dai* que o plano é filmado, onde Huillet-Straub 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.”⁴⁸⁶ Há, portanto, uma configuração alegórica em seu traçado, que libera uma descarga eletrizante ao visualizar o passado a partir do presente, de revés. Isto

⁴⁸⁵ 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 set. 2020.

⁴⁸⁶ HUSSEIN, Mahmoud. *Op. cit.*, p. 356. (tradução nossa)

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 ímpeto regressivo por trás do cariz desenvolvimentista da história e assenta-se a convicção quanto à necessidade de algo radicalmente novo — cuja imagem não é senão a da raiz sob o solo, a de seu arraigamento transgressor.

Fig. 40a



Fig. 40b



Fig. 40c



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 aten-

tava 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 [Fig. 41a]; o rei Faruk discursando para seus parlamentares [Fig. 41b]; enormes filas de populares sendo revistados por policiais; mulheres e crianças agachadas aos montes em zonas cercadas com arame farpado [Fig. 41c]; escoltas de prisioneiros na beira do deserto; casas de argila sendo evacuadas; rondas militares nas cidades; trens descarrilados [Fig. 41d].

Fig. 41a



Fig. 41b



Fig. 41c



Fig. 41d



Logo, uma tela preta é sustentada em um 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.”⁴⁸⁷ Então, o ruído de fundo também ressurgiu, salientando o único plano do filme em que alguém se dirige à câmera para falar. Por meio de um microfone, sentado em um 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 do-

⁴⁸⁷ *Ibid.* (tradução nossa)

mina o aparelho de comunicação. Com o plano montado dessa maneira, portanto, evidencia-se o artifício da oficialização de um ponto de vista histórico.

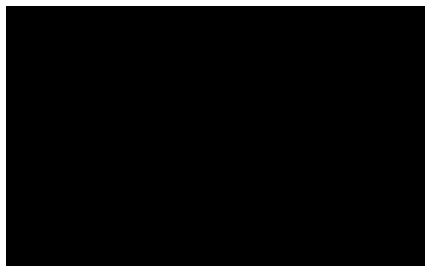


Fig. 42a



Fig. 42b

Com o intuito de retorquir memorandos como este, *Cedo demais / tarde demais* foi produzido em quatro versões, variando os idiomas 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.”⁴⁸⁸ A própria cartela de abertura já apresenta o título em alemão, francês, inglês e italiano [Fig. 43a], declinando toda e qualquer univocidade. 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”⁴⁸⁹ — ou mesmo de Carl Dreyer — “no verdadeiro cinema falado a verdadeira dicção será... a palavra ordinária e cotidiana tal como pronunciada pelos homens ordinários”⁴⁹⁰ — realçam-se os sotaques, o que localiza as emissões, mas não para a afirmação das individualidades dos locutores, e, sim, para que um conteúdo de verdade, inerente a um tipo particular de sofrimento, a condição alienada da própria matriz, assome-se. Biette, ao tratar de *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)*, o primeiro filme huillet-straubiano em que esse procedimento linguístico de estrangeiridade foi experimentado, sintetiza:

Os obstáculos da memória, da tensão nervosa... e acima de tudo da tensão rítmica em manter custasse o que custasse as diferenças possíveis de uma língua para outra, impedem qualquer manifestação psicoló-

⁴⁸⁸ 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)

⁴⁸⁹ 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)

⁴⁹⁰ STRAUB, Jean-Marie. *Feroz*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 25.

gica, qualquer intervenção individualista decidida, para permitir aflorar unicamente os acidentes rítmicos.⁴⁹¹



Fig. 43a



Fig.43b

Na cartela de abertura [Fig. 43a], ainda, nota-se o uso do caractere barra (/), o único que se mantém na mudança dos idiomas. Sua repetição se assemelha, graficamente, ao cercamento [Fig. 43b], o emblema da propriedade privada e núcleo de interesse da discussão de *Cedo demais / tarde demais*. Ora, se tal questão fundamenta as análises sociológicas dos textos adaptados, uma vez que a luta de classes consiste na expressão-mor do sistema capitalista, Huillet-Straub, não obstante, encontram outra forma de abordá-la, literalmente, pelas bordas. Por volta dos quarenta e oito minutos, ocupando a exata metade do filme, com a duração total de um rolo de 16mm, insere-se uma releitura de *A saída dos operários das fábricas Lumière em Lyon* (1895), uma das primeiras vistas produzidas pelos irmãos Lumière [Fig. 44a]. Depois de uma tela preta ao som de um apito fabril, vemos, em plano fixo, tomado da diagonal, trabalhadores (homens) egípcios pululando ao fim de um expediente, emoldurados pela rígida arquitetura que ocupa dois terços do quadro. Ao longo da sequência, a massa se concentra até se dispersar, transbordando, ou melhor, atravessando as bordas da imagem sem que a câmera se preocupe em se mover para acompanhar. O resultado é, precisamente, o foco no movimento centrífugo, o qual, no entanto, não se dá de modo homogêneo, pois conjuga vários ritmos e micro-direções, além de ser cruzado por fluxos contrários, que vem de fora para dentro, como o trator, a *van*, o carro e alguns passantes (inclusive, uma única mulher, de burca, carregando algo sobre a cabeça). Há também paradas mais ou menos bruscas, quando muitos encaram a câmera — algo raro na vista lumieriana, que, ao acontecer, é somente por um triz, talvez porque a cena tenha sido ensaiada de maneira a evitá-lo.

⁴⁹¹ BIETTE, Jean-Claude. *Othon e Jean-Marie Straub*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 221.



Fig. 44a

Fig. 44b

Ademais, no início do plano, ouvimos a seguinte narração:

Em 1919, houve a revolução contra a ocupação britânica. As massas rurais, deserdadas e pobres foram sua força principal, multiplicando a sabotagem das linhas de comunicação e organizando um grande número de confrontos com o exército de ocupação. E os objetivos democráticos e revolucionários estavam vinculados aos objetivos patrióticos: embriões de poder popular vieram à luz; revoltas armadas eclodiram contra os grandes proprietários de terra. Trabalhadores, desempregados, estudantes, comerciantes, funcionários públicos estiveram lado a lado, durante todo o ano, nas ruas do Cairo e na maioria das outras grandes cidades, em manifestações violentas de amplitude até então desconhecida. Os trabalhadores passariam a se engajar em formas específicas de luta: ocupação de fábricas e autodefesa contra as forças de repressão.⁴⁹²

Ou seja, o plano parece marcar o momento da união de esforços contra um inimigo comum e designa o “puro” ímpeto disruptivo, advindo, é claro, de uma imbricação de causas, mas ainda livre de futuros aliciamentos e traições. Contudo, a voz *over* dura pouco perto da extensão da sequência, o que nos faz imaginar outros motivos para essa peculiar inserção em meio a paisagens majoritariamente campestres e muitas vezes sem a presença da figura humana. Debrucemo-nos sobre o ponto.

Logo após as filmagens e antes da montagem de *Cedo demais / tarde demais*, em uma carta redigida a pedido do amigo Andi Engel, distribuidor que facilitaria a compra do título pela ARD, emissora do primeiro canal de televisão alemão, Huillet procura explicar as intenções por detrás do projeto. Embora assumo ser “sempre difícil para nós, como você sabe, dizer algo parecido sobre todos os nossos filmes, e quase sempre recusamos fazê-lo”, dificuldade aumentada nesse caso, “pois até agora não existe um filme nosso em que tudo seja tão ‘aberto’, tão livre”, Huillet declara não se

⁴⁹² HUSSEIN, Mahmoud. *Op. cit.*, p. 353. (tradução nossa)

tratar “de uma ‘ficção’, mas do que se chama de ‘documentário’, embora esta forma de documentar seja, creio, nova (mas com antecedentes: por exemplo, *A saída dos operários das fábricas Lumière*), — nenhuma narrativa ‘coercitiva’, nenhum intérprete [...]”⁴⁹³ Em Louis Lumière, tomado aqui pela estética, apesar de não ser propriamente artista e, sim, um “*bricoleur*”, “comerciante amador”, para quem, aliás, seu próprio cinematógrafo não passava de “uma invenção sem futuro”⁴⁹⁴, tal ausência de narrativa coercitiva se dá por causa da fraca carga ficcional dos filmes denominados vistas panorâmicas, um dos subgêneros do catálogo de sua 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.”⁴⁹⁵ Sendo, o quadro, “antes de tudo, limite de um *campo*, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. [Ele] centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, [...] é a reserva desse imaginário”; “o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real.” Aumont continua:

Corolariamente, o quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é *sua medida temporal*, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. O quadro, enfim, é o que assinala a distância: a distância do objeto filmado à câmera.⁴⁹⁶

Além do “enriquecimento mútuo do campo e do fora-de-campo”, há, ainda, a “mutação da relação entre o conjunto campo + fora-de-campo e esse outro fora-de-campo mais radical que deveria se chamar o antecampo: aquele onde está o câmera, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo.” O também denominado fora-de-quadro é o “lugar eminentemente simbólico onde se maquina a ficção, mas onde ela não penetra”.⁴⁹⁷ Ou seja, trata-se do epicentro do trabalho do cinema, o qual, no entanto, costuma ser um ponto cego.

Em uma pesquisa escrita em tom ensaísta, intitulada *Workers leaving the factory*, que tam-

⁴⁹³ HUILLET, Danièle. *Op.cit.*, p. 33.

⁴⁹⁴ AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 25.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 41s.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

bém resultou em filme homônimo feito com imagens de arquivo para instalação em museu, Harun Farocki parte da vista de Lumière como baliza para analisar a recorrência do ato primordial (de saída dos trabalhadores da fábrica) 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, fizeram-no em apartamentos e bairros, em prisões e campos, 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.⁴⁹⁸

Como implícito nas palavras de Hussein lidas em voz *over* enquanto vemos trabalhadores egípcios saindo de uma fábrica na seção B de *Cedo demais / tarde demais*, cena, esta, presente no filme-ensaio de Farocki, o local de trabalho consiste em um tabu porque os trabalhadores teriam o poder de parar o sistema uma vez que se tornassem conscientes da condição de reais produtores de valor. Assim, para quem se beneficia com a expropriação, a invisibilização do processo de trabalho é fundamental para impedir que os trabalhadores constituam sua identidade de classe. “O que falta? O trabalho dos homens e os homens no trabalho.” A falta dos homens no trabalho é o que Farocki verifica ao longo da história do audiovisual, evidência do protagonismo da indústria cultural na preservação da alienação durante o tempo livre. E a falta do trabalho dos homens é o ponto de convergência entre trabalho e atividade cinematográfica, ao qual Huillet-Straub se reportam ao citar, dentre todas as vistas lumierianas, *A saída dos operários das fábricas Lumière*, como paradigma de documentário. Embora essa equivalência tenha um aspecto de denúncia, de aclaração sobre o estado de coisas, também designa uma transformação concreta da percepção, igualmente política.

Há uma ligeira ironia no fato do cinematógrafo não ter visor *reflex* ou mesmo visor algum para o ajuste fino da imagem pelo cinegrafista, obrigando-o a enquadrar de modo aproximativo, pela força do hábito, como em um automatismo adquirido. E, quando da vista da saída dos operários tomada pelo próprio dono da fábrica, o ilustre senhor Louis Lumière, tal ironia se torna crítica. É como se essa função nula do equipamento pressupusesse uma displicência por parte do patrão que

⁴⁹⁸ FAROCKI, Harun. *Workers leaving the factory*. *Senses of cinema*, nº 21, julho de 2002. Disponível em: http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki_workers/ Último acesso em: 20 set. 2020.

filma não somente os seus empregados, mas *diante* deles, ou seja, “ambos marcados por sua origem comum no real.”⁴⁹⁹ 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’.”⁵⁰⁰ Pois, enquanto estética precedente à câmera subjetiva convencionalizada pelo cinema clássico, “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.”⁵⁰¹ Assim, não só transparece o conflito de classes, mas também o risco de que haja uma insurreição em torno do “ponto estratégico”, de que os trabalhadores assumam o aparato de registro e controle. Nada se pode dar por garantido.

Nas vistas lumierianas, como vimos, “campo, fora-de-campo, antecampo permanecem infinitamente mais permeáveis; as fronteiras são frouxas, ou melhor, porosas [...], precisamente por causa da fraca carga ficcional desses filmes”⁵⁰², salientando “a co-presença daquele que filma e do filmado em um mundo referencial afirmado como real.”⁵⁰³ Porém, esses filmes guardam, ainda, uma outra característica liberadora: os efeitos quantitativos da realidade, inerentes à produção de movimento aparente pelo cinematógrafo. A percepção contemporânea, condicionada pela lógica da “acumulação infinita de intervalos equivalentes”⁵⁰⁴, tornou-se apática para apreciar “o momento que passa”. Apesar da lenda de que espectadores de *A chegada do trem na estação* (1896) fugiram aterrorizados da sala de cinema, o próprio Lumière acreditava que a produção de movimento aparente serviria muito mais à ciência do que ao mundo do entretenimento. No entanto, segundo Huillet-Straub, à vocação realista do cinematógrafo corresponde uma força ausente no cinema contemporâneo — “o que falta aos filmes modernos é o vento nas árvores”, eis a afirmação de D. W. Griffith com que Straub costuma anunciar as projeções de *Cedo demais / tarde demais*. Sobre tais efeitos quantitativos, Aumont elucida:

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*

⁴⁹⁹ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*, 41.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰⁴ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.103.

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.⁵⁰⁵

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 das fábricas Lumière*, por exemplo —, impede que os instantes quaisquer sejam abstraídos do real contingente para se tornarem equivalentes, previsíveis e administráveis. A retomada de Lumière por Huillet-Straub torce, portanto, o sentido vulgarizado da quantificação. Todas as vistas de *Cedo demais / tarde demais* reinjetam *presentidade* nos comportamentos mais ínfimos e involuntários do cotidiano, revelando sua aptidão a mudanças radicais, mas proporcional vulnerabilidade ao conservadorismo travestido de progresso. Exatamente o que um filme político deveria fazer:

[...] 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.⁵⁰⁶

Em outras palavras, a atenção ao trivial não consiste em compactuar com a descartabilidade 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 pintor, o último pintor impressionista.”⁵⁰⁷ De fato, ao listar os 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

⁵⁰⁵ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*, p. 33.

⁵⁰⁶ STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. Cinema [e] política – “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!”. Entrevista concedida a François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op.cit.*, p. 68s.

⁵⁰⁷ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*, p. 27.

Chardin, erigiu e sistematizou a atmosfera como objeto fulcral justamente no século XIX, o marco do surgimento do cinema. Ora, seriam tais semelhanças entre o impressionismo e as vistas panorâmicas de Lumière apenas temáticas? Em *Cézanne* (1990) e *Uma visita ao Louvre* (2004), Huillet-Straub deixam mais pistas de que se trata, na verdade, da questão do realismo.

3.3. Análise de *Cézanne*: a eficácia invisível da técnica

Em 1985, quatro anos antes do lançamento do filme *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet* (1989), Gilles Deleuze já reconhecera, em seu livro *A imagem-tempo*, ser o pintor provençal mestre de Huillet-Straub.⁵⁰⁸ Decerto, engendra-se no média-metragem — comissionado porém recusado pelo Musée d’Orsay por o terem considerado demasiadamente autoral — uma equiparação de ambas as estéticas. Essa equiparação excede o intuito da encomenda institucional de aproximar da sensibilidade contemporânea as obras de um século passado, ao elencar outros autores e dispor materiais heterogêneos, traçando um arco histórico mais amplo para analisar a problemática da “arte de ver e mostrar”⁵⁰⁹. Trata-se de um convite ao espectador para olhar tal como Cézanne almejava: “redescobrir o mundo no ato da percepção.”⁵¹⁰ O que implicou o desenvolvimento de uma técnica de originalidade.

O filme é dividido em duas partes. Primeiro, introduz-se o pensamento cézanniano para, só então, serem exibidas suas obras. Na meia-hora inicial, retratos fotográficos de Cézanne trabalhando ao ar livre, tirados por André Derain, alternam-se com diferentes vistas cinematográficas atuais da montanha Sainte-Victoire, motivo dileto das paisagens do pintor. Em voz *over*, Huillet-Straub leem trechos selecionados do capítulo *Ce qu’il m’a dit* do livro *Cézanne*, uma compilação de conversas e trocas de cartas ocorridas entre 1896 e 1904, elaborado e publicado pelo poeta e crítico de arte Joachim Gasquet, em 1921, quinze anos após a morte de Cézanne.⁵¹¹ Como respostas alusivas

⁵⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 302.

⁵⁰⁹ AUMONT, Jacques. *La terre qui flambe*. In: PAÏNI, Dominique; TESSON, Charles (ed.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: Hölderlin, Cézanne*. Lédignan: Editions Antigone, 1990, p. 104. (tradução nossa)

⁵¹⁰ BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Lang, 2004, p. 160. (tradução nossa)

⁵¹¹ É também do capítulo *Ce qu’il m’a dit* do livro *Cézanne*, de Joachim Gasquet, que Huillet-Straub retiraram diálogos para o filme *Uma visita ao Louvre* (2004).

ao conteúdo desses trechos, são inseridas, “sem qualquer cola de pontuação”⁵¹², uma imagem do quadro *La vieille au chapelet* (1896), sequências dos filmes *Madame Bovary* (1934), de Jean Renoir, adaptação do romance homônimo de Gustave Flaubert, e *A morte de Empédocles* (1987), dos próprios Huillet-Straub, a partir da peça trágica homônima de Friedrich Hölderlin. Na segunda parte, a leitura continua enquanto mais sete pinturas e duas aquarelas cézannianas aparecem com molduras ou cavaletes em evidência. Por fim, há um plano documental do edifício parisiense em que Cézanne tinha seu estúdio no fim da vida, tomado frontalmente, por trás do portão, que o encerra, enquanto ouvimos o barulho da cidade [Fig. 46a].

Fig. 45a



Fig. 45b



Fig. 45c

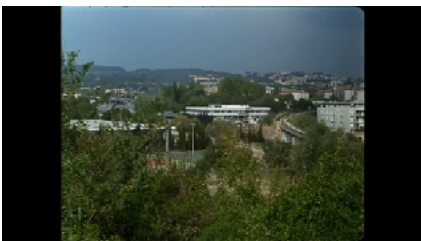


Fig. 45d



Fig. 45e



Fig. 45f

Na primeira parte do filme, Huillet-Straub produzem um distanciamento entre as ideias atribuídas a Cézanne e o encontro com o motivo que se tornou um tipo de monograma do pintor, como se emulassem a “tensão formativa” da obra cézanniana: a tentativa de se alcançar uma visão que pretende ser verdadeira tanto em relação ao ser quanto ao mundo sensível.⁵¹³ Mediante uma estrutu-

⁵¹² PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 209.

⁵¹³ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 163. (tradução nossa)

ração fílmica baseada em repetição e variação⁵¹⁴ — uma série de planos fixos e panorâmicas que se aproximam paulatinamente da montanha Sainte-Victoire; três momentos distintos de Cézanne: pintando; posando para a câmera; colocando a tela no chão —, Huillet-Straub complexificam uma tal estética realista cujos fundamentos talvez pudessem ser equivocadamente compreendidos como puras transparência e congruência.

Tomemos o motivo. Antes de ser exibido, na segunda parte do filme, em dois quadros e uma aquarela, é documentado no início em sua localidade atual, a Aix-en-Provence da década de 1980. Nos dois planos de abertura, uma panorâmica para a esquerda [Figs. 45a; b; c.] e uma panorâmica para a direita [Figs. 45d; e; f.], surge bem ao longe no horizonte de uma malha urbana ladeada por edifícios e árvores, ao som estridente do bafo da rodovia. Só depois há dele dois planos mais próximos, tomados da encosta, mas não consecutivos: o primeiro, fixo; o segundo, pouco mais fechado, virando uma panorâmica para a direita ao final. Já Cézanne aparece em três fotos no decorrer dessa primeira parte, todas em preto e branco tiradas no mesmo lugar e dispostas sobre um fundo vermelho. Em duas, encontra-se exercendo seu ofício, ora empunhando o pincel enquanto observa atento o motivo, ora abaixando-se para apoiar a tela pintada. Na terceira, no entanto, posa de frente para a câmera [Fig. 46b], o que nos indica a existência de um interlocutor, o fotógrafo. Mas isso também nos remete ao fato de que aquilo que ouvimos em primeira pessoa vem de um diálogo, ou melhor, de um diálogo rememorado, provavelmente contendo alguma dose de invenção ou, no mínimo, ligeiras mudanças que acabam por transformar a mensagem. Assim, nessa apresentação do assunto do filme — nela há ainda outros elementos heterogêneos sobre os quais discorreremos mais abaixo —, Huillet-Straub demonstram não ser possível ver o que Cézanne via, nem como via Cézanne.



Fig. 46a

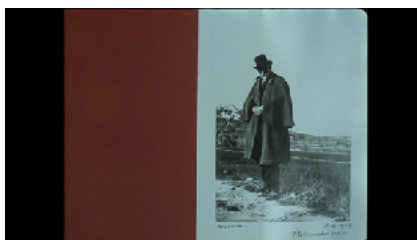


Fig. 46b

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 162. (tradução nossa)

Tal impedimento, porém, serve como chave para entender o que Cézanne representa. Pois a utilização do texto de Gasquet enquanto fonte implica uma explicitação da história dos modos de se ver Cézanne. Lançado em 1921, *Cézanne* havia sido planejado e em parte redigido durante a Primeira Guerra Mundial. Cronologicamente, consiste no quarto livro inteiramente dedicado a Cézanne, no entanto, o primeiro feito por um conterrâneo. Divide-se em duas partes. A primeira, intitulada *Ce que je sais ou ai vu de sa vie*, é de teor biográfico, descreve quatro períodos da vida de Cézanne: a juventude em Aix-en-Provence; o início da carreira, em Paris; o retorno à terra natal, na década de 1870; os últimos anos antes do falecimento, em 1906. Já a segunda, *Ce qu'il m'a dit*, constitui-se dialogicamente a partir de cartas e conversas entre Cézanne e Gasquet. Os diálogos se dão em torno de três momentos: enquanto Cézanne trabalha em um quadro da montanha Sainte-Victoire, no vale do rio Arc; durante uma visita ao museu do Louvre, em 1899; e no estúdio parisiense, quando Cézanne pintava um retrato do pai de Gasquet, concluído em 1896. Esse formato dialógico, de entrevista, era popular na crítica de arte da época e com precedentes na própria literatura da obra cézanniana — a exemplo de *Souvenirs sur Paul Cézanne*, do pintor e escritor Émile Bernard, que saíra na gazeta *Mercure de France*, em 1º e 16 de outubro de 1907, e o qual Gasquet cita bastante sem no entanto referenciar. E apesar de permitir, de modo apologético, “a tecelagem de aforismos, comentários impressionistas e tangentes apaixonadas e até abstrusas nas questões mais evasivas”, não deixava de oferecer alguma sorte de *hard data* sobre seus objetos, “na perspectiva privilegiada” de confidentes. Tanto mais no caso do *Cézanne* de Gasquet, cuja familiaridade entre entrevistador e entrevistado era rara.

Gasquet publicara seu primeiro artigo a respeito em julho de 1896, na revista *Les mois dorés*, no qual anunciara sua intenção de preparar uma biografia cézanniana. Em 1898, seguiu com outro artigo em que definia a obra de Cézanne como a encarnação pictórica dos preceitos do *Félibrige*, movimento fundado em 1854, por sete poetas provençais encabeçados por Frédéric Mistral, com o intuito de salvaguardar e promover a cultura e os dialetos occitanos. Embora a atuação dos *félibres* (plural da palavra em provençal *félibre*, que significa pupilo ou seguidor) se desse, sobretudo, literariamente, Gasquet acreditava que Cézanne revivesse o legado da *École d'Aix* barroca, que floresceu nos séculos XVII e XVIII e deu origem a um estilo regional de pintura bastante característico.

Sob a liderança de Mistral, o *Félibrige* se tornou um movimento amplo, aberto e inclusivo, capaz de acomodar os diversos estilos e preocupações de uma série de poetas e artistas locais. O que ligava seus

filiados era uma idealização da sociedade rural provençal tradicional. O próprio Mistral fez da recuperação e preservação do dialeto provençal e da “vida popular” a base de um “retorno aos verdadeiros valores”. A imagem do camponês e da paisagem rural estava no centro de um ideal que promoveu o renascimento de uma “nação provençal” que, como ele descreveu, foi esmagada nos últimos quinhentos anos sob a centralização parisiense. Essa visão utópica de um renascimento do sul fundado em uma recuperação nostálgica do passado foi baseada na ideia da Provença como preservadora das raízes não adulteradas do classicismo. As construções dominantes do sul projetadas pelos escritores *félibres* se conformavam com essa ideia da Provença como berço da civilização greco-romana, lugar onde ainda imperava a perpetuação das supostas tradições atemporais da herança latina e helenística. A representação da Provença se tornou impregnada de sua relação com esse passado que assumiu uma dimensão mítica e até mística. De acordo com essa linha de argumentação, uma Idade de Ouro da supremacia latina por alguma metempsicose jazia adormecida dentro da própria paisagem, apenas aguardando o recultivo. Repletos de vestígios da antiguidade clássica, o *Midi* oferecia, portanto, um panorama histórico particular, atemporal e atual, uma perspectiva que os artistas locais e visitantes da Provença compartilhavam, aparentemente alheios aos sinais de transformação industrial que estava mudando a economia rural.⁵¹⁵

Foi nesse contexto, no início de 1896, que Cézanne conheceu Gasquet, um poeta e jornalista trinta e quatro anos mais novo, que começava a ganhar fama por desenvolver um estilo neoclássico de escrita na trilha de Mistral. Amigo de longa data de Henri Gasquet, pai de Joachim, Cézanne lhe declarou sua admiração pelos versos pindáricos do filho e disse se identificar com o *Félibrige*: “Eu me associo, de todo meu coração, com o movimento nas artes que eles [Joachim Gasquet e seu círculo] representam.”⁵¹⁶ E foi por causa de Gasquet e de Jean-Marie Demolins, advogado e coeditor de *Les mois dorés*, rebatizada como *Les pays de France*, em 1899, que Cézanne entrou em contato com vários pintores e escritores regionalistas, tais como Edmond Jaloux, Louis Aurenche, Emmanuel Signoret, Joseph d’Arbaud, Léo Larguier e Jean Royère, com alguns dos quais passaria a se corresponder — por mais que, em 1903, em uma carta endereçada ao pintor Charles Camoin, comentasse vagamente sobre o incômodo que sentiu, durante um salão organizado por Gasquet, em meio a alguns *Félibres* ultraconservadores, a exemplo do próprio Demolins e de Charles Maurras, mentor do nacionalismo integral e principal ideólogo do movimento monarquista e contrarrevolucionário *Action Française*.⁵¹⁷ Todavia, embora simpatizasse com o patriotismo provençal do *Félibrige*, comungando da paixão nostálgica pela paisagem occitana, não se sabe ao certo o que Cézanne achava de tais posicionamentos políticos.⁵¹⁸

Notemos, então, como os valores do *Félibrige* influenciaram o estilo cézanniano. Enquanto,

⁵¹⁵ KEAR, Jonathan. *Le sang provençal: Joachim Gasquet’s Cézanne*. *Journal of European studies*, Norwich, junho/setembro de 2002. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A94983835&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=e2516a46> Último acesso em: 3 nov. 2022.

⁵¹⁶ CÉZANNE, Paul. *Letter to Henri Gasquet (23 December 1898)*. In: REWALD, J. (ed.). *Correspondance. Paul Cézanne*. Paris: Grasset, 1978, p. 266s. (tradução nossa)

⁵¹⁷ Cf. *Id.* *Letter to Charles Camoin (9 January 1903)*. In: REWALD, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 292.

⁵¹⁸ Cf. KEAR, Jon. *Paul Cézanne (critical lives)*. London: Reaktion Books, 2016, p. 201.

nas décadas de 1870 e 1880, Cézanne havia explorado a conjunção de elementos tradicionais e modernos do porto de L'Estaque, na periferia de Marselha, muitas vezes enfatizando a presença de fábricas e barcos a vapor na paisagem, a partir de meados dos anos 1880, evitou tais motivos, limpando seus locais de referências à industrialização que transformava a Provença. Jonathan Kear, ainda, acrescenta:

A escolha dos motivos do pintor nessa época também assumiu um caráter mais tradicional e emblemático. As referências virgilianas aos pinheiros e a presença iminente da Montagne Sainte-Victoire são *leitmotiv* da sua pintura neste período, motivos que eram símbolos tradicionais da identidade provençal. Foi no sopé da Montagne Sainte-Victoire que, como afirma Plutarco, Caio Mário derrotou os teutões cem anos antes do nascimento de Cristo; segundo a lenda, a terra vermelha dos campos resultou do sangue derramado no campo de batalha. A montanha, que só adquiriu o nome de Sainte-Victoire no século XVII, teve um lugar importante no repertório da pintura meridional. Prosper Grésy, Justinien Gaut, Jean Antoine Constantin e François Marius Granet, entre outros, foram todos [por ela] atraídos. Como Gasquet insinuou, o persistente favorecimento desse motivo por Cézanne era uma maneira de se inscrever a seu modo bastante individual dentro de uma tradição meridional específica. Os pinheiros, tantas vezes mencionados em sua correspondência juvenil, começaram a aparecer como dispositivos de *repoussoir* em suas pinturas da Montagne Sainte-Victoire datadas desses anos. Tais dispositivos de enquadramento, há muito associados à [...] Arcádia, substituem os mais heterodoxos “motivos de tela de árvores” que prevaleciam anteriormente em suas paisagens. É também nessa época que os pinheiros surgem, pela primeira vez, como temas de próprio direito em várias pinturas.⁵¹⁹

Ainda que tenha havido uma tal inflexão nos motivos cézannianos, ou mesmo que as cartas redigidas por Cézanne desde sempre contenham “devaneios idílicos e reminiscências de traços há muito familiares e pitorescos da paisagem de Aix”⁵²⁰ — algo anteriormente partilhado com o escritor naturalista Émile Zola e que serviu também para unir Cézanne ao jovem Gasquet —, é preciso dizer, como já dissera alguém próximo aos dois, que “há uma verdadeira antinomia entre o lirismo de Gasquet e a pintura de Cézanne.”⁵²¹ Antinomia para a qual, na segunda parte do filme, ao mostrarem algumas telas cézannianas somadas à continuação da leitura de trechos de *Ce qu'il m'a dit*, Huillet-Straub nos apontam. “Talvez o reconhecimento mais claro de uma certa distância crítica em relação ao texto por parte dos cineastas seja a entonação melódica de professora de grupo escolar com que Danièle Huillet [quem faz a voz de Gasquet em *Cézanne*] emula lapsos patentes em clichês”, como ao ler: “o homem honesto tem seu código [de regras] no sangue” e “o gênio se faz ao viver seu próprio código [de regras].”⁵²² Pois, apesar da rara qualidade da biografia de Cézanne ela-

⁵¹⁹ KEAR, Jonathan. *Le sang provençal: Joachim Gasquet's Cézanne*. *Op. cit.*

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ ROYÈRE *apud* SHIFF, Richard. *Introduction*. In: GASQUET, Joachim. *Joachim Gasquet's Cézanne: a memoir with conversations*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 30. (tradução nossa)

⁵²² BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 191. (tradução nossa)

borada por Gasquet, os diálogos da segunda parte são profundamente derivativos, “tecidos a partir de um saco de retalhos de citações mal disfarçadas, recolhidas de vários escritos contemporâneos sobre o pintor” e submetidas a uma síntese peculiar entre a filosofia neoplatônica e a crítica nietzschiana à metafísica de Platão. O que resulta em “um livro altamente eclético, ora ricamente sugestivo ora banal, notavelmente desajeitado em sua incompatibilidade de formas muito contraditórias de análise.” Para Kear, “tais contradições advêm não tanto das divisões dentro das próprias ideias e práticas cézannianas, pronunciadas como eram, mas de uma tentativa bastante indiscriminada de manter em jogo todos os termos dos escritores que Gasquet empregou.”⁵²³

E, como bem nos lembra Ursula Böser, ao escolherem o *Cézanne* gasquetiano como matriz textual de seu filme, Huillet-Straub atentam, precisamente, para a “superposição de um discurso interpretativo”⁵²⁴ a que uma obra artística está sujeita, assim descrita pelo historiador da arte Richard Shiff, na abertura do prefácio de *Cézanne and the end of impressionism — a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*:

À medida que gerações sucessivas veem um objeto de arte, ele adquire camadas de interpretação. Um conhecimento de tal interpretação — se não de uma obra específica, então de seu tipo — normalmente precede qualquer experiência real de visualização. O estado mutável da interpretação parece, assim, transformar uma obra de arte antes de ela ser vista, ao mesmo tempo em que preserva a obra mantendo-a diante da atenção do público, aos olhos do público. Em reconhecimento a esse processo, a história de como uma determinada pintura aparece costuma registrar muito mais mudanças em sua recepção pública do que em sua substância física. Mas uma questão de “conservação” permanece relevante: é possível, ou desejável, despir os vernizes interpretativos e retornar à visão original do artista e de seu tempo?⁵²⁵

Ora, como temos demonstrado ao longo de nossa tese, em especial por meio das análises de *Introdução a Música de acompanhamento para uma cena de cinema de Arnold Schoenberg* e *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Huillet-Straub sempre procuram historicizar os objetos artísticos e culturais que utilizam em seus filmes, tomando-os como processos estético-políticos ou mesmo socioeconômicos e questionando, inclusive, a pretensa autoridade dos autores sobre suas próprias criações. Fazem-no, entretanto, sem esperar acessar supostos objetos-puros — o que de fato não passaria de mera abstração —, mas com o intuito de revelar a história neles sedimentada. No caso de Cé-

⁵²³ KEAR, Jonathan. *Le sang provençal: Joachim Gasquet's Cézanne*. *Op. cit.*

⁵²⁴ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 191.

⁵²⁵ 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. XIII. (tradução nossa)

zanne — *Dialogue avec Joachim Gasquet*, a própria condição material de sua produção salienta tal lógica de superposição de discursos interpretativos, pois consiste em um filme comissionado pelo Musée d’Orsay e “a apresentação de qualquer item dentro do espaço museológico não somente sinaliza a aprovação de uma obra como parte de um cânone nacional, mas também a situa dentro de uma estrutura interpretativa”⁵²⁶ — curioso notar, nesse sentido, que o Musée d’Orsay acabou recusando o filme pronto, por considerá-lo demasiadamente autoral, isto é, não condizente com os valores da instituição.

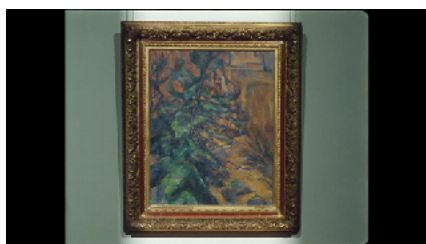


Fig. 47a

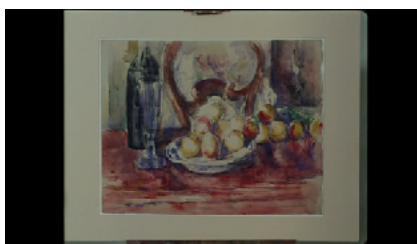


Fig. 47b

Além da opção pelo livro de Gasquet, Huillet-Straub aludem a essa problemática, em termos de linguagem, ao filmarem os dez trabalhos cézannianos componentes do filme, todos com molduras ou cavaletes em evidência. Sobre essa abordagem, Straub afirma: “deve-se saber filmá-los [...], mesmo se a moldura não lhe agrada, a pintura não pende do ar, os quadros são sempre prisioneiros de um museu. E não é preciso mostrar a prisão, mas devemos senti-la.”⁵²⁷ Decerto, em *Cézanne — Dialogue avec Joachim Gasquet*, a ostensiva variação de molduras, mais do que remeter a questões pictóricas, como a demarcação do campo compositivo ou, no caso do uso do dourado, aumento de luminosidade para melhor apreciação da tela emoldurada [Fig. 47a], indica as circunstâncias de exibição e recepção da obra cézanniana. Circunstâncias também mercadológicas, que não deixam de conflitar com os princípios de Cézanne mesmo. Em contraste com a opulência de muitas das molduras vistas até então, ouvimos, ao final na segunda parte, sobre uma natureza-morta em aquarela, envolta por um *passee-partout* creme e fixada a um cavalete [Fig. 47b], o seguinte trecho dos diálogos:

⁵²⁶ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 191s. (tradução nossa)

⁵²⁷ CHEVRIE, Marc. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: entre deux films. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 418, abril de 1989, p. 64. (tradução nossa)

Eu pinto minhas naturezas-mortas para o meu cocheiro, que não se interessa por elas. Eu as pinto para que as crianças sentadas no colo de seus avôs as olhem enquanto comem sua sopa e tagarelam. Eu não as pinto para o orgulho do imperador da Alemanha e a vaidade dos mercadores de óleo de Chicago... Seria melhor se me dessem uma parede de igreja, uma sala de hospital ou de prefeitura e me dissessem: “meta-se aí, pinte-nos um casamento, uma convalescência, uma bela colheita.” Então talvez eu pusesse para fora o que carrego no ventre, o que ali carrego desde que nasci e que é a pintura.⁵²⁸

Outra disparidade, bem apontada por Böser, consiste no fato de que as molduras mais refinadas carregam uma noção de completude, a qual destoa não apenas do tom titubeante de autocrítica com que Cézanne se refere à busca pela conquista de suas aspirações artísticas, mas, também, do inacabamento de muitos de seus trabalhos ou estudos, como costumava chamá-los todos, finalizados ou não — da fase madura, por exemplo, só treze de suas quase seiscentas telas foram assinadas. Seis semanas antes de morrer em decorrência de uma pneumonia, Cézanne disse a seu filho:

Como pintor, estou cada vez mais lúcido frente à natureza, mas para mim, a realização das 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.⁵²⁹

Para Shiff, “ironicamente, o fracasso de Cézanne deu a ele uma vantagem em relação a seus críticos; dentro de uma estética de descoberta e originalidade, a procura incessante do artista por um meio de expressão apropriado (porém inatingível) parecia exemplar.” Comentadores que se ocuparam com afinco da obra cézanniana nas duas últimas décadas do século XIX, como Gustave Geffroy, Georges Lecomte e Maurice Denis, “conseguiram enxergar sinceridade por trás de qualquer *gaucherie* e avaliar o estilo ‘primitivo’ de um artista em termos de um retorno escrupuloso à natureza.”⁵³⁰ Interessante notar, nesse sentido, como Cézanne explica a incompletude de suas pinturas. No filme, ao vermos a *Montagne Sainte-Victoire* da National Gallery of Scotland [Fig. 48a], na qual há porções aparentes da tela, ouvimos: “as sensações de cor que produzem a luz causam abstrações, as quais não me permitem cobrir minha tela, nem perseguir a delimitação dos objetos, quando os pontos de contato são tênues, delicados; daí resulta que minha imagem ou quadro é incompleto.”⁵³¹ Ou

⁵²⁸ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: DORAN, Michel (ed.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Éditions Macula, 2011, p. 267. (tradução nossa)

⁵²⁹ CÉZANNE, Paul. *Letter to Cézanne’s son (8 September 1906)*. In: REWALD, J. (ed.). *Op.cit.*, p. 288. (tradução nossa)

⁵³⁰ SHIFF, Richard. *Op.cit.*, p. 194. (tradução nossa)

⁵³¹ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 211. (tradução nossa)

seja, a escolha de deixar em branco esses pontos corresponde à observação direta da refração, tal qual a prática impressionista, como se a difusão e o ofuscamento percebidos não devessem ser estilizados por nenhuma técnica de desenho, senão se abstrairia a realidade. Cézanne um pouco antes desafiara: “o desenho, ele, é tudo abstração. [...] mostre-me algo desenhado na natureza. Onde? Onde?”⁵³²



Fig. 48a



Fig. 48b

Durante o século XX, a positivação desse aspecto da obra cézanniana continuou. Para Roger Fry, “a busca interminável de Cézanne parecia um ideal para uma arte moderna que pretendia experimentar a sensação, o mundo, a vida em si — uma arte que não planeja seus efeitos antecipadamente, mas os ‘encontra’.” Em 1919, focando em Cézanne, Fry teorizou a “visão criativa”, a qual

demandava 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 junção de formas e cores começa a se cristalizar em uma 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 criativa, os objetos como tais tendem a desaparecer, a perder suas unidades separadas e a ocupar seus lugares como tantos pedaços em todo o mosaico da visão. [...]

Em tais circunstâncias [...] a cabeça de um homem não é mais ou menos importante que uma abóbora⁵³³, ou melhor, essas coisas podem ou não ser de acordo com o ritmo que obceca o artista e cristaliza sua visão.⁵³⁴

⁵³² *Ibid.*, p. 210s. (tradução nossa)

⁵³³ Interessante notar a semelhança com a frase de Rosa Luxemburgo com a qual Huillet-Straub abriram a sessão novai-orquina de *Cedo demais / tarde demais*, no *Collective for Living Cinema*, em 30 de abril de 1982: “o destino dos insetos não é menos importante do que a revolução.” Na ocasião, também citaram a seguinte frase atribuída a D. W. Griffith: “o que falta aos filmes modernos é o vento nas árvores.” E, por fim, justamente, Cézanne: “olhe para essa Sainte-Victoire, esses blocos eram de fogo.” Cf. ROSENBAUM, Jonathan. Once it was fire... introduction to a Straub-Huillet retrospective (1982). Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2022/02/once-it-was-fire-introduction-to-a-straub-huillet-retrospective-1982-tk/> Último acesso em: 31 de dezembro de 2022 (tradução nossa)

⁵³⁴ FRY, Roger. *Vision and design*. Harmondsworth: Penguin Books, 1937, p. 49s. (tradução nossa)

Já, em 1945, a partir do reconhecimento de nuances fenomenológicas em trechos poéticos do *Cézanne* gasquetiano, como “a paisagem reflete-se, humaniza-se, pensa-se em mim”⁵³⁵, Maurice Merleau-Ponty elaborou o ensaio *A dúvida de Cézanne*, no qual pondera a respeito da seguinte passagem que ouvimos ainda na primeira parte do filme, quando a primeira foto de Cézanne ao trabalho, aquela em que ele empunha um pincel diante do cavalete ao observar atentamente seu motivo [Fig. 48b], repete-se:

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 pinte. 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 parecer 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.⁵³⁶

Eis a ponderação de Merleau-Ponty sobre a passagem acima:

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”,

⁵³⁵ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 188. (tradução nossa)

⁵³⁶ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 193s. (tradução nossa)

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 dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência.⁵³⁷

Para Merleau-Ponty, a pintura cézanniana seria análoga a seu projeto ontológico, que almejava “remontar à experiência pré-objetiva ou ante-predicativa do mundo, prévia a qualquer postulado da ciência, do senso comum e da própria filosofia, cujo sentido profundo só os artistas e os pensadores radicais podem pretender trazer à expressão.”⁵³⁸ Pois, segundo ele, “Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento”⁵³⁹ — “saber para melhor sentir, sentir para melhor saber”⁵⁴⁰, eis um quiasma cézanniano presente no filme —; “não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea.”⁵⁴¹ Nas palavras de Paula Mousinho Martins:

Arte e filosofia são expressões legítimas desse território germinal — também caracterizado por Merleau-Ponty como o ser “bruto” ou “selvagem” para salientar seu caráter pré-categorial. Esse ser “primevo” e indiviso, que ainda não sofreu cisões metafísicas, não pode ser confundido com um ente ou substância previamente dada e idêntica a si mesma, à qual se acessaria a partir de fora; tampouco é algo situado no passado, ao qual se desejaria em vão regressar. Antes, ele é o aqui-e-agora que sustenta toda forma de expressão. Uma vez que não é um objeto pré-dado, exige de nós *criação* para que dele tenhamos experiência. Ao longo de toda a sua obra filosófica, mas principalmente em sua fase final, Merleau-Ponty buscou trazer à luz o sentido dessa experiência genuína, condição de possibilidade de todas as experiências, enraizada na percepção e, portanto, no *corpo encarnado* — não o corpo-máquina construído pela metafísica dualista do entendimento, feixe de órgãos ligados por relações de causalidade, mas nosso corpo vivente aqui-e-agora, simultaneamente *senciente* e *sentido*, reflexividade operante desde o grau mais elementar da experiência. Esse corpo rejeita definir-se com o vocabulário excludente de sujeito e objeto, mente e corpo, espírito e matéria etc.⁵⁴²

“De nada serve opor aqui as distinções da alma e do corpo, do pensamento a da visão, pois Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas e que nos são

⁵³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 133.

⁵³⁸ MARTINS, Paula Mousinho. Merleau-Ponty e seus apontamentos sobre Paul Cézanne. Disponível em: http://saopauloreview.com.br/merleau-ponty-e-seus-apontamentos-sobre-paul-cezanne/#_ftn5 Último acesso em: 31 dez. 2022.

⁵³⁹ MERLEAU-PONTY. *Op. cit.*, p. 128.

⁵⁴⁰ GASQUET, Joachim. *Ce qu'il m'a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 198. (tradução nossa)

⁵⁴¹ MERLEAU-PONTY. *Op. cit.*, p. 128.

⁵⁴² MARTINS, Paula Mousinho. *Op. cit.*

dadas inseparáveis.”⁵⁴³ Tal percepção originária, no entanto, era expressa por meio de uma singular técnica de originalidade, caracterizada por dois métodos inter-relacionados, um padrão cromático uniformizante e a atenção a detalhes.⁵⁴⁴ Cézanne procedia por partes, unificando o todo apenas mediante uma iluminação homogênea, proveniente do contraste de cores quentes e frias, cujo envoltório cintilante substituía as tradicionais linhas de desenho. Para criar esse brilho atmosférico, as pinceladas coloridas de tamanho regular eram acompanhadas pelo estreitamento da gama tonal a valores médios. Há uma análise de Shiff bastante elucidativa a respeito:

Cézanne começou a versão da Filadélfia [de *Saint-Henri e o Golfo de Marselha*, ca. 1883-85], desenhando algumas linhas a lápis para indicar a disposição de algumas das mais importantes divisões do local natural, o encontro da terra com o mar, por exemplo. Essas linhas são muito hesitantes, assim como as de muitos de seus esboços; as distinções formais que elas criam permanecem sujeitas a ajustes contínuos. Posteriormente, o artista aplicou sua tinta com traços fluidos, deixando sua qualidade direcional evidente. Essas marcas individuais são relativamente uniformes em tamanho; sugerem uma uniformidade de interesse ou de detalhes no campo visual. No entanto, como um exemplo da transformação humana da natureza, este “campo” de observação é bastante variado: tanto estruturas naturais como culturais — folhagens, montanhas, edifícios — devem ser vistas. A escala de cada elemento arquitetônico representado corresponde de modo naturalista à sua distância no espaço efetivo e, assim, cada elemento parece isolado em sua integridade. Mas a falta de variação nas pinceladas que constituem esses objetos identificáveis e sua intensidade comum de coloração contradizem essa diferenciação espacial. Como resultado, as formas e estruturas individuais se dissolvem no “campo” uniforme; os elementos arquitetônicos, junto à folhagem, fundem-se num padrão geral de cor caracterizado por uma distribuição relativamente uniforme de contrastes tanto de claro e escuro quanto de quente e frio. Pinceladas de vermelhos e amarelos que retratam a arquitetura se tornam partes de um conjunto único de tons quente, o qual inclui áreas expostas de terra e rocha. Essa gama extensa de cor quente se opõe às manchas de vegetação fria, “modeladas” com verde amarelado, verde claro, verde, verde escuro e verde azulado. A cor, portanto, articula o campo de visão de Cézanne mais do que qualquer variação na linha que contorna a forma, ou no *chiaroscuro* que modela a forma.⁵⁴⁵

Ora, em *Cézanne — Dialogue avec Joachim Gasquet*, quando se exhibe a *Montagne Sainte-Victoire* da National Gallery of Scotland [Fig. 48a], ouvimos que “à plenitude da cor corresponde sempre a plenitude do desenho.”⁵⁴⁶ A essa descrição da versão da Filadélfia de *Saint-Henri e o Golfo de Marselha* (ca. 1883-85) [Fig. 49], Shiff, então, acrescenta que, embora contrastes de cor definam as montanhas do fundo, assim como ocorre no restante da pintura, mais do que contrastes tonais, tais “contrastes de cor na baía e nas montanhas distantes são de algum modo moderados.”⁵⁴⁷ O que para ele se justifica porque essas áreas, além do primeiríssimo plano, são as menos empasta-

⁵⁴³ MERLEAU-PONTY. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁴⁴ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 116. (tradução nossa)

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 117ss. (tradução nossa)

⁵⁴⁶ GASQUET, Joachim. Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne. In: *Op. cit.*, p. 210. (tradução nossa)

⁵⁴⁷ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 119. (tradução nossa)

das e possivelmente, em termos cézannianos, as menos sentidas. Contudo, isso não deixa de ser também característico, pois, como mencionamos antes, os quadros de Cézanne, preenchidos de tinta até as bordas ou não, com frequência têm um ar de incompletude, não possuindo um foco central, como se mais partes pudessem ser adicionadas [Fig. 49]. “Isso se deve ao fato de ele ter pintado muitas partes (às vezes simplesmente várias pinceladas) com igual atenção e intensidade, negando-lhes qualquer hierarquia diferenciadora.” As partes, porém, “não alcançam maior resolução do que o todo, nem parecem querer atingir individualmente qualquer forma integral.” Os “elementos figurativos parecem existir apenas em suas interconexões e a composição parece se expandir pela adição de detalhes, pequenos detalhes, adjacentes àqueles já definidos.”⁵⁴⁸ E Fry constata efeito símile nas aquarelas cézannianas, algo que julga inerente à técnica: “em aquarela, as pinceladas são indicações em vez de afirmações definitivas, de modo que o próprio papel talvez seja um elo de ligação entre pinceladas díspares de cor.”⁵⁴⁹



Fig. 49

Para Shiff, “Cézanne fez uso de uma ‘técnica de originalidade’ assim como seus companheiros impressionistas.” Isto é, “ele criou conscientemente a sensação de uma ordem descoberta ao empregar um campo de cor uniformizado pela repetitividade de padrões de tons quentes e frios; e ele simplificou suas composições a ponto de as distinções espaciais do tipo usual se tornarem inteligíveis.”⁵⁵⁰ Para Merleau-Ponty, entretanto, a supressão dos contornos precisos em certos casos e a prioridade da cor sobre o desenho não terão o mesmo sentido em Cézanne e no impressionismo. “O objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 116. (tradução nossa)

⁵⁴⁹ FRY, Roger. *Cézanne, a study of his development*. New York: Noonday Press, 1958, p. 64. (tradução nossa)

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 217. (tradução nossa)

de solidez e de materialidade.”⁵⁵¹ Clement Greenberg, mais cauteloso, cunhou o termo “impressionismo escultural.”⁵⁵² Já a opinião de Deleuze é paradigmática:

A força tectônica ou geológica da imagem pictórica em Cézanne não é um traço que se acrescenta aos outros, mas um caráter global que transforma o conjunto, não apenas nas paisagens, um rochedo ou uma linha de montanha, mas também nas naturezas mortas. É um novo regime da sensação visual, que se opõe à sensação desmaterializada do impressionismo, como a sensação projetada, alucinatória do expressionismo. É a “sensação materializada”, à qual Straub se refere quando invoca Cézanne: um filme não tem que dar ou produzir sensações no espectador, mas “materializá-las”⁵⁵³, chegar a uma tectônica da sensação.⁵⁵⁴

Ora, notemos que o cerne de tal discordância consiste menos no tipo de técnica empregada por Cézanne do que no modo como essa técnica afeta a percepção de suas pinturas, ou melhor, no modo de se interpretar a sensação expressa por meio dessa técnica. Enquanto Merleau-Ponty e Deleuze descrevem um efeito de animação da realidade por meio da técnica cézanniana, como se o ato da pintura canalizasse o instante no qual os objetos do entorno se originassem diante do pintor-observador, Shiff enfatiza a técnica em si, isto é, o fato de que uma tal passividade ou permeabilidade do pintor-observador é, na verdade, um método, conscientemente desenvolvido e aplicado. A intenção de Shiff é desmitificar a fortuna crítica modernista que “tende a relegar o artifício da originalidade impressionista e a julgar Cézanne — que parecia ter introduzido um novo tipo de estrutura na pintura — como Roger Fry o julgava: ele talvez não soubesse o que estava fazendo; sua originalidade superou sua técnica.”⁵⁵⁵ Por certo, em um capítulo de *Cézanne and the end of impressionism — a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art* todo dedicado a Fry, Shiff conclui que:

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

⁵⁵¹ MERLEAU-PONTY. *Op. cit.*, p. 127.

⁵⁵² Cf. GREENBERG, Clement. *Cézanne*. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 2001, p. 65-72.

⁵⁵³ “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.” Cf. STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (De la nuée a la résistance)*. Entrevista concedida a Serge Daney e Jean Narboni. *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 305, novembro de 1979, p. 19. (tradução nossa)

⁵⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 292. (nota de rodapé)

⁵⁵⁵ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 118. (tradução nossa)

ceptividade à experiência “original”; ele espera encontrar em arte aquilo que se encontra fora das fronteiras de seu próprio mundo de conceitualização. [...]

Embora Fry afirme que Cézanne aplicou uma estrutura intelectual à sua visão da natureza (“com Cézanne, o intelecto — ou, para ser mais exato, a parte intelectual de suas reações sensuais — reivindicou seus plenos direitos”), essa consciência discriminativa permaneceu dialeticamente ligada a uma “sensibilidade”, a um eu emergente e original. Com certeza, para Fry, como para Denis, Cézanne atinge uma certa síntese em sua arte, uma síntese entre fazer e descobrir, dependente de processos conscientes e inconscientes. 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.⁵⁵⁶

Shiff comenta ainda que, mais tarde, Meyer Schapiro também seguiria a linha de raciocínio de Fry, afirmando que “o método de Cézanne não era uma meta prevista, a qual, uma vez atingida, permitia a ele criar obras-primas facilmente”, mas que essa “arte é um modelo de constante busca e crescimento.” Shiff, no entanto, insiste haver um padrão estilístico, só que um padrão “independente da tradição técnica que desafia. Em outras palavras, a técnica (ou estilo resultante) da arte de Cézanne comunica uma mensagem de ‘observação direta’ mesmo quando o assunto pode ser reconhecido como uma invenção imaginativa”⁵⁵⁷ ou cânone. Pois,

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” nus em uma 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 [Nicolas] Poussin⁵⁵⁸ à sua origem na natureza.⁵⁵⁹

De fato, já nos primeiros trechos dos diálogos selecionados por Huillet-Straub, verifica-se que Cézanne não fazia *tabula rasa* da tradição, mas a comprometia com a técnica da originalidade. Junto à foto de Cézanne empunhando um pincel enquanto observa seu motivo [Fig. 48b], ouvimos que “um artista é apenas um receptáculo de sensações”, “um dispositivo de gravação”⁵⁶⁰, que “deve calar dentro de si todas as vozes dos preconceitos”, “esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito.”

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 152. (tradução nossa)

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 115. (tradução nossa)

⁵⁵⁸ “Imagine Poussin refeito inteiramente pela natureza, eis o clássico que eu quero.” Cf. GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 252. (tradução nossa)

⁵⁵⁹ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 214. (tradução nossa)

⁵⁶⁰ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 187. (tradução nossa)

E que “então a paisagem inteira se inscreverá em sua chapa fotográfica.” Porém, “para fixá-la em sua tela, para exteriorizá-la, seu ofício intervirá em seguida.” E embora deva ser também “um ofício respeitoso”, “pronto para obedecer”, ele só conseguirá “traduzir inconscientemente” a paisagem “desde que conheça bem sua língua.” De modo que, ao responder Gasquet quando este conclui que, por conseguinte, o artista seria inferior à natureza, Cézanne o corrige dizendo que “a arte é uma harmonia paralela à natureza.”⁵⁶¹ Em outro momento, ausente no filme, Cézanne afirma que “se deve ir ao Louvre pela natureza e retornar à natureza pelo Louvre.”⁵⁶² A esse respeito é interessante lembrarmos do último corte do filme *Uma visita ao Louvre* (2004), entre o plano fixo que mostra o quadro *Um funeral em Ornans* (1849-50), de Gustave Courbet [Fig. 50a], atualmente e durante as filmagens exposto no Musée d’Orsay, e uma panorâmica de 360°, com leve *tilt* para cima, de um bosque entrecortado por um riacho [Fig. 50b]. Depois de escutarmos o protesto de Cézanne para que “esta tela seja recolocada em seu lugar, na luz, que seja vista”⁵⁶³, somos inundados por uma ambiência natural exuberante, como se nosso choque espectral servisse para transportar para o exterior iluminado o quadro que persiste em nossa retina.



Fig. 50a

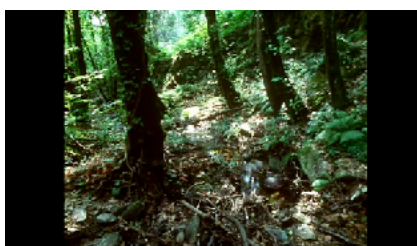


Fig. 50b

O peculiar modo de incidência de referências culturais no que se propõe a ser uma técnica de originalidade é comentado na conversa sobre o quadro *La vieille au chapelet* (1896) [Fig. 51]. Ao pintá-lo, Cézanne conta que “via um tom Flaubert, uma atmosfera, algo indefinível, uma cor

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 188. (tradução nossa)

⁵⁶² *Ibid.*, p. 198. (tradução nossa)

⁵⁶³ No original, Cézanne apela diretamente a Gasquet: “*que vous ferez porter cette toile à sa place, dans le salon carré... Nom de Dieu, dans les salon de modernes... dans la lumière... Qu'on la voie...*” Cf. GASQUET, Joachim. *Ce qu'il m'a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 246. Huillet-Straub, no entanto, substituem o pronome *vous* por *on*, que serve como estratégia de indeterminação do sujeito, e eliminam as especificações oferecidas, mantendo apenas a ideia principal. Isso é uma clara demonstração do trabalho huillet-straubiano sobre os textos matriciais de seus filmes, refutando a vulgata que acredita haver um respeito absoluto dos cineastas pela integridade dos materiais. Tal ingerência, porém, funciona como uma espécie de depuração dos sentidos dos próprios materiais ou extração de seus conteúdos de verdade.

azulada e avermelhada que emana, parece-me, de *Madame Bovary*. Li em vão Apuleio, para afugentar essa obsessão que por um momento temi ser demasiadamente literária”, mas a cor embebera sua alma. Gasquet logo indagou: “[ela] se interpôs entre você e a realidade, entre os seus olhos e o modelo?” Ao que Cézanne replicou: “De maneira nenhuma. Flutuava como se alhures.”⁵⁶⁴ Isto é, não teria havido imposição nem causalidade. Foi só depois de examinar cada detalhe de sua pintura já pronta que Cézanne notou que o rosto estava vermelho e o avental azulado, remetendo-se, aí então, convictamente, à descrição flaubertiana da velha criada no comício agrícola. Portanto, ao invés de uma ilustração intencional de uma retrato novelístico — afinal, Cézanne até tentou limpar sua mente com a leitura de uma prosa distinta —, algo imanente ao método cézanniano se abriu à introjeção de outra estética por “afinidade eletiva”, conceito que Claudia Pummer elenca para definir o método de trabalho huillet-straubiano por excelência, a saber: a intertextualidade.⁵⁶⁵ E nesse processo, tal como Cézanne o explica, a referência cultural, previamente conhecida, é tomada enquanto novidade — “ver de novo” ganha aqui o sentido de novidade, como se “ver algo novamente” significasse “ver algo como se fosse novo”; paradoxalmente, novidade na repetição.

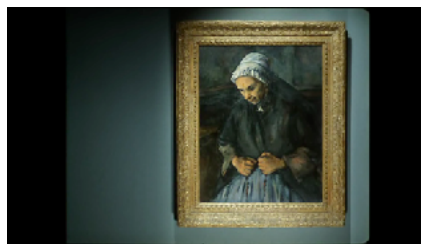


Fig. 51

A afinidade eletiva (*Wahlverwandtschaft*), de acordo com Michel Löwy, que procura “fundar o estatuto metodológico desse conceito” e o qual é a principal referência de Pummer em sua tese, consiste em “um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à ‘influência’ no sentido tra-

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 190s. (tradução nossa)

⁵⁶⁵ Cf. PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. (tese de doutorado) Iowa: University of Iowa, 2011.

dicional.” É um termo versátil, seu itinerário “vai da alquimia à sociologia, passando pela literatura romanesca,” e acumula uma “riqueza de significações”⁵⁶⁶, comportando 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 baudelaireano).

A teoria das correspondências foi formulada pela primeira vez de modo sistemático na doutrina mística de [Emanuel] Swedenborg, que postulava a existência de uma correspondência termo a termo do céu com a terra e das coisas espirituais com as naturais. [Charles] Baudelaire refere-se a 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 [Hermann] Boerhave).

4. A criação de uma figura nova a partir da fusão dos elementos constitutivos. Essa eventualidade, sugerida pelo sentido “goethiano”⁵⁶⁷ 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?⁵⁶⁸

A afinidade eletiva, em resumo, “trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de

⁵⁶⁶ 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. 13.

⁵⁶⁷ No romance *Die Wahlverwandtschaften* (1809), Johann Wolfgang von Goethe converte o termo em metáfora para denotar o movimento passional pelo qual um homem e uma mulher são atraídos um pelo outro a partir da afinidade íntima entre suas almas — ainda que isso signifique a separação de seus companheiros anteriores. Para Goethe, haveria uma afinidade eletiva quando dois seres ou elementos “procuram um ao outro, atraem-se, apoderam-se um do outro e, em seguida, em meio a essa união íntima, ressurgem de forma renovada e imprevista.” Cf. LÖWY, Michael. *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 16s.

chegar até a fusão.”⁵⁶⁹ Não é nem uma simples “correlação”, que denota “a existência de um vínculo entre dois fenômenos distintos”, nem “a *afinidade ideológica* inerente às diversas variantes de uma mesma corrente social e cultural (por exemplo, entre liberalismo econômico e político, entre socialismo e igualitarismo etc.)”. É, pois, uma “relação significativa”, mas tampouco se dá como “‘influência’, na medida em que implica uma relação bem mais ativa e uma articulação recíproca.” Löwy coloca, ainda, que “a *eleição*, a escolha recíproca implicam uma *distância* prévia, uma *carência espiritual* que deve ser preenchida, uma certa heterogeneidade ideológica.”⁵⁷⁰



Fig. 52a



Fig. 52b



Fig. 52c

Notemos, então, por meio da inserção de um trecho de oito minutos do filme *Madame Bovary* (1934), de Jean Renoir, no qual acontece o comício agrícola [Fig. 52a], como Huillet-Straub aludem ao que seria uma tal afinidade eletiva. Pois, a opção por essa versão cinematográfica específica⁵⁷¹ do romance concerne à maneira como Renoir transpõe visualmente a estética de Flaubert, o que, porém, não é de todo óbvio. A sequência é apresentada intacta, como um todo, sem destaque para a velha criada lembrada por Cézanne. Nela, alternam-se situações na casa de Bovary — desde demonstrações do tédio afetado de Emma Bovary [Fig. 52b] até seu primeiro encontro amigável com Rodolphe Boulanger — uma conversa na loja do farmacêutico Hommai, e uma série de eventos breves no próprio comício, dentre eles, a cerimônia de premiação da velha criada, o derra-

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷¹ “Dada a indisponibilidade de um corte original, qualquer declaração sobre o filme de Renoir deve ser prefaciada por um aviso parcial. Com duzentos e dez minutos de duração na versão que seu diretor havia autorizado, o filme acabou sendo reduzido a uma versão expurgada de pouco mais de duas horas. Em sua semi-autobiografia *Ma vie et mes films*, Jean Renoir se desassociou da versão lançada de *Madame Bovary* como o resto ‘tedioso’ de uma obra, a qual havia recebido respostas entusiásticas de seus amigos — Bertolt Brecht entre eles — quando ele lhes oferecera uma exibição privada. No excerto de Straub/Huillet, um traço dessa interferência grosseira em nome da viabilidade comercial é perceptível em um salto marcante na montagem da conversa entre Bovary e Hommais, e na dessincronização das palavras em relação ao movimento labial dos atores.” Cf. BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 175. (nota de rodapé) (tradução nossa)

deiro. Tal “justaposição de incidentes contrastantes e de espaços díspares do privado e do público” tornaria essa sequência ideal para uma adaptação cinematográfica repleta de montagens paralelas. Segundo Böser, “o próprio Renoir reconheceu o potencial filmico do romance, elogiando Flaubert como ‘um ótimo roteirista’.”⁵⁷² Contudo, a decupagem de seu filme, em vez de acatar as sugestões de *close-ups* fornecidas pela minúcia das descrições flaubertianas, caracteriza-se por planos médios de longa duração com profundidade de campo e quadros dentro de quadros [Fig. 52c].

Outro traço recorrente do enquadramento no filme são as linhas verticais ou horizontais proeminentes. Traços compositivos, como a trilha de guirlandas e a linha do telhado que cruzam os três primeiros planos horizontalmente, criam a impressão de um arranjo autoconsciente. A elevada porcentagem de planos-médios longos com uma profundidade de campo marcada, em que a ação está geralmente contida no meio, reforça a impressão de que assistimos ao desenrolar dos acontecimentos a uma certa distância.⁵⁷³

É por esse motivo que Renoir foi acusado de “ter desperdiçado uma oportunidade ao transformar um romance tão ‘cinematográfico’ em um filme teatral.”⁵⁷⁴ Decerto, seu *Madame Bovary* foi fruto de um desejo de “experimentar com o povo do teatro.”⁵⁷⁵ E “a estilização criada pela combinação da fotografia [em preto e branco] e do cenário, além de outros aspectos como a entonação da fala dos atores, pretende atingir um distanciamento artístico.”⁵⁷⁶ No entanto, tal distanciamento, resultante de procedimentos cinematográficos que parecem divergir do estilo flaubertiano de escrita, possibilita ao espectador uma experiência afim com aquilo que Flaubert denomina impessoalidade narrativa e institui sua estética realista. Para Stephen Heath, a impessoalidade narrativa não consiste em uma objetividade alcançada por constrição, mas por pletora: por meio “de um jogo de visões, perspectivas, percepções entre os personagens e seus afazeres e seu mundo, de um tecido de discursos, ideias, ordenações de significado; deixando o leitor sem qualquer fundamento para o que pensar, não direcionado por uma voz privilegiada.”⁵⁷⁷ Ou seja, o estilo profuso de Flaubert, sua técnica de escrita, destitui o narrador enquanto instância normativa do romance. Já o estilo patentemente restrito e apinhado do filme renoiriano interrompe a naturalidade do olhar. Mas ambos, seja pelo

⁵⁷² BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 174. (tradução nossa)

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 175. (tradução nossa)

⁵⁷⁴ *Ibid.* (tradução nossa)

⁵⁷⁵ SESONKE apud BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 175. (tradução nossa)

⁵⁷⁶ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 176. (tradução nossa)

⁵⁷⁷ HEATH, Stephen. *Madame Bovary*. New York: Cambridge University Press, 1992, p. 106. (tradução nossa)

aparente livre fluxo de informações, seja pela exposição da mediação, ou melhor, seja pelo artifício da transparência, seja pelo artifício da opacidade, geram uma impressão de objetividade que libera o leitor/espectador da mesquinhez do preconceito e da previsibilidade do julgamento. Dois estilos diferentes; uma afinidade estética.

Ora, o apelo de Cézanne para que o artista cale “dentro de si todas as vozes dos preconceitos” se une à afinidade estética entre Flaubert e Renoir. Mas de que modo isso é construído em suas pinturas? O que, no estilo cézanniano, em sua técnica da originalidade, leva a uma tal sensação? De acordo com Schapiro, “muitos escritores observaram o caráter de máscara dos retratos de Cézanne.” A figura retratada em cada um deles “parece ter sido reduzida a uma natureza-morta. Ela não se comunica conosco; as feições mostram pouca expressão e a postura tende a ser rígida. É como se o pintor não tivesse acesso ao mundo interior daquela que está sentada, mas só pudesse vê-la de fora.” O historiador da arte diz que, entretanto, o aspecto impessoal dos retratos cézannianos é menos constante do que aparenta em sua descrição. “Porém, assim que passamos da figura humana isolada ao grupo, adentrando o domínio do social, seu alheamento se torna ainda mais marcado que em suas paisagens.”⁵⁷⁸ O exemplo fornecido é o dos banhistas:

Seus banhistas, e especialmente as mulheres, estão entre os menos “naturais” de todos os seus motivos. Exceto por figuras secundárias ao fundo em poucas versões, há pouca esportividade entre esses nus idílicos ao ar livre. Na maioria das vezes, eles não tomam banho nem brincam, mas são colocados em lugares restritos, posturas pensativas e autoisolamento. Eles estão ligados enquanto banhistas, mas, como os objetos das naturezas-mortas, suas relações são indeterminadas [...]. Transposições de imagens mais antigas de nus míticos, as quais expressavam um sonho de felicidade na natureza (ainda vivido nos quadros de [Pierre-Auguste] Renoir [pai do cineasta]), os banhistas de Cézanne não possuem graça ou charme erótico e retêm em sua nudez não idealizada as formas desajeitadas do cotidiano, da humanidade sobrecarregada.⁵⁷⁹

Em *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*, consta uma tela da série *Les grandes baigneuses* (1894-1905), pertencente à coleção da National Gallery de Londres [Fig. 53]. Ela é a intermediária entre três variações em grande escala da mesma cena, na qual um emaranhado de nus femininos se dispõe à margem de um curso de água implícito pela presença de toalhas. Trata-se, afinal, de um tema clássico — tanto na acepção de tradicional quanto referente ao classicismo. No classicismo do século XVII, cuja epítome é Nicolas Poussin, a representação idealizada das paisa-

⁵⁷⁸ SCHAPIRO, Meyer. Paul Cézanne: 1836-1906. New York: Abrams, 1952, p. 15. (tradução nossa)

⁵⁷⁹ *Ibid.* (tradução nossa)

gens as torna um *habitat* para o ser humano, isto é, há completa integração e simbiose. E “essa concepção de natureza se reflete no engajamento perceptivo que é eliciado do observador.”⁵⁸⁰ Ao analisar *Paisagem com Polifemo* (1649), em comparação com uma das vistas da *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne, Schapiro afirma que, “na tela de Poussin, o espectador ideal está mais próximo dos objetos para os quais olha; a paisagem é um cenário grandioso para o homem, seu lar natural onde ele é ao mesmo tempo ator e observador.” Enquanto “a paisagem de Cézanne é externa ao espectador solitário, que é mais autoconscientemente contemplativo, buscando um ponto vantajoso onde possa permanecer fora de sua visão.”⁵⁸¹ No caso da tela da série *Les grandes baigneuses* filmada por Huillet-Straub, algo ainda mais radical parece se dar, pois o emaranhado de nus bem no centro do quadro, tanto em relação às bordas laterais quanto à profundidade de campo, interpõe-se ao espectador, como uma ostensiva barreira.

Quatro das figuras femininas nuas no centro do grupo estão de costas para o espectador. Seu olhar implícito é direcionado para o fundo da tela. A grande figura no meio delas parece nos convidar a seguir seu olhar enquanto ela gesticula com as duas mãos em direção ao fundo da tela. No entanto, o fundo da tela é desprovido de qualquer foco dramático. Consiste em arbustos, árvores, nuvens e céu azul. O gesto aponta para uma paisagem que não é cenário de uma narrativa que gira em torno do ser humano, mas que faz parte de um jogo estrutural de formas e cores em que o ser humano e a natureza assumem o mesmo peso e significado.⁵⁸²



Fig. 53

Uma tal indiferenciação se nota, pois, na aparente fusão do pé da figura-feminina-nua deitada de bruços, de um laranja menos luminoso que o restante do corpo, ao solo ocre, do mesmo tom mais queimado, e na fusão do braço da figura-feminina-nua à direita da que está deitada a uma toalha branca. Ou então, na falta de definição do contorno dos rostos das duas figuras-femininas-nuas

⁵⁸⁰ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 196. (tradução nossa)

⁵⁸¹ SCHAPIRO, Meyer. *Op. cit.*, p. 13. (tradução nossa)

⁵⁸² BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 197. (tradução nossa)

em pé à extrema esquerda, uma vez que o azul cobalto utilizado para contornar todos os corpos é o mesmo aplicado no fundo da paisagem e, como essas duas figuras-femininas-nuas estão em pé, suas cabeças se encontram no mesmo nível do céu, onde os tons azulados predominam e há menos verdes e laranjas que poderiam criar um maior contraste. Ora, não seria essa indiferenciação, justificada aqui, concretamente, pela fusão de formas e tonalidades, também um tipo de integração entre natureza e ser humano? O que acontece por meio da técnica cézanniana de originalidade, ou seja, por meio de um padrão cromático uniformizante e da atenção a detalhes, é, na verdade, uma sensação de desintegração-reintegração generalizada, de “um mundo criado à mão livre, montado aos poucos a partir de sucessivas percepções”⁵⁸³, aquilo que Cézanne chama de “imagem conscienciosa das coisas.”⁵⁸⁴ Na estética cézanniana, há, portanto, duas maneiras de compreender a originalidade: 1. é como se todas as coisas estivessem se originando diante dos nossos olhos, sejam elas naturais ou culturais; 2. o ser humano, enquanto artista, está buscando criar de modo original, mesmo quando seus assuntos são tradicionais.

Assim se alcançaria a verdade, termo que, na crítica de arte do século XIX, tinha um duplo sentido: “por um lado, referia-se a uma fidelidade à natureza, e por outro, ao temperamento ou às emoções do próprio artista.” Segundo Shiff, “às vezes, os dois sentidos de ‘*vérité*’, objetivo e subjetivo, eram claramente distintos; em outras vezes, não.” E “a arte impressionista com frequência era vista como relacionada a ambos os tipos de verdade.”⁵⁸⁵ Pois, o termo “impressão”

sugere o contato de uma força ou substância material com outra, resultando em uma marca, o vestígio da interação física que ocorreu. Fotografias são muitas vezes referidas como impressões, assim como o são as imagens da própria visão. Em ambos os casos, o termo “impressão” evoca uma explicação mecanicista da produção de imagens por meio da luz; a luz é concebida como raios ou partículas que deixam suas marcas ou vestígios sobre uma superfície, seja o revestimento químico do filme fotográfico ou a retina do olho. [...]

Como primária e espontânea, a impressão poderia ser associada à particularidade, à individualidade e à originalidade. Por conseguinte, qualquer estilo, se considerado como o signo ou traço de um artista individual, também poderia ser a impressão deixada pela verdadeira natureza desse artista em quaisquer superfícies com as quais ele entrasse em contato.⁵⁸⁶

⁵⁸³ SCHAPIRO, Meyer. *Op. cit.*, p. 10. (tradução nossa)

⁵⁸⁴ GASQUET, Joachim. *Ce qu'il m'a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 191. (tradução nossa)

⁵⁸⁵ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 21. (tradução nossa)

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 17. (tradução nossa)

Em 1905, na revista *Mercure de France*, dentro da *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*, ao ser indagado por Charles Morice acerca do que acha de Cézanne, Camoin ressalta seu papel como “primitivo da pintura ao ar livre”, seu classicismo, sua preocupação em “vivificar Poussin pela natureza.”⁵⁸⁷ Para afixar este último argumento, Camoin cita trechos de cartas que Cézanne lhe enviara alguns anos antes — haviam se conhecido em novembro de 1901, quando Camoin fora a Aix para prestar serviço militar. Um dos trechos diz o seguinte: “vá ao Louvre, mas depois de ver os Mestres que estão lá, é preciso se apressar a sair e reavivar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações de arte que residem dentro de nós.”⁵⁸⁸ Ou seja, Cézanne teria aconselhado Camoin a estudar a tradição de modo a solucionar questões técnicas, mas sempre passando-a no crivo da experiência pessoal. Igualmente, para Gasquet, relatou: “eu quero ser um verdadeiro clássico, tornar-me de novo clássico pela natureza, pela sensação.”⁵⁸⁹ “Entretanto”, pondera Shiff, “foi exatamente assim que o próprio Poussin revitalizou as estátuas antigas”, quando em Roma.

Dizia-se que seu estudo do estilo e da forma erudita [das estátuas antigas] tornou possível a expressão de *seu* estilo e personalidade; a originalidade delas se tornou sua própria originalidade e permitiu que sua originalidade se manifestasse. De fato, tal relação de um original com outro definiu a essência do classicismo como uma tradição “viva” (em oposição a uma ordem acadêmica sem vida da cópia — ou imitação — guiada pela convenção).⁵⁹⁰

Tal vivificação, ou reavivamento de uma obra da cultura pela natureza, é, muito mais do que aludida, engendrada como efeito em *Cézanne — Dialogue avec Joachim Gasquet*, quando Huillet-Straub — em um gesto sem precedentes em sua cinematografia — inserem uma banda de som direto não correspondente à imagem vista. No instante em que entra o plano que mostra a tela londrina da série *Les grandes baigneuses*, a voz *over* cessa e é substituída por uma paisagem sonora de rajadas de vento e ondas quebrando. E há uma lição fundamental subjacente a essa sobreposição artificial, que abole qualquer intervalo, a ponto de destoar do mandamento huillet-straubiano a respeito do som direto, segundo o qual “quando se filma em som direto, não se pode brincar com as ima-

⁵⁸⁷ Cf. MORICE, Charles (org.). *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*. *Mercure de France*, Paris, nº 56, 1º de agosto de 1905, p. 353-354. (tradução nossa)

⁵⁸⁸ CÉZANNE, Paul. *Letter to Charles Camoin (13 September 1903)*. In: REWALD, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 255. (tradução nossa)

⁵⁸⁹ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 198. (tradução nossa)

⁵⁹⁰ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 181. (tradução nossa)

gens: existem blocos com uma certa duração e nos quais não se pode meter a tesoura assim, por prazer, para fazer efeitos.”⁵⁹¹ Certamente, considerando o rigor que Huillet-Straub sempre tiveram, não se trata de uma arbitrariedade. No contexto da arte cézanniana, do que ela vem significando e pautando no decorrer de um século, e que consiste no epicentro do filme, a opção por esse procedimento parece asseverar que somente o artifício, a mediação, pode proporcionar a vivificação de que falava Cézanne. Ou seja, sublinham-se o poder e a necessidade da estética, além do próprio fato de que, nesse caso, “ser verdadeiro ao ser e à natureza” não é senão uma questão estética.

Como temos discutido ao longo de nossa análise, reconhecer a natureza estética da arte cézanniana, compreendendo os meandros de sua técnica de originalidade sem fazer de seus efeitos uma doxa, não é algo fácil. Pois “em sua desconfiança da teoria e em sua busca por uma ‘sensação’ que implicasse a descoberta simultânea de uma natureza e de um eu, Cézanne exemplificou o mais típico dos artistas ‘modernos’, aquele que se tornaria expressivo ao minimizar o caráter referencial (ou mediado) de seus próprios meios técnicos.”⁵⁹² Que Huillet-Straub o tenham feito desse modo, isto é, a partir de uma obra tardia da série de banhistas que não constitui consenso na fortuna crítica de Cézanne e, sobretudo, contrariando suas próprias convicções, demonstra dois pontos de suma importância, interligados: primeiro, que não enxergam a arte cézanniana pela lente do mito do artista moderno, ao que se subentende que tampouco acreditam piamente no discurso do autor acerca de sua obra; segundo, que se atrevem a romper seu rígido sistema, evitando, assim, a mitificação dos efeitos de suas escolhas técnicas no contexto do realismo cinematográfico moderno, o que também significa que, independentemente de seu discurso autoral, os filmes sempre se sobressairão.

Ao comentar a apreciação de Fry a respeito da distorção das figuras de acordo com a estrutura piramidal da composição de *Les grandes baigneuses*, a qual versa que “apesar das maravilhas das pinceladas e da riqueza da delicadeza das transições de cores, [Cézanne] não escapou do efeito de segura e intencionalidade que uma fórmula tão deliberada desperta”⁵⁹³, Shiff questiona com precisão: “deve a ciência de um crítico da deliberação e das formas de artifício de um artista ‘moderno’ levar a uma avaliação negativa da eficácia dessa arte? Se o procedimento específico de fatura se torna aparente, a pintura necessariamente perde sua qualidade de uma originalidade descoberta?”⁵⁹⁴

⁵⁹¹ STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. Sobre o som. Entrevista concedida a Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 94.

⁵⁹² SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 223. (tradução nossa)

⁵⁹³ FRY *apud* SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 216. (tradução nossa)

⁵⁹⁴ SHIFF, Richard. *Op. cit.*, p. 216. (tradução nossa)

Quanto ao filmes huillet-straubianos, seus meios técnicos são uma exemplificação das bases elementares do cinema, como bem assinalou Aprà, gerando, então, um efeito de crueza da linguagem que costuma ser interpretado de duas maneiras inversas, uma condenatória e outra laudatória. Nossa escolha da palavra “crueza” para definir esse efeito da técnica huillet-straubiana, a qual, dentre outras acepções, significa “qualidade do que é singelo ou rude, porém espontâneo e original”⁵⁹⁵, já enuncia esse amálgama de sentidos valorados em oposição.

A título de exemplo, comparemos alguns comentários sobre *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)*. Acerca da dicção do texto, Jacques Rancière afirma: “Notamos que é dito por atores majoritariamente italianos e de forma monótona e acelerada, como se o sentido global importasse mais do que a literalidade do texto.” E acrescenta: “Em Othon, fala-se velozmente, uma parte do texto é mastigada, e bem nos damos conta que é uma demonstração adicional de que todas essas belas palavras são no fundo intrigas dos grandes entre eles, distantes do povo, e pelas costas.” Ou seja, para Rancière, o efeito de crueza ou colisão, segundo sua própria definição, resultante das decisões técnicas desse filme, justifica sua interpretação de que haveria uma “forçação de barra” de Huillet-Straub com o intuito de conscientizar o espectador da luta de classes subjacente à tragédia de Corneille — o que ele chama de dispositivo dialético, como vimos. Em sua lógica, revelar as contradições não seria, pois, deixá-las à mostra, mas impor uma visão predeterminada sobre elas (velá-las novamente). E tal interpretação condena o efeito de crueza da técnica huillet-straubiana; crueza entendida, então, como falta de apuro no trato com o texto e rispidez para com o espectador.

Já Jean-Claude Biette parece fazer uma apologia do efeito de crueza dessa mesma técnica de dicção.

Ora, as falas são repartidas de tal modo que Plautine é dotado de um leve sotaque suíço; Camille, de um sotaque florentino; Othon, de um leve sotaque romano; Albin de um sotaque ítalo-canadense; Vinius de um sotaque inglês; Lacus de um sotaque da Lorena; Martin de um sotaque parisiense; Albiane de um sotaque romeno; Flavie de um sotaque de Cremona; Galba de um sotaque difícil de determinar; Atticus de um sotaque argentino e Rutile de um forte sotaque romano. A necessidade de dizer em frente à câmera um texto sem mudar uma sílaba sequer — e para a maioria dos atores (não franceses) vai ser necessário contorcer o sotaque até a emissão correta dos sons escritos por Corneille —, de acordo com uma literalidade total — e tendo como guia indicações de ritmo e não de intensidade [...] —, deixava entretanto a cada ator uma parte de contribuição pessoal que ele não poderia usar como movimento de identificação ao personagem, como um elo originário de uma ideia interpretativa necessariamente limitada [...], mas que ele deixaria escapar contra sua vontade. Enfim, poderíamos temer a intrusão de uma espontaneidade, de uma naturalidade, de uma profundidade em busca de se expressar. Mas os obstáculos da memória, da

⁵⁹⁵ Disponível em: <https://aulete.com.br/crueza> Último acesso em: 25 dez. 2022.

tensão nervosa... e acima de tudo da tensão rítmica em manter custasse o que custasse as diferenças possíveis de uma língua para outra, impedem qualquer manifestação psicológica, qualquer intervenção individualista decidida, para permitir aflorar unicamente os acidentes rítmicos.⁵⁹⁶

Logo, para Biette, contrariamente ao que acha Rancière, a fala em *Othon* é tudo menos monótona. E as limitações a que os atores são submetidos, tanto pela direção huillet-straubiana em prol da desdramatização e da literalidade quanto pelo fato de o texto ser em uma língua estrangeira para a maioria deles e datar do século XVII, acabam por proporcionar uma abertura bastante específica, mas nem por isso menos rica. Portanto, a crueza seria aqui efeito de um ponto de partida intencionalmente restritivo para se criar algo original, imprevisível. Biette afirma ainda que tal procedimento técnico de recitação consiste “em uma recusa absoluta de qualquer estilo que permite captar as amostras mais variadas e mais involuntárias das culturas inclusas de modo mais tangível para o filme.”⁵⁹⁷

E, ao se referir à montagem de *Othon*, Pier Paolo Pasolini também constata uma recusa absoluta de estilo:

Straub não trabalhou na montagem: a autopunição sadomasoquista (eis-me, espectador, a te torturar, eis-me espectador a me torturar), Straub a saboreou inteiramente quando pensava e rodava seu filme, constituído de uma série de planos-sequência elementares, simplesmente reunidos uns aos outros na mesa de montagem. 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.⁵⁹⁸

No entanto, ao invés de tomar essa recusa absoluta de estilo como um efeito de crueza resultante de um procedimento técnico cuidadosamente refletido e executado — tornar-se-ia legendaria a acirrada discussão de Huillet-Straub, documentada por Pedro Costa em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), por causa de um único fotograma de diferença no processo de montagem de *Gente da Sicília*

⁵⁹⁶ BIETTE, Jean-Claude. *Othon e Jean-Marie Straub*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 220s.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁹⁸ PASOLINI *apud* PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 208s. Optamos pelo trecho traduzido em português do Brasil no catálogo da mostra retrospectiva dos filmes huillet-straubianos no CCBB. Para a tradução portuguesa, Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio Alvim, 1982, p. 227.

lia; preciosismo por algo imperceptível na projeção —, Pasolini, provavelmente para fins de ênfase, diz não ter havido trabalho de montagem em *Othon*, nem sequer algum que constituísse novidade em relação ao código cinematográfico. E assim como no caso de Rancière, podemos compreender a crueza aqui como rispidez para com o espectador, com a ressalva de que Pasolini exalta a liberdade do que considera provocação e desnorteamento, enquanto a interpretação rancieriana é de que a crueza teria um propósito doutrinário.

Tal hipóstase do efeito de crueza é ainda mais frequente quando se trata de um artifício de transparência, não de opacidade. Isto é, quando Huillet-Straub filmam paisagens em longas panorâmicas a partir do ponto estratégico, buscando restituir a realidade do espaço, em som direto e luz natural. O próprio Biette, que distingue as sutilezas rítmicas da oralidade de *Othon*, atribuindo-as a um trabalho bem calculado de direção de atores, não conseguiria assimilar a lógica huillet-straubiana por trás do elenco de textos sociológicos junto ao registro de paisagens campestres em *Cedo demais / tarde demais*. Para ele, como vimos, “o discurso marxista (mesmo na parte de Engels) ameaça essas paisagens, fixa uma rota aos seres que vemos”, de modo que “a tensão político-estética não é realmente construída, senão imposta.”⁵⁹⁹ Em nossa análise desse filme, procuramos mostrar como, na verdade, uma tal combinação de textos e paisagens — paisagens que excedem em muito o tempo de leitura dos textos em *voz over* — viabiliza de forma não coercitiva a percepção sobre o fenômeno de naturalização da história e também de que o presente é um campo em constante disputa pela inscrição da história. Sugerimos, então, que a interpretação de Biette se deve ao contexto de decadência do esquerdismo diante do triunfo do neoliberalismo após a década de 1970 — o mesmo ímpeto revisionista para Rancière julgar haver uma evolução qualitativa do dispositivo dialético ao dispositivo lírico na obra huillet-straubiana. Porém, gostaríamos de acentuar agora outro motivo pelo qual alguém tão atento quanto Biette achar que o caráter sociológico dos textos pesa sobre as vistas panorâmicas de *Cedo demais / tarde demais*. Isso decerto acontece porque essas vistas panorâmicas são suscetíveis a atribuições ontológicas, uma vez que seu aparato de registro funciona a partir de uma tecnologia fotográfica, de impressão da realidade por meio da luz, somado ao fato de que o que se registra são paisagens campestres, nas quais a presença humana ou a ingerência cultural às vezes demoram a se evidenciar aos olhos e aos ouvidos do espectador.

Tal suscetibilidade a atribuições ontológicas, tanto por causa da natureza do aparato quanto porque o que se filma é uma paisagem natural sem rastro da presença humana, também parece estar

⁵⁹⁹ BIETTE, Jean-Claude. *Le cinéma se rapproche de la terre*. *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 332, fevereiro de 1982, p. 8. (tradução nossa)

no fundo da interpretação de Mateus Araújo a respeito do último corte de *Uma visita ao Louvre*.⁶⁰⁰ Para ele, com esse corte entre o plano fixo do quadro courbetiano *Um funeral em Ornans* [Fig. 50a] e uma panorâmica de 360° de um bosque com riacho [Fig. 50b], Huillet-Straub estariam fazendo uma ode à natureza, preconizando a superioridade da natureza em detrimento da arte. Decerto, acabamos de escutar Cézanne dizer algo tão contundente como “vamos atear fogo ao Louvre”. Contudo, eis o contexto dessa frase, referindo-se ao quadro de Courbet que nos é mostrado: “temos uma máquina dessas na França e a escondemos... vamos atear fogo ao Louvre, então... imediatamente... se temos medo do que é belo...” Ou seja, o conteúdo do texto deixa claro que não se trata de um menosprezo às obras artísticas, mas à arte enquanto instituição que domestica o impacto da beleza das obras. Logo antes, Cézanne reivindicara: “que esta tela seja recolocada em seu lugar, na luz... que seja vista.”⁶⁰¹ Daí advém o corte. E somos inundados por uma ambiência natural exuberante, como se nosso choque espectral servisse para transportar para o exterior iluminado o quadro que persiste em nossa retina. É, de fato, um efeito potente e exprime o mesmo significado que o artifício, quinze anos mais velho, de sobreposição do som direto de vento e mar ao plano da tela da série *Les grandes baigneuses*, em *Cézanne — Dialogue avec Joachim Gasquet*. Porém, por não consistir em uma justaposição por sobreposição, mas em uma justaposição por sucessão, e pelo fato de a panorâmica da paisagem natural ter uma aura ontológica, uma interpretação como a de Araújo é mais propensa a ocorrer.

Concluimos, portanto, haver uma afinidade eletiva entre Cézanne e Huillet-Straub quanto ao realismo — “Meu método, meu código, é o realismo. [...] A imensidão, a torrente do mundo em uma pequena polegada de matéria.”⁶⁰² Isto é, entre a técnica de originalidade e a técnica de crueza, as quais geram efeitos realistas por meio de um amálgama de artifícios lidos ora como transparência, ora como opacidade, e interpretados ora em tom laudatório, ora em tom condenatório, como vimos. Pois esse amálgama consiste em um modo de estilização negativo, redutivo ou minimalista, se se quiser, uma “estilização como forma de chegar ao cerne dos materiais [...], ou seja, o contrário do que se costuma designar como estilização (geralmente se fala dela como uma espécie de verniz estético)”, a qual enseja, entretanto, uma abertura formativa. Assim como Cézanne, “Straub e Huillet pertencem àquela categoria de artistas que, somente dentro de um conjunto de restrições,

⁶⁰⁰ Interpretação dada durante uma das aulas sobre Huillet-Straub dentro da disciplina CTR4044 — Aspectos do Ensaio Fílmico, ministrada por Mateus Araújo, no primeiro semestre de 2017, como parte do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

⁶⁰¹ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 246. (tradução nossa)

⁶⁰² *Ibid.*, p. 215.

conseguem encontrar a maior liberdade possível.” Perscrutemos, então, os detalhes de como limitações deliberadas engendram uma experiência estética libertária na técnica huillet-straubiana de cruza e na técnica cézanniana de originalidade, cotejando-as. Não obstante, o que caracteriza ambos os realismos — sobretudo o de Huillet-Straub — não é a sensação de se estar diante da realidade ou do “*ser das coisas*”⁶⁰³ após uma depuração peremptória, mas, sim, o fundamento negativo de tal modo de estilização, o qual implica também a negação de uma absolutização do real e de uma substancialização do ser, enfim, de uma apreensão idealista — ao que voltaremos em nossa conclusão.

Para iniciarmos o cotejo entre as técnicas, retomemos a qualificação empreendida por Schapiro das paisagens cézannianas:

A natureza admirada e isolada por Cézanne existe principalmente para os olhos; tem pouca provisão para os nossos desejos ou curiosidade. Ao contrário da natureza na paisagem tradicional, muitas vezes é inacessível e intransponível. Isso não significa que não tenhamos impulso de explorar todo o espaço; mas nós exploramos apenas em visão.

Como vimos, no caso de algumas pinturas da série de banhistas, o amontoado de corpos nus configura mesmo uma barreira ao olhar. E certos retratos cézannianos têm um aspecto de máscara, transmitem impassibilidade. Mas um tal impedimento serve, na verdade, para descondicionar o espectador de uma rede de expectativas e significações convencionais, liberando-o para se aprofundar na visão em si. Trata-se de focar no “movimento da percepção em relação às coisas”⁶⁰⁴, na percepção originária expressa por meio de dois métodos inter-relacionados, a atenção a detalhes e um padrão cromático uniformizante, que dão a impressão de que as coisas se originam diante dos nossos olhos, sejam elas naturais ou culturais, todas com a mesma relevância e sem sentido prévio.

Quanto a Huillet-Straub, seu método artesanal respeita, provocando-os, não apenas os limites das técnicas cinematográficas basais (locação, cenografia, atuação, figurino, iluminação, disposição espacial, enquadramento, lentes, bitolas, captação de som, revelação de negativos, montagem, legendagem e logísticas de produção do pré ao pós)⁶⁰⁵, mas também os limites dos materiais de

⁶⁰³ OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. O ponto de vista das pedras. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, nº 1, jan./jul. 2013, p. 59.

⁶⁰⁴ TASSINARI, Alberto. *Quatro esboços de leitura*. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*, p. 146.

⁶⁰⁵ A esse respeito, Straub aclara: “Tudo isso é importante porque significa que nunca conseguiríamos fazer um filme se não tivéssemos todos os *meios de produção* em nossas mãos. [...] Não é pelo gosto do artesanato. Não somos masoquistas. Isso ocorre porque as condições de trabalho na indústria são uma bagunça. A bagunça do absurdo.” Cf. HUILLET; Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *Conversation avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (Moïse et Aaron)*. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 258-259, julho-agosto 1975, p. 22s.

múltiplos meios que utilizam como matrizes de seus filmes, de modo a escavá-los de suas vulgatas, deixando à mostra os estratos interpretativos que os encobriram no decorrer do tempo (isto é, não mera depuração, mas atualização ou re-historicização), e *simultaneamente* acentuando as afinidades eletivas com eles e entre eles, as quais giram em torno de três eixos principais, conectados entre si: 1. desnaturalização da história por meio do sensível; 2. concepção da criação como processualidade contínua, não hierárquica e mantenedora de heterogeneidades; 3. espetatorialidade libertária.

É possível equiparar a desnaturalização da história por meio do sensível, da estética huillet-straubiana, ao que Cézanne denominava vivificação ou reavivamento dos mestres pela natureza. Talvez seja contraintuitivo, já que um dos procedimentos é descrito como desnaturalização e o outro, como retorno à natureza. Entretanto, ambos se referem à desmitificação de obras artísticas ou culturais — e no caso de Huillet-Straub, da história nelas sedimentada — pela restauração da temporalidade. Imaginemos uma obra em um museu como um fóssil, algo que teve vida, uma história própria — “olhe para essa Sainte-Victoire, esses blocos eram de fogo... ainda há fogo neles”, Cézanne dissera a Gasquet —, mas agora é exibido fora de contexto, como fetiche, objeto de culto frequentemente submetido a uma narrativa inócua que se pretende cabal, que consiste em uma construção *a posteriori* mas aparenta ser natural, no sentido de originária, e, portanto, irrefutável; mito. Ou seja, quando se reaviva uma obra, devolvendo-lhe sua dimensão histórica (ainda formativa, do passado ao futuro), desfaz-se também o aspecto fossilizado da história, a aparência de naturalidade do tempo histórico, que implica uma noção determinista ou evolucionista da história humana, com todos os seus problemas.⁶⁰⁶

Quanto à concepção huillet-straubiana da criação como processualidade contínua, não hierárquica e mantenedora de heterogeneidades, podemos compará-la à originalidade almejada por Cézanne. Como efeito de animação da realidade, impressão de que as coisas do mundo, naturais ou culturais, originam-se diante dos nossos olhos sem sentido prévio, gerado por um método evidente composto de um conjunto de técnicas (atenção a detalhes, padrão cromático uniformizante, incompletude das telas), tal originalidade está de acordo com o primado do material da estética huillet-

⁶⁰⁶ “[...] no século XIX, os darwinistas sociais aplicaram os termos da história natural de [Charles] Darwin a discussões sobre ‘evolução social’. Em suas origens, a teoria de Darwin tinha um impulso crítico, envolvendo um entendimento da história em termos científicos, empíricos, que desafiavam o mito teológico e o dogma bíblico. Mas dentro do darwinismo social, aquele impulso crítico se perdeu. A idéia de ‘evolução’ social, com efeito, glorificava cegamente o curso empírico da história humana. Oferecia apoio ideológico ao status quo ao afirmar que o capitalismo competitivo expressava a verdadeira ‘natureza’ humana, que as rivalidades imperialistas eram o saudável resultado de uma inevitável luta pela sobrevivência, e que as ‘raças’ vencedoras se justificavam como dominadoras na base de sua superioridade. Dentro desse discurso pseudo-científico, a reivindicação da injustiça social se tornou uma impossibilidade legal.” Cf. BUCK-MORSS, Susan. História natural: fóssil. In: *Dialética do olhar — Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 87s.

straubiana. Recapitulando, o primado do material se define pela máxima de que uma obra excede a compreensão de seu autor acerca do que nela se descerra, o que acarreta que tampouco a lógica construtiva de Huillet-Straub, ao empregarem diversos materiais em cada um de seus filmes, às vezes materiais produzidos por eles mesmos (como na citação de sequências de seus filmes antigos em novos), exerça uma articulação identitária ou niveladora de contradições. O que sua montagem promove é a mútua determinação dos materiais, de modo que cada um ressignifique os demais sem hierarquia, impelindo-os a exprimir o outrora interdito, tanto pela constatação de insuficiências argumentativas quanto pela validação de pressupostos latentes — a conjunção adversativa, cunhada por Araújo, é desse método heurístico uma metonímia, como vimos.

E tal efeito de apagamento do autor engendrado pelo primado do material se assemelha ao fenômeno da autonomização estética, no qual uma obra artística aparece como produto de seu próprio fazer imanente e não como objeto-para-um-outro nem por-causa-de-um-outro; o que, por sua vez, denota a originalidade de Cézanne. Porém, se pensarmos na originalidade em relação a uma das acepções do que a crítica de arte do século XIX compreendia como verdade (*vérité*), isto é, a expressão (ou impressão enquanto vestígio) do temperamento do artista em sua obra, salienta-se uma diferença fundamental com a concepção huillet-straubiana de criação. Pois, enquanto a ideia de criação original inerente a essa acepção de verdade da crítica de arte do século XIX corresponde a uma autodeterminação (limitação por força interior infinita), a concepção da criação a partir do primado do material em Huillet-Straub está mais para a determinabilidade estética (negação da limitação por plenitude interior infinita), se retomarmos os termos de Friedrich Schiller.

Por último, a espectadorialidade libertária coincide com a abertura perceptiva paradoxalmente proporcionada pela inacessibilidade das paisagens ou pela alienação dos retratos de Cézanne. E, em ambos os casos, uma tal experiência de liberdade se dá por limitação deliberada, a qual nos filmes huillet-straubianos consiste na demarcação do ponto de vista. Lembremos, no entanto, que um ponto de vista, como Huillet-Straub o consideram, isto é, na esteira do realismo poroso das vistas lumierianas, não se refere à autodeterminação subjetiva por tomada de partido, mas, sim, a uma pluralidade irreduzível em situação: “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.”⁶⁰⁷ Em outras palavras, trata-se da recusa a uma perspectiva privilegiada e pretensamente onisciente (como nos ideais racionalistas da perspectiva renascentista) que escamoteia a real parcialidade e susta o dissen-

⁶⁰⁷ AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 42.

so, o conflito sobre a configuração do mundo sensível, para voltarmos a Rancière. Esquiva-se, assim, de um *parti pris*, opinião assumida antecipadamente, de maneira preconcebida ou tendenciosa.

Ademais, a relação de um original com outro, da qual fala Shiff ao comparar o modo como Cézanne teria vivificado Poussin e Poussin, as estátuas clássicas, definindo a essência do classicismo como uma tradição viva, remete-nos à noção de afinidade eletiva, utilizada por Claudia Pummer para designar a intertextualidade do cinema huillet-straubiano, enquanto processo colaborativo:

O processo de colaboração de Straub-Huillet difere notavelmente das formas convencionais de colaboração, especialmente aquelas que fazem parte dos circuitos de produção industrial. O principal objetivo de Straub-Huillet não é produzir um produto final simplificado que unifique todas as características singulares e conflitantes entre os indivíduos colaboradores, mas produzir um texto ou destacar a presença de um colaborador como *um outro*. A principal estratégia de incorporar um artista original na forma de citações diretas ao filme é uma expressão direta dessa relação. Em vez de assimilar o outro autor na estrutura fílmica, o outro autor resiste e intervém na sua construção. Como o ato de citar nunca é ocultado, mas colocado em primeiro plano por um processo de recitações e re-escritas, a coautoria é definida em termos de uma afinidade que reconhece a singularidade e a diferença de outro autor.⁶⁰⁸

Embora Pummer esteja correta ao afirmar não ocorrer acomodação nem instrumentalização das obras empregadas por Huillet-Straub, preservando-se sua alteridade, não é exatamente o autor que se torna colaborador nesse processo, uma vez que, como temos procurado comprovar por meio de nossas análises fílmicas, a história das obras e seu impacto formativo excedem as intenções autorais, havendo, então, o primado do material. A própria Pummer tange essa nossa interpretação, mas sem o devido peso, ao dizer que: “o casal não apenas [...] encontra um texto, mas o texto os encontra também”, porque “algo parece certo — nas palavras de Huillet. O texto adaptado é, assim, não um fornecedor passivo de material sem vida, mas uma forma material de expressão que ativamente escreve, dirige, e faz coautoria na produção de um filme de ‘Straub-Huillet’.”⁶⁰⁹

Em *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*, a afinidade eletiva, processo pelo qual, de acordo com Dominique Païni, “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”, ou melhor, “os propósitos com os quais eles identificam seu método como cineastas”⁶¹⁰, estabelece-se, ainda,

⁶⁰⁸ PUMMER, Claudia A. *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. (tese de doutorado) Iowa: University of Iowa, 2011, p. 36. (tradução nossa)

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹⁰ PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 206.

com Friedrich Hölderlin. Ou melhor, não apenas entre Huillet-Straub e Hölderlin, mas também entre Hölderlin e Cézanne. Como uma resposta didática à pergunta cézanniana “[...] a encarnação do sol através do mundo, quem pintará, quem a contará?”⁶¹¹, é anexado um trecho de aproximadamente cinco minutos da quinta versão do filme *A morte de Empédocles; ou: quando a terra voltar a brilhar verde para ti* (1987), adaptação huillet-straubiana de *A morte de Empédocles*, tragédia escrita por Hölderlin em três versões inacabadas, as duas primeiras entre 1797 e 1800 e a terceira em 1820⁶¹² — o filme é feito a partir da primeira versão. Nesse trecho, ouvimos Empédocles dizer, ao olhar para o alto: “Ó luz celeste! — Os humanos nunca / Tal me ensinaram! — Há muito, quando / Meu coração ansioso buscava / A Plenamente viva, volvi-me para ti; / Às cegas me entreguei, por muito tempo, / Em gozo devoto, qual planta confiante; [...]”⁶¹³. Trata-se de um excerto da quarta cena do primeiro ato, na qual Empédocles lastima, para seu discípulo Pausânias, a arrogância (*hybris*) que o tornou um pária da sociedade e um exilado da união com a natureza — uma metonímia do motivo da tragédia.

O enredo de *A morte de Empédocles* se dá após a transgressão de Empédocles e sua consequente condenação ao exílio. Por ter ousado, com entusiasmo visionário, referir-se a si mesmo como deus, Empédocles foi condenado a deixar Agrigento, a mando de seu rival, o sacerdote Hermócrates, com o consentimento de seu ex-amigo e arconte Crítias. A lealdade a Empédocles vem apenas de seu jovem discípulo Pausânias, de Panteia, filha de Crítias, e de seus três escravos. Pausânias insiste em seguir Empédocles no exílio, suplicando para que ele vá embora para outro país e não se suicide. A tragédia começa com Panteia recordando, à sua amiga ateniense Délia, que fora salva pelos dons taumaturgicos de Empédocles — “[...] Não há muito, / eu estava de cama, à beira da morte. [...] / e quando o poderoso estendeu-me a / poção, dissolveu-se em mim, em harmonia

⁶¹¹ GASQUET, Joachim. *Ce qu’il m’a dit... extrait de Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 191. (tradução nossa)

⁶¹² “A PRIMEIRA VERSÃO A primeira versão, em particular, traça — em linguagem moderna — um processo de individualização; nela concentram-se os temas básicos do pensamento hölderliniano. A SEGUNDA VERSÃO Hölderlin, das personagens da primeira versão, troca Crítias por Mécades e nomina três agrigentinos — na primeira versão eram anônimos. A TERCEIRA VERSÃO Nesta versão surgem as personagens: Manes, o egípcio, e Strato, senhor de Agrigento, irmão de Empédocles, o séquito e o coro dos agrigentinos. Desaparecem: Hermócrates, Crítias — Mécades, na segunda versão —, Délia. Panteia torna-se irmã de Empédocles. Na segunda e na terceira versões, o poeta restringe-se, cada vez mais, ao essencial, eliminando todo elemento acidental com o objetivo de atingir ‘o ideal de um todo com vida, tão curto e, ao mesmo tempo, tão completo e substancial quanto possível’. Procurando cingir-se ao essencial Hölderlin perde, sobretudo na segunda versão, por um lado, o colorido metafórico do texto, porém por outro, ganha em intensidade da linguagem, em modernidade. Na terceira versão, o teatrólogo desloca o ângulo de visão da natureza em si e humana para a visão histórica da personagem central. Empédocles passa a ser encarado como personificação do ‘espírito da época’ (*Zeitgeist*).” Cf. CURIONI, Marise Moassab. *As versões do drama*. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 81s.

⁶¹³ HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 111.

prodigiosa, a vida fremente [...]”⁶¹⁴ Os demais personagens consistem nos cidadãos agrigentinos, que inicialmente são bastante hostis a Empédocles e depois se arrependem e desejam coroá-lo rei, como Numa Pompílio — “[...] Vem, divino, / Sê nosso Numa. Há muito pensamos / Que deverias ser nosso rei. Aceita!”⁶¹⁵ Há, por fim, um camponês que recusa hospedar Empédocles a caminho do Etna — “[...] Ai, é o maldito / De Agrigento, logo suspeitei. / Fora daqui!”⁶¹⁶ Para Barton Byg, “a progressão cíclica da relação de Empédocles tanto com o povo quanto com os deuses (ou, representado pela Natureza em abstrato, o reino metafísico em geral) é paralela à ‘espiral’ do movimento do espírito postulado pelo idealismo alemão.”⁶¹⁷

Fig. 54a



Fig. 54b

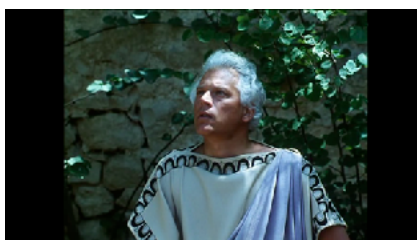


Fig. 54c

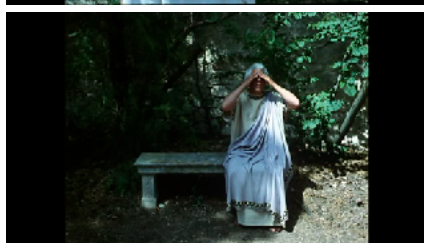


Fig. 54d



Fig. 54e

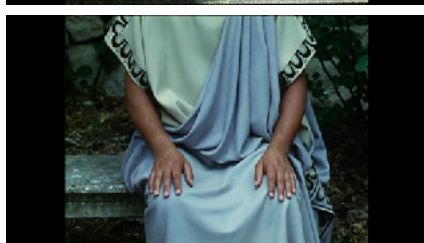
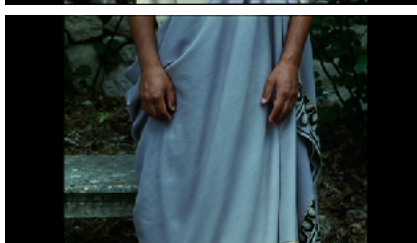


Fig. 54f



Esse trecho do filme *A morte de Empédocles* inserido em *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet* possui cinco planos: 1. um plano médio de Empédocles sentado, com um muro de pedras e

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁶¹⁷ BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 187. (tradução nossa)

uma planta delicada ao fundo, a olhar para sua direita (a esquerda do quadro) [Fig. 54b]; 2. um plano médio de Pausânias, com árvores frondosas ao fundo, a olhar ligeiramente para sua esquerda (direita do quadro), na direção de Empédocles, como se fosse o contracampo do plano anterior [Fig. 54a]; 3. um plano mais aberto (mas não o suficiente para chamarmos de geral, pois não mostra os dois personagens juntos, tampouco nos orienta espacialmente) que mostra o banco no qual Empédocles se encontra e o solo onde pisa [Fig. 54c]; 4. novamente o plano médio de Empédocles [Fig. 54d]; 5. um plano médio de Empédocles tomado mais de baixo, enquadrando-o sem a cabeça, sentado com as mãos sobre os joelhos [Fig. 54e] — nele, Empédocles de súbito se levanta para falar, mas a câmera permanece imóvel e continuamos vendo a metade inferior de Empédocles vestido de toga, com os braços pendentes ao lado do corpo [Fig. 54f], enquanto ouvimos sua voz em *off*.

Os primeiros quatro planos seguem uma sequência corrida do texto hölderliniano (ainda que Huillet-Straub eliminem as primeiras frases da primeira fala de Empédocles, para iniciarem com “Ó luz celeste!”), na qual Empédocles faz uma ode à natureza: “[...] Ó brilho gracioso por entre os viventes / Para que todos vistam a cor do teu espírito. / Assim, em poesia, transformou-se-me a vida. / Pois tua alma era parte de mim e aberto como o teu / Meu coração se prodigou à terra grave [...]”. Depois de escutá-lo, Pausânias conclui: “Ó privilegiado!” Ao que Empédocles responde: “Já o fui! Se pudesse evocar o que passou, / Enunciar as metamorfoses e a eficácia das forças esplêndidas de teu gênio, / Ó Natureza, das quais eu era companheiro! [...]”⁶¹⁸ No entanto, ao operarem o corte do quarto para o último plano do trecho, Huillet-Straub produzem uma grande elipse no texto, de modo a provocar a colisão entre o entusiasmo e o arrependimento de Empédocles, o que acaba sintetizando a essência da tragédia. Após o corte, ouvimos: “[...] Não! / Não deveria dizê-lo, Natureza consagrada! / Tu que foges ao espírito rude, ó virginal! / Desprezei-te, instituindo-me / Como único senhor, bárbaro e Arrogante! [...]” E, ainda: “[...] A vida da Natureza, eu a conhecia, / Nela me iniciara, como devia tê-la / Mantida sagrada, como outrora! Os deuses / Estavam prontos a servir-me. Sentia-me o / Único deus, e o manifestei com orgulho insolente.”⁶¹⁹ — a última frase da fala é suprimida. Helmut Krebs assim resume o moto da tragédia:

Na primeira versão de *A morte de Empédocles* de Hölderlin, o moto parte, por um lado, da vontade de revolta, em direção a uma quebra da barreira entre a natureza e o ser humano resultante das divisões entre as próprias pessoas; e por outro, da arrogância (*hybris*) individual, obsessão cega pela razão, dominação da natureza em vez de se moldar uma relação junto com ela. O primeiro lança sobre Empédocles a maldi-

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

ção da casta sacerdotal, pelo segundo ele amaldiçoa a si mesmo. [...]

A tragédia explode no último instante esse entrelaçamento de suicídio e martírio, de revolução e culpa. Decerto, é o momento em que a peça se rompe, na quebra entre as linhas, como um fragmento.⁶²⁰

Muitos críticos reconhecem na estética hölderliniana uma antevisão do impasse a que o racionalismo chegaria duzentos anos depois, isto é, a contrapartida opressiva do progresso, tanto nos desdobramentos da Revolução Francesa — contemporânea de Hölderlin — quanto em experimentos socialistas do século XX, à qual concernem a desigualdade ou extermínio social e a predação do meio-ambiente, na mesma medida. Portanto, “aqui voltamos ao contexto político da história humana em que uma narrativa metafísica se inscreve: o desejo de dissolução está conectado ao desejo de um revolucionário político por sua própria dissolução, a dissolução que estaria implícita no próprio sucesso do empreendimento revolucionário.” E “o passo intermediário entre o impulso identitário, impelido pelo fervor popular em prol da revolução, e o impulso de dissolução, que seria sua efetividade lógica, é a arrogância do revolucionário tornando-se um rei, o impulso de reificar a revolução em um estado burocrático.”⁶²¹ Não obstante, segundo Theodor Adorno, que analisou a lírica tardia de Hölderlin, se “o sentido desses versos sustenta a construção de uma filosofia da história, segundo a qual o espírito só chega a si mesmo pelos caminhos da distância e alienação”, “a estranheza, [...] que lhes serve de conteúdo, se exprime na língua do choque [...]. Só através do hiato, da forma, o conteúdo se transforma em substância.”⁶²² Ao que Byg parece responder com a ênfase no aspecto fragmentário:

A acusação da devastação da natureza é combinada com o conteúdo político revolucionário de Empédocles para produzir um desafio à ideologia do progresso. O resultado, porém, não é elegíaco [...]. Em vez, o desafio radical proposto por Empédocles surge precisamente da suspensão da escolha entre os ideais utópicos do passado, a alegria sensual na existência do mundo no presente e o zelo revolucionário que insiste na possibilidade contemporânea dessa unidade e plenitude. Mas como há a recusa a se fazer quaisquer *sacrifícios* para alcançar unidade, a resolução dessa dicotomia se mantém paratática.⁶²³

A parataxe consiste, precisamente, no principal recurso empregado por Hölderlin em seus poemas tardios, de acordo com Adorno, que, para defini-lo, apoiou-se no “conceito de série” subja-

⁶²⁰ KREBS *apud* BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 189. (tradução nossa)

⁶²¹ BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 188. (tradução nossa)

⁶²² ADORNO, Theodor W. *Parataxis*. In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 98.

⁶²³ BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 190. (tradução nossa)

cente à seguinte descrição de Walter Benjamin: “de modo que, aqui, mais ou menos na metade do poema, homens, deuses e príncipes, como caindo das suas velhas hierarquias, são alinhados uns aos outros’.”⁶²⁴ E

o que Benjamin refere à metafísica de Hölderlin como equalização das esferas dos mortais e dos divinos, ao mesmo tempo denomina o modo de proceder lingüístico. Enquanto o proceder hölderliniano [...] não prescinde do método das construções hipotáticas audaciosas, treinado naquele dos gregos, apresenta-se com parataxes funcionando como desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa.⁶²⁵

Adorno acrescenta, ainda, que “é à maneira da música que se sucede a transformação da linguagem num alinhamento cujos elementos se conexam de outro modo que no raciocínio.”⁶²⁶ Ora, isso se assemelha muito à técnica de direção de atores nos filmes huillet-straubianos, que pretende alcançar uma neutralização radical da expressividade dramática inflacionada por meio da “repetição microcósmica metódica de uma estrutura repressiva”, segundo a qual a recitação não deve acentuar as palavras conforme um sentido ou uma emoção predeterminados, mas, sim, respeitar uma rítmica construída caso a caso, entre texto e corpo emissor, considerando o alcance da voz, o sotaque, a respiração, enfim, as particularidades de cada dição, sem psicologismos. Ou seja, tal estrutura repressiva é, na verdade, — como sempre ocorre em Huillet-Straub — “uma estrutura livremente aceita como um trabalho pelos atores, a atualização do que existe de mais profundo em cada pessoa — obviamente não os flertes caros aos naturalistas e pós-neorrealistas — mas os traços anônimos, múltiplos.”⁶²⁷

Porém, não é somente a recitação do texto pelos atores que funciona por um princípio paratático em *A morte de Empédocles*. O próprio fato de o filme ter quatro versões⁶²⁸ — melhor seria

⁶²⁴ ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 99.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 99s.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁶²⁷ BIETTE, Jean-Claude. *Othon e Jean-Marie Straub*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 221.

⁶²⁸ Straub comenta que as quatro versões de *A morte de Empédocles* se distinguem por serem “...mais ou menos ensolaradas, possuírem mais ou menos vento, e no final e no início esses planos foram cortados mais ou menos abruptamente, dependendo do que aconteceu ou não aconteceu com ou ao redor dos atores no início ou no fim do plano — nos seus olhares, ou fora da imagem, seja tensão ou relaxamento, exalação, o movimento de seus olhos ou o movimento do vento, a mudança de luz, borboletas, o piar dos pássaros, o grasnar das gralhas, o farfalhar das folhas ao vento.” STRAUB *apud* BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 179. (tradução nossa) E a maioria de cada plano foi filmada por volta de doze vezes, ainda que tal frequência se estenda de seis a vinte quatro vezes. Na montagem de todas as quatro versões, Huillet-Straub utilizaram planos tanto do início quanto do fim das filmagens de cada cena. Cf. BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 180.

dizer variações — já denota uma lógica serial.⁶²⁹ Ademais, Huillet-Straub apresentam a narrativa do filme “no contexto de uma separação bastante estrita de elementos: cada personagem ou grupo de personagens (que agem com um propósito comum) é fotografado em tomadas muito longas contra um fundo vívido e cuidadosamente composto. Raramente os diálogos são editados em campo e contracampo”⁶³⁰, e quando o são, como no trecho inserido em *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*, mudam-se só o ângulo da câmera e a objetiva acoplada, nunca sua posição.⁶³¹ Tal escolha de enquadramento, realizada pela decupagem e pela fotografia, “foca nossa visão na unidade composi-tiva dentro do plano individual e concentra nossa atenção nos elementos nela contidos. Essa ênfase no plano como uma unidade autônoma é ressaltada pela ausência de qualquer movimento de câmera que pudesse entrelaçá-lo a um contexto espacial mais amplo.” Como vimos, o último dos cinco planos desse trecho torna ainda mais patente a imobilidade da câmera, ao enquadrar Empédocles sem a cabeça [Fig. 54e] e, sobretudo, por não acompanhá-lo quando ele se levanta para falar [Fig. 54f]. Para Böser, “esse último plano da sequência talvez dê a indicação mais marcante de que a cinematografia de Straub/Huillet não é ditada pela figura humana e suas expressões. Ao invés, eles procuram resintonizar nossa atenção para o jogo de luz, o movimento do vento nas árvores e a presença humana, como apenas um elemento entre muitos nesse ambiente natural.”⁶³²

O que reitera o prevalecimento de uma suspensão paratática entre o desejo de religação com a natureza no passado de Empédocles, seu arrependimento do orgulho insolente (*hybris*) que o tornou um desterrado tanto da natureza como da sociedade e seu entusiasmo visionário que insiste na possibilidade contemporânea dessa religação — a qual, no entanto, só se insinua por meio de uma dialética cujos polos são a busca libertária pela alegria sensual da existência no mundo presente e a negação determinada dos impedimentos a essa liberdade e de sua provável reificação. De tal modo que o efeito de corte da figura de Empédocles, gerado pela imobilidade da câmera nesse último plano, conjuga uma constelação de sentidos ora paradoxais, se não tivermos em conta todo o processo. Significa tanto sua separação consumada — ele não está mais contido naquele ambiente natural — quanto seu protesto ao que o levou a essa separação — lembremos que sua primeira frase proferida

⁶²⁹ Para uma reflexão sobre a relação de Huillet-Straub com o a estética do serialismo a partir da música Cf. ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. (tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

⁶³⁰ BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 193. (tradução nossa)

⁶³¹ Para uma descrição detalhada (com esboços), sobre a filmagem de uma sequência de *A morte de Empédocles*, oferecida por Huillet-Straub na *Fémis*, em 11 de março de 1988, Cf. HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. Concepção de um filme. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Op. cit.*, p. 39-49.

⁶³² BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 178. (tradução nossa)

é “[...] Não! / Não deveria [...]” — e, ainda, seu suicídio premente — o qual, “se recria uma instância singular da união entre o homem e a natureza, aponta também para o reino do social como o local da verdadeira realização dessa utopia”⁶³³, algo que excede a representação filmica e, portanto, institui a potência política do fora-de-quadro que aqui coincide com o fora-de-campo.



Fig. 55

Tal amálgama de sentidos acerca do suicídio de Empédocles se intensifica no outro plano de *A morte de Empédocles* que Huillet-Straub adicionam a *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*, ao final da primeira parte, logo antes da introdução das obras cézannianas, para além do quadro *La vieille au chapelet*. Nesse plano fixo bem aberto, observamos uma fileira de árvores à beira da encosta do vulcão Etna, cujo contorno conseguimos vislumbrar por entre as nuvens ou vapores. Há, ainda, uma grande porção de vegetação rasteira e terra, ocupando toda a metade inferior do quadro, e o céu azul resplandecente no canto superior direito [Fig. 55]. Trata-se, pois, de uma paisagem desprovida da presença humana, em que paira a ideação suicida de Empédocles, cuja aparência de martírio guarda, na verdade, uma pulsão de vida que busca “abrir-se e renunciar a nada e negligenciar nada, nem solapar em vista de se preservar outra coisa”⁶³⁴, como disse Huillet. E enquanto nos é permitido contemplar as tênues mudanças de luz, o movimento das nuvens, da relva e das folhas das árvores, de maneira a nos conectarmos com a alegria sensual da existência no mundo presente, com a “percepção holística e revitalizada do mundo”⁶³⁵, escutamos um longo excerto da tragédia, o qual anuncia que a esse transbordamento sensível inere uma ordenação justa e igualitária da

⁶³³ *Ibid.*, p. 184. (tradução nossa)

⁶³⁴ HUILLET *apud* BYG, Barton. *Op. cit.*, p. 178s.

⁶³⁵ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 183. (tradução nossa)

humanidade — “aquilo que ele [Hölderlin] inventou e eu [Straub] nomeei: uma utopia comunista.”⁶³⁶ Eis uma parte significativa do excerto:

[...] e como recém-nascidos
Erguei os olhos para a Natureza divina.
Quando o espírito inflamar-se em luz celeste,
Como pela primeira vez um suave
Sopro de vida vos embeberá o peito;
Ovireis os murmúrios das florestas carregadas de frutos
Dourados e das fontes nascidas do penhasco, quando a vida
Universal, seu espírito de paz, vos invadir,
E como cantilena sagrada embalar a vossa alma;
E quando brilhar de novo a terra verde
No deleite do belo anoitecer,
E surgirem ante vossos olhos,
Montanhas, mar, nuvens, constelações,
Forças nobres, irmãos heroicos, a modo de
Escudeiro vosso peito ansiar por feitos
E por um mundo belo e singular, então estendei
Novamente as mãos, empenhareis a palavra e dividireis os bens.
Partilhai, caríssimos, a façanha e a glória
Como fiéis Dióscuros; que todos sejam
Iguais; repouse a vida renovada em
Justas ordenações como colunas graciosas.⁶³⁷

Sobre a inclusão desse excerto, Böser afirma que, “aqui, nossa percepção do mundo se mostra determinante na formação de nossa existência social.” Contudo, para ela, tal politização da percepção difere das “questões de estética”⁶³⁸ abordadas em *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*. Ora, como temos reiterado, a política tem uma dimensão estética de base, pois ambas, estética e política, são maneiras de organizar o sensível: de dar a ver, de dar entender, de ocupar um espaço, de controlar o tempo, ou seja, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos e também de produzi-los. E embora nenhuma práxis artística substitua a ação política em sua integridade, as formas sensíveis que as obras apresentam podem transmitir promessas políticas justamente porque consistem em modos de experimentação do sensível.

Quanto ao cinema huillet-straubiano e, em específico, a *Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*, que é um filme não somente acerca de Cézanne, mas também da problemática da arte de ver e mostrar, Huillet-Straub sempre deixam claros os limites entre a obra e o mundo (ainda que o

⁶³⁶ 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.). *Op. cit.*, p. 69.

⁶³⁷ HÖLDERLIN, Friedrich. *Op. cit.*, p. 205.

⁶³⁸ BÖSER, Ursula. *Op. cit.*, p. 183. (tradução nossa)

mundo esteja contido na obra, seja o conteúdo sedimentado na forma), nunca fornecendo uma representação da realidade que permanece em disputa. Trata-se, pois, de um cinema da emergência, só que não no sentido de urgência, o que pressuporia alarmar as pessoas para que reagissem conforme o que se almeja — lembremos da crítica de Huillet a Sergei Eisenstein, de que “deve haver uma 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”, ou que, para Straub, “o filme militante prende as pessoas na urgência”⁶³⁹, sendo “preciso, ao contrário, tratar as pessoas como adultos e lhes ajudar a ver e ouvir, pois apenas quando seus sentidos estão afiados que a consciência se desenvolve.”⁶⁴⁰ É, então, um cinema da emergência porque, mediante procedimentos cinematográficos elementares (cuja elementaridade implica uma autorreflexão estética), mostra que o real se cria a todo instante, mantendo os espectadores livres para transpor esse aprendizado para a vida. Ou seja, é um cinema que foca na realização, na ação de realizar, de se tornar real, de emergir, para o qual, portanto, a criação artística e a autonomização estética são centrais — ao que retornaremos no item 3.5. *Realismo negativo de Huillet-Straub*. E uma prova da centralidade da práxis nos filmes huillet-straubianos é a maneira como Huillet-Straub inserem esse segundo trecho de *A morte de Empédocles em Cézanne — dialogue avec Joachim Gasquet*.

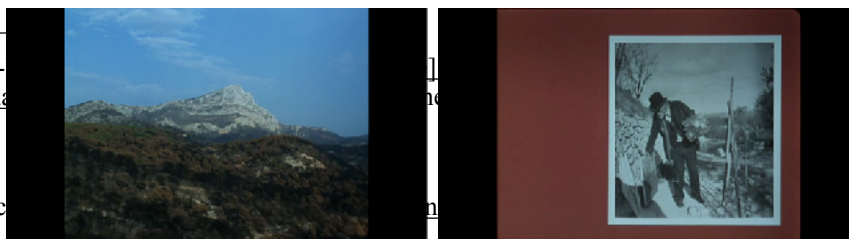
A título de comparação, voltemos, antes, ao primeiro trecho citado, aquele em que Empédocles aparece cortado por causa da imobilidade da câmera. Ele é antecedido e sucedido por dois planos da montanha Sainte-Victoire, o primeiro, tomado da encosta [Fig. 56a] e o segundo, do mesmo local, mas com uma objetiva que aproxima um pouco mais a montanha [Fig. 56c], transformando-se em uma panorâmica para a direita ao final [Fig. 56d]. Junto ao plano antecessor, escutamos, como já havíamos descrito, Cézanne se perguntar sobre quem será capaz de pintar, de contar “a história física, a psicologia da terra.”⁶⁴¹ E junto ao plano sucessor, ouvimos a voz *over* retomar o exato texto cézanniano, como um eco dos versos de Hölderlin: “Tudo mais ou menos, seres e coisas, somos apenas um pouco de calor solar armazenado, organizado, uma lembrança do sol, um pouco de fósforo que queima nas meninges do mundo. [...] A moral esparsa do mundo é o esforço que ele faz para talvez voltar a ser sol.”⁶⁴² Ou seja, o que os uniu ali, Cézanne e Hölderlin, foi a luz solar.

⁶³⁹ STRAUB, Jean-
Entrevista concedida

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴¹ GASQUET, Joac

⁶⁴² *Ibid.*, p. 191s. (tradução nossa)



canhões, dinamite!”

Fig. 56a Fig. 56b



Após o segundo plano da montanha Sainte-Victoire, seguem-se as três fotos de Cézanne tiradas por Derain, todas com bordas brancas sobre um fundo vermelho. Isto é, passa-se da natureza ao ofício. Primeiro, a que já havia aparecido, a de Cézanne empunhando um pincel enquanto fita seu motivo, então, a de Cézanne em pé, olhando para a câmera e, por último, a que mostra Cézanne se abaixando para pegar ou apoiar uma tela no chão [Fig. 56b]. No fim dessa longa sequência, na qual se encontra, inclusive, a famosa passagem comentada por Merleau-Ponty, ouvimos: “Eu queria copiar a natureza, não consegui. [...] Mas fiquei contente comigo mesmo quando descobri que o sol, por exemplo, não podia ser reproduzido, mas que devia ser representado por outra coisa... pela cor.”⁶⁴³ Cézanne diz, então, que os camponeses “sentem espontaneamente, diante de um amarelo, o gesto da colheita que deve começar”, assim como ele deveria, “diante da mesma nuance de maturação, saber por instinto colocar na [...] tela o tom correspondente que ondularia um quadrado de trigo. De pincelada em pincelada, a terra reviveria. De tanto arar meu campo, uma bela paisagem ali cresceria...”⁶⁴⁴ E então entra o plano de paisagem de *A Morte de Empédocles* [Fig. 55], no qual consta a frase que inspira o subtítulo do filme: “E quando brilhar de novo a terra verde.”⁶⁴⁵ Portanto, é pela cor que Huillet-Straub nos levam de volta a Hölderlin, a partir de Cézanne. A cor, uma mediação entre a natureza e o artista, definida do seguinte modo por Jacques Aumont:

Assim como o sentimento de luminosidade provém das reações do sistema visual à luminância dos objetos, o sentimento de cor provém de suas reações ao comprimento de onda das luzes emitidas ou refle-

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 203. (tradução nossa)

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 204. (tradução nossa)

⁶⁴⁵ HÖLDERLIN, Friedrich. *Op. cit.*, p. 205.

tidas por esses objetos: contrariamente à nossa impressão espontânea, a cor — bem como a luminosidade — não está “nos objetos”, mas “em” nossa percepção.⁶⁴⁶

Um tal lugar intermediário é também o que Païni verifica ao analisar o corte entre esse plano de paisagem de *A morte de Empédocles* e o plano que mostra o quadro *Nature morte aux pommes et aux oranges* (1895-1900), de Cézanne [Fig. 57]. As últimas palavras de Empédocles que ouvimos, resultantes de uma edição de Huillet-Straub no texto hölderliniano, são: “Ah, então cintila um novo dia! [...] / são estes! / Os deuses benévolos, viventes, há tanto / Desejados [...]”.⁶⁴⁷ “Segundo um princípio de aparição súbita e violenta, a ponto de fisgar um pouco o fim do trecho de Empédocles”, passamos a ver a natureza-morta cézanniana. Para Païni, “um sentimento de ‘inabilidade’ da montagem é, assim, engendrado, uma precipitação da junção, uma impaciência do encaixe cuja consequência é uma espécie de síncope visual e mental para o espectador”⁶⁴⁸, entre os deuses invocados e as frutas pintadas. Pois “o encadeamento de materiais figurativos do filme, apesar destes serem heterogêneos, tem mesmo tendência (ainda mais que em outros filmes dos Straub) a abolir toda sensação de intervalos.”⁶⁴⁹ Païni se recorda, então, de uma apreciação de Schapiro sobre as inúmeras maçãs pintadas por Cézanne, na qual o historiador da arte notava justamente “essa ambivalência da fruta, sua incerteza visual e simbólica entre dois regimes de existência: ‘apesar de não mais estar na natureza, ela não se integrou ainda plenamente à vida do homem. Suspensa entre o natural e a vida humana, ela existe meramente para a contemplação’.”⁶⁵⁰



Fig. 57

⁶⁴⁶ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 25.

⁶⁴⁷ HÖLDERLIN, Friedrich. *Op. cit.*, p. 209.

⁶⁴⁸ PAÏNI, Dominique. *Straub, Hölderlin, Cézanne*. In: *Op. cit.*, p. 209s.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 210.

Païni tece, ainda, comentários importantes a respeito da montagem paratática do filme: “toda fronteira de pontuação é banida a fim de favorecer essa fusão ou essa simultaneidade contra a fatalidade da sucessão engendrada pela montagem”⁶⁵¹ — e não seria essa articulação recíproca, não subordinada à linearidade da montagem, uma afinidade eletiva, a qual implica uma distância prévia, uma carência espiritual a ser preenchida, uma certa heterogeneidade?

De imediato, em *Cézanne*, a articulação de elementos radicalmente heterogêneos se impõe, a associação brutal de elementos que a princípio não têm razão para estarem reunidos e que, no entanto, produzem uma continuidade a partir dessa própria descontinuidade, uma contaminação entre todos os elementos a partir de uma paradoxal tomada de posição pela descontinuidade e pela alteridade instalada no e através do filme. Os Straub adotam uma posição dialética de distanciamento e dependência entre aquilo que compõe o filme, ou seja, os elementos pictóricos, fotográficos e filmicos, planos fixos e *travelings*. E é justamente aí que eles se pretendem os mais simples nessa arte da aproximação e da justaposição violenta.⁶⁵²

Ademais, “esse estilo fornece por vezes esse estranho efeito de ‘desajeito’, de amadorismo, de ‘quase’, de insuficiência de trabalho acurado, ao passo que, ao contrário, conhecemos a precisão maníaca dos cineastas em todos os domínios.”⁶⁵³ É ao que Païni se refere quando sugere que, assim como Cézanne, Huillet-Straub “desejam ser os primeiros e os mais simples em sua arte.”⁶⁵⁴ Pois o que há em comum entre a técnica cézanniana de originalidade e a técnica huillet-straubiana de crueza é, em síntese, a eficácia invisível de ambas, a qual os ratifica enquanto artistas modernos e realistas — com o perigo da mitificação, como temos alertado.

3.4. Realismo revelatório de Bazin

Antes de estruturarmos nossa definição do realismo negativo de Huillet-Straub, recapitulando os pontos fundamentais da estética de seus filmes e da política que designam, decidimos passar pelo realismo de André Bazin, uma ideia que acabou instaurando o que hoje se entende por cinema mo-

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 206s.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 206.

dermo — é com ela, por exemplo, que Gilles Deleuze inicia *Imagem-tempo*, em 1985, ao propor sua historiografia filosófica do cinema — e influenciando toda a geração de críticos e cineastas dos cinemas novos europeus e não só, sobretudo a *Nouvelle Vague* — movimento composto por diretores que foram redatores da *Cahiers du cinéma*, revista fundada por Bazin, em 1951, junto a Jacques-Doniol Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca. Como mencionamos no segundo capítulo, Bazin participou do cineclube *La Chambre Noire*, presidido por Straub, em Metz, no começo da década de 1950. Atividade que fomentou, ele próprio, ao organizar um cineclube clandestino na *Maison des Lettres*, com Jean-Pierre Chartier, durante a ocupação alemã, e, já na Liberação, ao “abrir cineclubes em escolas, fábricas e sindicatos de Paris, de outras cidades na França e na Europa, e até mesmo na África (Marrocos)”⁶⁵⁵, para apresentar, exibir e discutir os mais variados filmes com qualquer pessoa — “é importante que os debates não ocorram a portas fechadas.”⁶⁵⁶ Nesse período, até sua morte precoce em 1958, também escreveu copiosamente para jornais e revistas, dentre os quais *Le Parisien libéré*, *L'Observateur*, *L'écran français*, *Les Temps modernes*, *Esprit*, *La revue du cinéma*, *Radio-Cinéma-Télévision* etc. Demonstração da sociabilidade de seu conhecimento e mesmo seu amor, dos quais Huillet-Straub se beneficiaram no início de sua trajetória.

Nosso intuito, no entanto, é menos estabelecer uma filiação direta ou indireta a Bazin, mas disponibilizar minimamente um contexto para se pensar, *vis-à-vis* nossa análise da práxis e dos filmes huillet-straubianos, o discurso realista proferido por Huillet-Straub em entrevistas, palestras, cartas etc., e sua fortuna crítica que com frequência vincula sua obra à “problemática da ‘inscrição verdadeira’”⁶⁵⁷, cuja origem consiste no realismo revelatório de base ontológica reputado a Bazin. Decerto, Siegfried Kracauer, em seu *Theory of film: the redemption of physical reality* (1960), também parte da “admissão da ‘essência realista’ do processo cinematográfico como técnica de reprodução” para elaborar a justificação de um realismo “empirista”,⁶⁵⁸ como o define Ismail Xavier. Mas é Bazin quem Straub cita nominalmente em uma entrevista incluída no documentário *L'insistance du regard / Die Beharrlichkeit des Blicks* (1993), de Manfred Blank, ao contar que, em 1954, convidara Robert Bresson para dirigir o então projeto de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, pois achava que ele poderia fazer com o texto musical o mesmo que fizera com o romance *Diário de um*

⁶⁵⁵ Cf. COUTINHO, Mário A. *A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado*. BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 19.

⁶⁵⁶ BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 190.

⁶⁵⁷ DANEY, Serge. *Moral da percepção — Da nuvem à resistência (1979)*, de Straub-Huillet. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 173.

⁶⁵⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 69.

pároco na aldeia (1936), de Georges Bernanos, em seu filme homônimo de 1951: “como dizia Bazin, [sobre o filme bressoniano] o texto literário enquanto matéria estética bruta e não adaptado para o cinema.”⁶⁵⁹ Embora Bazin não use o exato termo, e, sim, “*fait esthétique brute*”⁶⁶⁰, “o que Straub pretende descrever com ele é o uso de um texto literário deixado em sua ‘realidade escrita’.”⁶⁶¹

Nossa decisão de tratar do realismo baziniano assume, no entanto, a existência de um enorme desafio, que excede o escopo da presente tese, a saber: Bazin nunca sistematizou nem formulou sua teoria ou estética; seus ensaios geralmente partiam de análises filmicas ou de aspectos da técnica e da linguagem cinematográfica. Em um de seus primeiros artigos, *Por uma estética realista*, publicado em 6 de novembro de 1943, Bazin nos oferece uma pista do motivo:

Se quisermos então compreender com *realismo* e pensar com eficácia o fato estético-social mais significativo do mundo moderno, se quisermos chegar a resgatar as leis gerais do que é e será a sétima arte, nós o conseguiremos somente depois de um conhecimento prévio das suas servidões e das suas funções. É por isso que o esteta deverá, por exemplo, estudar a psicologia da percepção da imagem fotográfica pelo espectador; conhecer, depois de pesquisas e estatísticas, as reações do público diante de diferentes gêneros cinematográficos; discernir, como psicanalista de nossa civilização, os desejos inconscientes de milhões de homens; aí sim, o écran terminará cedo ou tarde por satisfazer, compreender o papel do cinema na instrumentalização política contemporânea, etc.

E então, somente a partir desses primeiros dados, compostos com as leis internas da expressão cinematográfica, ele poderá elaborar uma síntese da sétima arte.

A estética cinematográfica será social ou o cinema não terá uma estética.⁶⁶²

E, de acordo com Hervé Joubert-Laurencin, editor dos escritos completos de Bazin publicados em 2018, “não pode existir uma teoria nem uma filosofia explícita e delimitada de Bazin no conjunto de seus escritos — isto é, no que nos resta de seu *work in progress*, já que não nos dispomos, *a priori*, de nenhum registro sonoro ou filmico de seu importante ensino oral popular que ocupou parte de sua vida” — como na atividade cineclubista. “Por outro lado, muitas vezes a prosa baziniana toma um rumo filosófico, ela regularmente interrompe a descrição analítica para teorizar o

⁶⁵⁹ O documentário *L'insistance du regard / Die Beharrlichkeit des Blicks* (1993), de Manfred Blank, em cuja segunda parte consta a entrevista com Huillet-Straub, encontra-se no YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MC8Ne-8Vww&t=74s> Último acesso em: 16 jan. 2023.

⁶⁶⁰ Cf. BAZIN, André. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018, p. 716-722.

⁶⁶¹ Cf. WYNANT, Charlotte; PLETINCK, Karel. *An aesthetics of literalness: the early films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet (1963-1972)*. *Photogénie*, Bruxelas, 23 de junho de 2020. (tradução nossa) Disponível em: <https://photogenie.be/an-aesthetics-of-literalness-the-early-films-of-jean-marie-straub-and-danièle-huillet-1963-1972/#source-anchor-2> Último acesso em: 16 jan. 2023.

⁶⁶² BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 180. (grifo nosso)

que ela desenterrou ou o que um desvio de escrita a fez sugerir.” E, por fim, deve-se considerar “que a visão do filme [...] se complementa, às vezes explícita e sempre idealmente, com a visão de uma visualização, pelos espectadores, em uma sala”, de modo que “uma crítica de Bazin também relata um pensamento em formação.”⁶⁶³ Perante tais dados, Joubert-Laurencin acredita que

o acesso à integralidade dos textos de Bazin deve então permitir continuar a *abstrair* dela ideias teóricas e filosóficas e compreender, completar ou corrigir tal ou tal declaração abrupta com que o próprio Bazin pôde, como de costume no juízo de gosto sobre os filmes, se contradizer por um arrependimento de seu pensamento *in progress*, mas que pôde se encontrar congelado, às vezes por décadas, pelo comentário que eu chamo de “bazinista”. Não se trata, para escapar do bazinismo, de fazer Bazin dizer tudo e seu contrário, mas apenas evitar atribuir a ele o contrário do que ele escreveu e publicou.⁶⁶⁴

Embora na biografia redigida por Dudley Andrew constem, cuidadosamente introduzidas, as influências no desenvolvimento intelectual de Bazin, desde a popularidade, em sua juventude, da filosofia da duração de Henri Bergson, a geologia de Pierre Teilhard de Chardin, o personalismo católico de Emmanuel Mounier (fundador da *Esprit*), a fenomenologia francesa contemporânea (foi Bazin quem convidou Maurice Merleau-Ponty para dar a palestra *O cinema e a nova psicologia*, em 1945, no IDHEC), a ontologia de Jean-Paul Sartre (fundador, junto a Simone de Beauvoir, da *Les Temps modernes*, ambos frequentadores do cineclube da *Maison des Lettres*), a teoria da arte de André Malraux e a noção de espectador de Roger Leenhardt (crítico de cinema da *Esprit*),⁶⁶⁵ Joubert-Laurencin afirma que, “pela mesma razão formal que faz do pensamento de Bazin um trabalho perpetuamente fragmentado e apanhado por novos filmes e novos assuntos, que exigem resposta ou imaginação, a questão de influências não tem muito poder sobre ele.”⁶⁶⁶ E, por conseguinte, indica que

desaprovamos os resumos que fazem de Bazin, de uma forma ou de outra, um essencialista; que não estamos certos em fazer dele um fenomenólogo; que gostaríamos de diferenciá-lo das propostas, muito eruditas a esse respeito, de seu contemporâneo e seguidor Amédée Ayfre; que temos problemas em ver nele um próximo da ontologia heideggeriana — nisso de acordo com a segunda apresentação póstuma de Bazin por Éric Rohmer —, mesmo levinassiana; que o pensamento teológico da imagem que envolveu sua

⁶⁶³ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Éloge de la dispersion. Petite introduction à la lecture d'André Bazin*. In: BAZIN, André. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018, p. 40. (tradução nossa)

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 40s.

⁶⁶⁵ Cf. ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

⁶⁶⁶ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Éloge de la dispersion. Petite introduction à la lecture d'André Bazin*. In: BAZIN, André. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018, p. 41. (tradução nossa)

formação e seu tempo, entre presenças reais e transcendências de todo tipo, não vem imediatamente à mente ao lermos suas obras completas, etc. Mas não temos certeza de ter razão, e apesar de uma literatura sobre Bazin já importante, dizemos a nós mesmos que o trabalho está à nossa frente, seu novos leitores.⁶⁶⁷

Em sua introdução, Joubert-Laurencin vai, então, “tentar mostrar como o texto de Bazin emerge progressivamente das ideias filosóficas ou teóricas em que se baseia de início” — em especial a de Mounier, Merleau-Ponty e Sartre, três contemporâneos da prática da análise baziniana — “para assumir um perfil mais singular.”⁶⁶⁸ Mas, antes, faz um inventário das abordagens que se tornaram quase clássicas das ideias bazinianas. A partir desse inventário — ou seja, sem a pretensão de distinguir o que seria autenticamente baziniano do que seria “bazinista” (se essa for mesmo a melhor estratégia, considerando-se a sociabilidade do pensamento de Bazin) — alinhavaremos alguns pontos de modo a estabelecer um parâmetro do realismo revelatório para a fatura de nossa conclusão, na qual sintetizaremos o realismo negativo de Huillet-Straub. Para tanto, recorreremos, ainda, ao livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977) e à apresentação do conjunto de artigos bazinianos *O que é o cinema?* (2014), ambos de Xavier, autor com “invejável capacidade de condensação e síntese”, que sabe “extrair da babel dos debates [...] o fundo conceitual mais importante [...], sem comprometer a complexidade das questões discutidas, nem sacrificar a necessária densidade conceitual em nome de qualquer didatismo simplificador”⁶⁶⁹ — o que também significa elucidar sua própria posição com objetividade. Eis o inventário:

A questão da *montagem* primeiro, desencadeada pela suposta recusa baziniana total (a hipérbole no título do artigo *Montagem proibida*), continuada com a consideração da decupagem entendida como conceito e da “neo-montagem” dos últimos artigos consagrados ao estilo de Chris Marker. A seguir, as “histórias de palavras”, primeiramente com a palavra “neo-realismo” (escrito com hífen na época de Bazin), invenção francesa que se distinguiria do *neorealismo* praticado ou teorizado pelos italianos, enunciado que fabrica sua própria realidade ou antecipação do cinema moderno; em segundo, com o neologismo oximorônico cunhado por Bazin em 1948, “plano-sequência”, esse conceito (porque é um, muito mais do que uma descrição técnica objetiva) se encontra frequentemente associado à querela da época sobre a “profundidade de campo”, para a qual Bazin contribuiu, especialmente quando fala de “decupagem em profundidade de campo” em seus estudos de William Wyler, mas também de “profundidade lateral”, a respeito de Jean Renoir; as três questões da “adaptação” do romance para o cinema, “teatro filmado” e “filmes de arte”, clássicas também em seu tempo, são interligadas por Bazin sob o nome genérico de “cinema impuro”; a “ontologia”, é claro, além de seu sentido filosófico, serve para designar, nas afirmações sobre Bazin, tudo o que concerne à sua teoria do realismo, sua concepção da impressão (“impressão digital” e “impressão negativa” ou “lacuna”) e da semelhança, ou seja, uma versão cinematográfica da mimesis. Por fim, menos discutidas mas inegavelmente presentes em Bazin são as questões, temas das ciências tanto quanto, talvez, da história da arte, do caráter ao mesmo tempo eterno e transitório da arte do

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 40. (tradução nossa)

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 43. (tradução nossa)

⁶⁶⁹ MACHADO, Arlindo. Prefácio. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 5.

cinema e de sua evolução no tempo histórico. Nos primeiros textos, o filme é definido como uma “soma sem gérmen”, então a possibilidade de efetuar, pode-se dizer, um sequenciamento genético do cinema para encontrar possíveis células reprodutivas, é regularmente experimentada pela análise: em outras palavras, o que se dá aqui é o que chamaríamos de questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte na época do cinema analógico.

A continuação lógica é a preocupação evolutiva de Bazin. Ela é explicitamente tratada através de *Evolução do western*, *A evolução da linguagem cinematográfica* e *L'évolution du film d'exploration*, três títulos de artigos nos quais, trata-se sobretudo da evolução do gênero e do mito no primeiro, da decupagem no cinema ocidental do pós-guerra no segundo e do grau de profanação de que é capaz a etnologia e a pseudo-etnologia no terceiro. Ela aparece implicitamente no estudo das respectivas evoluções de [Orson] Welles, de [Jean] Renoir, de [Charles] Chaplin, de [Humphrey] Bogart, de [Jean] Gabin e alguns outros objetos do culto cinéfilo (incluindo involuções, como a regressão estética de Walt Disney que ele pode narrar em episódios entre 1945 e 1958). Uma atenção muito regular e sistemática também é dedicada à evolução de técnicas (advento da cor, cinerama, *cinemascope*, diversos cinemas em relevo, televisão, às vezes rebatizada de telecine para designar uma espécie de novo cinema eletrônico, etc.), até de estilemas (sobreimpressão, efeitos especiais, a invenção, por volta de 1953, do “cinema de animação” como um estilo moderno). Finalmente, em várias reprises, é discutida a evolução última, o destino do próprio meio: o cinema “total” é um mito? o cinema “é mortal?”⁶⁷⁰

É possível afirmar que todas essas questões confluem de alguma maneira para o realismo. Mostremos como. “Rompendo com os teóricos da vanguarda”, Bazin “olha a trajetória do cinema, não como desenvolvimento rumo ao cinema puro absolutamente plástico e não narrativo, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista.” Sob essa ótica evolucionista, o advento do som, como o de outras tecnologias, seria bem-vindo “em função da sua contribuição decisiva para a ampliação de tal realismo.”⁶⁷¹ Isso vale igualmente para técnicas que geram efeitos no âmbito da linguagem, caracterizando estilos, como a profundidade de campo, que o desenvolvimento das câmeras e da película sensível tornou viável. A noção de profundidade de campo vem da fotografia. Além de apontar a câmera numa certa direção e estabelecer um determinado campo de visão, a operação de enquadramento, o fotógrafo regula a máquina de modo a obter uma imagem nítida do objeto de seu interesse. “Isso corresponde à focalização, ou colocação do objeto ‘em foco’.” Tudo o que aparece sem contornos definidos na fotografia obtida é dito ‘fora de foco’.” A distância entre a câmera e o objeto de interesse é o fator básico que comanda a regulagem. Quando se coloca em foco um objeto localizado a uma certa distância, outros localizados a distâncias diferentes podem estar dentro do campo de visão. O grau de nitidez com que esses outros objetos vão aparecer depende da profundidade de campo. Na descrição de Xavier:

Num caso extremo, só estará em foco o objeto de [...] interesse e aquilo que estiver à mesma

⁶⁷⁰ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Op. cit.*, p. 41s. (tradução nossa)

⁶⁷¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 79.

distância que ele em relação à câmera. Os outros estarão fora de foco (sem nitidez). Neste caso, [...] a profundidade de campo é nula. No outro caso extremo, não somente o objeto de [...] interesse, mas todos os outros elementos localizados a diferentes distâncias estarão em foco. Aqui, [há] foco infinito (a profundidade de campo é máxima); qualquer que seja a posição do objeto, perto ou longe da câmera, ele aparece nítido na foto. Entre os dois extremos, [há] casos intermediários, onde a extensão do espaço correspondente aos objetos em foco, ou seja, a a profundidade de campo, varia — [podem estar] em foco objetos localizados de 5 a 10 metros em relação à câmera, ou 2 a 3 metros etc.⁶⁷²

E “na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço).” O que influi na decupagem. Pois, “quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações em um único plano”⁶⁷³, dispensando-se a montagem em prol da continuidade — “graças à profundidade de campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível.”⁶⁷⁴ Isso, somado à alternativa dos movimentos de câmera, resulta na prática do cinema moderno que Bazin chama de plano-sequência, “nome inspirado no fato de que, dentro da segmentação seqüência/cena/plano, o alongamento deste último estaria produzindo modificações qualitativas na organização do filme, de modo a que um único plano passe a cumprir a função dramática da seqüência do esquema clássico.”⁶⁷⁵

Portanto, tal “proclamação do reinado da continuidade”, que fundamenta o realismo baziniano, não é no sentido lógico, da “consistência no desenvolvimento das ações”⁶⁷⁶, mas no sentido da percepção visual, a qual, para Bazin, seria a experiência da duração concreta.⁶⁷⁷ De modo que “a decupagem clássica será, inicialmente, criticada no nível prático, através de uma quase-negação da eficiência de seu ilusionismo.” Para Bazin, o espectador iria se acostumando ao cinema e passaria a notar o corte, o que denunciaria a seqüência de imagens como discurso artificialmente produzido. Xavier, no entanto, assevera que “haveria uma considerável fragilidade na argumentação de Bazin. Primeiro é discutível a sua concepção da percepção natural contínua; segundo, ela não está considerando o núcleo do problema: o mecanismo de identificação.” Pois, segundo Xavier, “a ‘impressão de realidade’ não é um processo simples e linear que vai da fidelidade da imagem à fé do espectador, mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui decisivamente para a

⁶⁷² *Ibid.*, p. 80.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 293.

⁶⁷⁵ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

produção do ilusionismo, retroagindo, portanto, na sua credibilidade.” Não obstante, reconhece que o momento decisivo da argumentação baziniana “se dá quando a crítica à imagem descontínua e montada passa a ter um peso ‘ontológico’.”⁶⁷⁸

O cinema possui uma “objetividade essencial” devido à técnica fotográfica da qual provém. “A originalidade da fotografia em relação à pintura”, diz Bazin no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* (1945), consiste no fato que, “pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Ela [a fotografia] age sobre nós como um fenômeno ‘natural’.”⁶⁷⁹ E “a objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado.”⁶⁸⁰ Pois “a existência do objeto fotografado participa [...] da existência do modelo como uma impressão digital. Com isso, ela se acrescenta à criação natural, em vez de substituí-la por outra.”⁶⁸¹ É por isso que Xavier afirma que “para entender Bazin é preciso que se tenha clara esta admissão [...]: o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’, para usar a expressão católica que lhe é cara.” Ou melhor, “tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão ‘ontológica’: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial.”⁶⁸² Nas palavras de Bazin: “as virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real.”⁶⁸³ Daí, o realismo revelatório e a ideia de que o plano-sequência e a profundidade de campo não são apenas novidades estilísticas, mas propriamente uma evolução da linguagem cinematográfica em direção ao realismo que lhe é ontológico.

Disso decorre uma espectralidade específica. No realismo revelatório, “não é mais a ocupação que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma significação *a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de re-

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 31.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁸² XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁸³ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 33.

alidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena.”⁶⁸⁴ Ou, ao comentar o cinema de Roberto Rossellini:

A técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade no que diz respeito à sucessão dos fatos, mas estes não se engatam uns nos outros como no elo de uma cadeia. A mente deve saltar de um fato para outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um riacho. Acontece de o pé hesitar na escolha entre dois rochedos, ou de não acertar uma pedra ou de deslizar sobre uma delas. Assim faz nossa mente. [...] Fatos são fatos, nossa imaginação os utiliza, mas, a priori, eles não têm por função servi-la. [...] Os fatos, em Rossellini, ganham um sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quiser, a moral da história. Uma moral à qual a mente não pode precisamente escapar, pois ela vem da própria realidade.⁶⁸⁵

Observemos como Xavier trata dessa mesma questão:

[...] o novo estilo é extremamente “democrático”, dando liberdade de escolha ao espectador e formulando um convite à sua participação ativa, dado que de sua vontade depende o fato da imagem ter um sentido. Da parte do diretor, tal estilo testemunha uma elogiável humildade, dado que o respeito à liberdade do espectador articula-se com a renúncia do sujeito a “subjetivar” a realidade (impondo um significado às coisas) e sua alta compreensão do que é a “objetividade” que, no fundo, consiste no respeito à *ambigüidade imanente ao real*.⁶⁸⁶

Ora, quando comparamos o comentário baziniano sobre Rossellini e a suma de Xavier sobre o assunto, notamos que Xavier sublinha o caráter libertário do novo estilo em relação ao espectador. Curiosamente, Bazin fala que a mente do espectador é forçada a perceber a semelhança entre os fatos e que não pode escapar da moral da história provinda da realidade. Ou seja, onde Xavier enxerga uma liberdade democrática, Bazin reconhece tanto uma imposição da realidade sobre o espectador quanto a inexorabilidade da realidade, além de insistir na percepção da semelhança entre os fatos, não de uma antinomia, por exemplo. Não por acaso, em outro momento, assevera: “impondo-se a nosso espírito como rigorosa superposição à realidade, o cinema é, por essência, tão incontestável quanto a Natureza e a história.”⁶⁸⁷ E embora se refira à ambigüidade, em *A evolução da linguagem*

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 301.

⁶⁸⁶ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 88.

⁶⁸⁷ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 73.

cinematográfica, uma compilação de três artigos da década de 1950, ao dizer que “a montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambiguidade”, ou que “a profundidade de campo reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade [...], pelo menos como uma possibilidade”⁶⁸⁸, Bazin define seu realismo de modo determinista. Logo, no pensamento baziniano não somente o uso das tecnologias, o surgimento de novos estilos e a história do cinema no geral são vistos através do prisma evolucionista, mas a espectadorialidade é determinada pela realidade, entendida sob uma ótica substancialista — “trata-se de conservar seu mistério.”⁶⁸⁹ Idealismo que, no entanto, resultava não de um ranço conservador ou elitista, mas, pelo contrário, de um ímpeto humanista, gregário e compassivo, diante da Liberação na França.

Quanto ao trabalho do diretor, é nesse ponto que Bazin, por causa de sua habilidade analítica e ensaística, demonstra em sua escrita a generosidade pela qual era unanimemente conhecido:

Flexível, sua marca é o exercício da crítica que evita simplesmente “aplicar” pressupostos ideológicos, apostando mais na acuidade do olhar, na sensibilidade ao estilo, talentos que sua escrita soube expressar de forma admirável, gerando insights críticos de grande consequência, fonte de um carisma intelectual que deu enorme suporte à sua vulnerável postura de missionário, à sua figura cândida cuja constelação de valores humanistas, fosse outra a inteligência, talvez não superasse o risco da ingenuidade.⁶⁹⁰

Decerto, Bazin termina seu ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* com a seguinte frase: “por outro lado, o cinema é uma linguagem.”⁶⁹¹ E é precisamente nas discussões sobre montagem e adaptação que constatamos sutilezas importantes em seu raciocínio, as quais tornam suas tendências teóricas mais ricas em complexidade, sobretudo mediante a análise de filmes específicos ou mesmo de detalhes que contêm em si toda a estrutura cinematográfica em questão.

Para Bazin, outra forma de enfatizar o realismo consiste na subordinação da montagem à “homogeneidade do espaço”, à “unidade espacial do acontecimento”, daí a prescrição: “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida.” Mas “ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁹⁰ XAVIER, Ismail. Apresentação. In: BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 20.

⁶⁹¹ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 34.

não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada”⁶⁹², de modo que, “para que a narrativa reencontre a realidade”, basta que “um único de seus planos convenientemente escolhidos reúna os elementos dispersados anteriormente pela montagem.”⁶⁹³ Ou seja, não se trata de uma “proposição exclusiva de um cinema documentário, um cinema verdade, baseado no registro direto da imagem e som como ‘captação da realidade espontânea’ que nos cerca.”⁶⁹⁴ Ao final de seu artigo *Montagem proibida* (1956), Bazin se arrisca, com cautela, a indicar a que circunstâncias essa lei se aplica. A primeira delas é, pois, “o documentário aparentado com a reportagem”, outra, o “filme puramente narrativo”, em que “certas situações só existem em termos cinematográficos quando sua unidade espacial é evidenciada e, particularmente, [n]as situações cômicas fundadas nas relações do homem com os objetos”, como nos burlescos primitivos. E há o exemplo que julga muito mais interessante, o “de ficções que só ganham sentido ou, em última instância, só têm valor quando a realidade é integrada ao imaginário”, como no caso do curta-metragem *O balão vermelho* (1956), de Albert Lamorisse, no qual um balão, feito um cão de estimação, segue um menino pela rua. Bazin o elogia porque ele “realmente realiza diante das câmeras os movimentos que o vemos realizar. Claro que é um truque, mas que não deve nada ao cinema enquanto tal. Aqui a ilusão é criada, como na prestidigitação, a partir da realidade. Ela é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem.”⁶⁹⁵ Isso constituiria, em termos bazinianos, uma “dialética do imaginário”, pois “a realidade cinematográfica” desse tipo de filme “não poderia prescindir da realidade documental, mas, para que esta se tornasse verdade em nossa imaginação, era preciso que ela se destruísse e renascesse na própria realidade.”⁶⁹⁶

Uma lógica similar à da dialética do imaginário se encontra na base da defesa baziniana da adaptação. Em seu artigo *Por um cinema impuro — defesa da adaptação* (1952), Bazin constata a existência de um fenômeno que estaria dominando “a evolução do cinema” nos últimos quinze anos, “o recurso cada vez mais significativo ao patrimônio literário e teatral.”⁶⁹⁷ A novidade, no entanto, não é o recurso em si, mas a forma como tem se dado. Pois o fenômeno parece fixar, como

⁶⁹² BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 92.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁹⁴ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 83.

⁶⁹⁵ BAZIN, André. *O que é o cinema? – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 87.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 113.

princípio inviolável, a fidelidade ao caráter literário ou teatral do modelo. E “é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição necessariamente negativa a leis estéticas alheias.” Pois

as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a busca das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no campo da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito.⁶⁹⁸

Um exemplo contraintuitivo desse tipo de adaptação é *Madame Bovary* (1934), de Jean Renoir: “Renoir é muito mais fiel ao espírito do que ao texto da obra. O que nos surpreende nessa adaptação é que seja paradoxalmente compatível com uma independência soberana.”⁶⁹⁹ Mas “o exemplo de Bresson em *Diário de um pároco* é ainda mais convincente: sua adaptação atinge a fidelidade vertiginosa por um respeito sempre criador.” Bazin explicita:

Albert Béguin chamou a atenção para o fato de a violência característica de Bernanos não ter de modo algum o mesmo valor na literatura e no cinema. A tela faz um uso tão corriqueiro dela que, de algum modo, ela aparece ali depreciada, a um só tempo provocante e convencional. A verdadeira fidelidade ao tom do romancista exigia, portanto, uma espécie de inversão da violência do texto. A verdadeira equivalência da hipérbole de Bernanos eram a elipse e as litotes da decupagem de Robert Bresson.⁷⁰⁰

Nesse artigo transparece o interesse baziniano pelo romance americano moderno, de autores como Ernest Hemingway, William Faulkner e John Dos Passos, aos quais Bazin compara o neorealismo. Em *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação* (1948), apresenta-se a hipótese baziniana: “a estética do cinema italiano, pelo menos em suas partes mais elaboradas e em diretores tão conscientes de seus meios quanto Rossellini, não é senão o equivalente cinematográfico do romance americano.”⁷⁰¹ E, “sem dúvida, não se deve deixar de lado na conjuntura a popularidade dos romancistas americanos na Itália, onde suas obras foram traduzidas e assimiladas bem antes do que na França, onde é notória, por exemplo, a influência de um [William] Saroyan sobre um

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 304.

[Elio Vittorini].”⁷⁰² Segundo Bazin, “o cinema italiano caracteriza-se principalmente por sua adesão à realidade. [...] A consequência é que os filmes italianos têm um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou.” Esse terreno era o da Liberação, a qual, na Itália, diferentemente do que foi na França, “não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social.”⁷⁰³ E

os filmes italianos recentes são pelo menos pré-revolucionários: todos recusam, implícita ou explicitamente, pelo humor, pela sátira ou pela poesia, a realidade social da qual se servem, mas sabem, até nas tomadas de posição mais claras, nunca tratar tal realidade como um meio. Condená-la não obriga a agir de má-fé. Eles não esquecem que, antes de ser condenável, o mundo é simplesmente mundo.⁷⁰⁴

De modo que, “em um mundo que já estava e continua 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.*”⁷⁰⁵ O que mais chamou atenção da imprensa e do público no neorealismo foi o emprego de atores não profissionais. Porém, “não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente [...] a escola italiana atual, mas a negação do princípio da estrela e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais.”⁷⁰⁶ Bazin, então, faz uma ressalva crucial: “atualidade do roteiro, verdade do ator são, entretanto, apenas a matéria-prima estética do filme italiano.” A seu ver, “o maior mérito do cinema italiano foi ter lembrado uma vez mais que não há ‘realismo’ em arte que não seja, em princípio, profundamente ‘estético’.” Ou seja, aquilo que fundamenta a dialética do imaginário e a proporcionalidade direta entre fidelidade ao texto e criação cinematográfica, enfim, explicita-se:

Mas o realismo em arte só poderia, é evidente, proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas, quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo

⁷⁰² *Ibid.*, p. 305.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 289.

inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo à custa dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. Por isso, seria vão rebelar-se contra qualquer progresso técnico novo que tivesse por objeto aumentar o realismo do cinema: som, cor, relevo. De fato, “a arte” cinematográfica se nutre com essa contradição, ela utiliza o quanto pode as possibilidades de abstração e de símbolo que os limites temporais da tela lhe oferecem. Mas essa utilização do resíduo de convenções abandonado pela técnica pode ser feita em prol ou em detrimento do realismo, ela pode aumentar ou neutralizar a eficácia dos elementos de realidade capturados pela câmera. Podemos classificar, se não hierarquizar, os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que eles representam. Chamaremos, portanto, de *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento narrativo propenso a fazer com que haja mais realidade na tela. [...] Ao fim dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração (o preto e branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica. É uma ilusão necessária, mas ela acarreta rapidamente a perda de consciência da própria realidade, que é identificada, na mente do espectador, com sua representação cinematográfica. Quanto ao cineasta, a partir do momento em que obteve essa cumplicidade inconsciente do público, é grande sua tentação de negligenciar cada vez mais a realidade.⁷⁰⁷

Nessa declaração, Bazin admite a necessidade da estética na arte cinematográfica. Contudo, fica implícito seu desejo que o cinema se emancipasse da arte e abraçasse sua vocação, o cinema total, intrinsecamente semelhante à realidade. A “arte” cinematográfica seria, então, apenas um estágio daquilo que o cinema deveria ser, de sua essência: “o realismo integral”, “uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo.”⁷⁰⁸ No artigo *O mito do cinema total* (1946), Bazin afirma que “o cinema é um fenômeno idealista”, que “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 [...]”⁷⁰⁹ Portanto, sua concepção evolucionista a respeito do progresso técnico não é positivista, mas idealista. E enquanto fazer cinema é ainda impossível — “o cinema ainda não foi inventado!”⁷¹⁰ —, Bazin alerta para o perigo do contentamento com a ilusão inevitável e celebra os estilos realistas, aqueles que modulam esteticamente “a margem de perda do real” em função do ganho da realidade. O que não é uma questão de simplesmente se servir das novas tecnologias favoráveis ao realismo, mas de criar um realismo apesar da falta de técnica ideal, ou melhor, por meio dela.

O cinema italiano recente é um exemplo notável disso. Por falta de equipamento técnico, os diretores foram obrigados a gravar posteriormente o som e o diálogo: perda de realismo. Livres, porém, para brincar com a câmera sem relação com o microfone, eles aproveitaram para estender seu campo de ação e sua

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 292.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

mobilidade, de onde veio o acréscimo imediato do coeficiente de realidade.⁷¹¹

Formado em literatura pela *École Normale Supérieure*, Bazin reconhece que “o objetivismo do romance moderno, reduzindo ao mínimo o aspecto propriamente gramatical da estilística, revelou a essência mais secreta do estilo.” Em Faulkner, Hemingway, dos Passos ou Malraux, “‘o estilo’ se identifica quase que totalmente com a técnica narrativa.” Isto é, “o estilo torna-se a dinâmica interna da narrativa [...]; é ele quem dispõe uma realidade fragmentada sobre o espectro estético da narrativa, quem polariza a limalha dos fatos sem modificar a composição química deles.” E essa “lei de gravitação” mantém os autores “suspensos fora do caos.”⁷¹² Uma tal restrição dos meios, inclusive da autoria enquanto marca distintiva, Bazin também reputa ao automatismo do neorealismo: “a câmera italiana conserva alguma coisa do humanismo da Bell-Howell [câmera] de reportagem, inseparável da mão e do olho, quase identificada com o homem, regulada prontamente para sua atenção.” E elege *Paisà* (1946), de Rossellini, como “o primeiro filme que equivale rigorosamente a uma antologia de contos.”⁷¹³ Nele, são contadas sucessivamente seis histórias da Liberação italiana. “Três delas, a primeira, a quarta e a última, se vinculam à Resistência, as outras são episódios divertidos, patéticos ou trágicos, à margem do avanço aliado.” E não há qualquer outra progressão, a não ser a disposição cronológica das histórias, a partir de um desembarque dos aliados na Sicília. “O fundo social, histórico e humano das seis histórias lhes confere, porém, uma unidade mais do que suficiente para fazer delas uma obra perfeitamente homogênea em sua diversidade.”⁷¹⁴ Examinemos como Bazin descreve o último episódio:

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. Assinalamos 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

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 295.

⁷¹² *Ibid.*, p. 296.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 299.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 300.

Bazin diz, então, que o fato é a unidade narrativa de *Paisà*, “fragmento da realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ sobressai somente *a posteriori*, graças a outros ‘fatos’ entre os quais a mente estabelece relações.” Ademais, “considerada por si só, cada [imagem-fato] sendo apenas um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma mesma densidade concreta.” E “pelo mesmo motivo o comportamento dos atores procurará nunca dissociar a interpretação deles do cenário ou da interpretação dos outros personagens”, assim como, no último episódio de *Paisà*, o câmara sustenta a linha do horizonte sempre na mesma altura, de acordo com o ambiente de onde filma. Pois “o próprio homem não é senão um fato entre outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada *a priori*.” Bazin logo afina sua interpretação: “os cineastas italianos sabem descrever uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela está imbricada.”⁷¹⁶ Curioso notar o tom igualitário que Bazin dá aqui, ao vislumbrar nas sutilezas do posicionamento de câmara em *Paisà* uma tal desierarquização, em comparação à forma impositiva com que retrata a relação determinista entre os fatos e a mente do espectador em Rossellini, a qual ressaltamos mais acima — lá, Bazin também se refere a *Paisà*, na verdade, trata-se do mesmo artigo, *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*, duas páginas atrás.

Por certo, essa mudança na forma de escrita baziniana, quase imperceptível ou aparentemente irrelevante, resultado, talvez, da velocidade com que Bazin publicava, é responsável pela qualificação teórica flutuante que seus leitores e exegetas vêm produzindo. E demonstra também a própria dificuldade de Bazin em se posicionar conceitualmente no sistema que estava esboçando. Um excelente exemplo dessa pressa do conceito, do afã interpretativo que pode abalar tudo aquilo que a análise se empenhou em erigir conforme seu objeto, ou então, da resistência de Bazin a matizar suas convicções a partir de sua própria acuidade do olhar, é seu autoengano ao categorizar o neorealismo como uma fenomenologia:

Seja para servir aos interesses da tese ideológica, da ideia moral ou da ação dramática, o realismo subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais. O neorealismo só conhece a ima-

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 302s.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 303.

nência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende deduzir, *a posteriori*, os ensinamentos neles contidos. Ele é uma fenomenologia.⁷¹⁷

Xavier critica muito bem essa passagem:

A fenomenologia baziniana implica uma operação de “por entre parênteses”, não considerar, não fazer uso de, não pressupor. O objeto desta operação, ou seja, aquilo que é posto de lado, é a ideologia ou, mais radicalmente, a própria “representação” (discurso que, segundo convenções, dispõe de certa linguagem para “dizer” o mundo). [...] Coerentemente com o estilo [realista] que ele solicita, Bazin quer um cinema que só conheça a imanência — um cinema que só veja o que vem do real; uma passividade no olhar, cuja isenção lhe torna capaz de “receber” o que emana dos seres e do mundo. O mergulho radical na aparência física fica sendo a condição para a acumulação de dados sensíveis capaz de provocar a ascensão (desencavação) das idéias justas — não ideológicas. Ele fala em dedução, mas fica difícil compreender onde está este trabalho de dedução, que pressupõe uma elaboração dos dados para chegar ao não-dado. Sua fenomenologia emerge como respeito à aparência dada, como fê no fenômeno como algo que se auto-revela, desvendando o seu significado. E não examina o elemento fundamental dentro daquilo que se possa chamar fenomenologia propriamente dita: a consciência ([Edmund] Husserl), ou o corpo (Merleau-Ponty), que percebe.

Em vez de se dirigir ao exame da percepção como atividade e ao exame das condições e implicações presentes nessa atividade — o que levaria Bazin na direção de uma autêntica fenomenologia — ele pressupõe razoavelmente conhecida sua natureza (dentro do modelo da contemplação) e concentra seus esforços na expulsão de qualquer atividade estranha a ela. Em suma, fenomenologia = contemplação reveladora (de um transcendente que se insinua no real, em última instância, representado na ambigüidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas).⁷¹⁸

Para sistematizar sua teoria do realismo revelatório, Bazin não precisaria se vincular à fenomenologia, a eleição do neorealismo como modelo e sua atenção aos filmes talvez já bastassem. Isso nos parece mais o estabelecimento tático e provisório de um parâmetro. Porém, não deixa de ser revelador — com o perdão do trocadilho. Pois aqui se evidencia o ponto cego do pensamento baziniano: o problema da percepção ou da espectralidade. E o que o eclipsa é, sem dúvida, sua concepção da realidade como substância, como algo perfeito e fechado em si mesmo (divino), ao qual buscamos naturalmente nos assemelhar. Ou seja, mais do que se insinuar no real, tal transcendente se impõe fatalmente àquele que o contempla. Trata-se de propriedade, não de relação. Há uma coincidência entre essência e aparência. E questões contemporâneas a Bazin, como a precedência da existência (Sartre), como a “admissão de uma incompletude fundamental da percepção, dada a condição do homem como ser mergulhado no mundo”⁷¹⁹ (Merleau-Ponty), talvez ajudassem Bazin a

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 334s.

⁷¹⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 89s.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

desconfiar de seus princípios idealistas. O que nos interessa ressaltar, no entanto, é que não foi somente o cinema a potência que realmente conseguiu sensibilizar suas ideias, mover sua escrita e atravessar sua vida.

3.5. Realismo negativo de Huillet-Straub

Como conclusão, oferecemos um panorama do realismo operante no cinema huillet-straubiano, recapitulando as noções de primado do material, técnica de crueza e espetatorialidade libertária, que o fundamentam. Trata-se de apreender os pormenores da estética de Huillet-Straub, relacionando-os para extrair suas consequências políticas. Por fim, justificaremos porque denominamos esse realismo de negativo.

Os filmes huillet-straubianos são realizados a partir de textos multimidiáticos (poema, romance, peça, tragédia, ópera, ensaio, discurso, diálogo, carta, comentário sociológico, música, fotografia, filme etc.) de diferentes épocas (desde o século XVII até o XXI, incluindo a tradução hölderliniana da *Antígona*, tragédia escrita por Sófocles por volta de 442 a.C.) e autores canônicos da cultura ocidental, em três línguas (francês, alemão e italiano). Esses textos são recitados por atores profissionais ou não, no geral em paisagens ou lugares historicamente carregados. Portanto, todas essas instâncias (textos, lugares e corpos emissores) consistem na matéria-prima dos filmes.

Quanto aos textos, Huillet-Straub os tomam no contrapelo de suas vulgatas, de acordo com o primado do material. O primado do material é um princípio pelo qual os textos excedem suas interpretações assentadas no decorrer do tempo e também o que falam seus próprios autores a seu respeito. Ele rege o trabalho criterioso que Huillet-Straub operam nos textos matriciais. Embora a literalidade seja um eixo desse trabalho, além da seleção, há, por vezes, edições substanciais, cortes internos, transformação de discursos indiretos em diretos, reunião de vários textos de um mesmo autor etc., os quais, muito mais do que desenvolver ideias huillet-straubianas (ainda que isso também se dê, por “afinidade eletiva”, o que pressupõe heterogeneidades), exortam o potencial argumentativo preexistente mas de alguma maneira interdito nos textos — seja porque é um texto considerado hermético, seja porque, ao contrário, trata-se de um texto clássico, cuja multiplicidade de sentidos foi submetida a uma única acepção.

O primado do material requer, ainda, que, no emprego de textos diversos em um único filme, às vezes produzidos por eles mesmos (como na citação de sequências de seus filmes antigos em novos), Huillet-Straub não procedam com uma lógica construtiva ou composicional a exercer uma articulação identitária ou niveladora de contradições. Ao invés, sua montagem é paratática, promove a mútua determinação dos materiais, de modo que cada um ressignifique os demais sem hierarquia, impelindo-os a exprimir o outrora interdito, tanto pela constatação de insuficiências argumentativas quanto pela validação de pressupostos latentes — a “conjunção adversativa” é desse método heurístico uma metonímia.

Esse efeito de desautorização da autoria engendrado pelo primado do material se assemelha ao fenômeno da autonomização estética, no qual uma obra artística aparece como produto de seu próprio fazer imanente e não como objeto-para-um-outro nem por-causa-de-um-outro. Do primado do material, então, depreende-se uma concepção de tradição não sob o princípio de unidade e continuidade, mas como campo de contestação — algo afim com o propósito brechtiano de refuncionalização da cultura. Afinal, Huillet-Straub não apagam a história dos textos, substituindo uma interpretação convencional pela sua, mas, por meio do trabalho de edição das matrizes textuais e da montagem paratática com outros materiais (textos, lugares e corpos emissores), expõem as camadas interpretativas como estratos rochosos, apreendendo os textos como palimpsestos. O que admite a constante atualização da amplitude formativa de cada texto e de sua tradição ou cultura como um todo.

Considerando-se que a matéria-prima dos filmes huillet-straubianos consiste em três instâncias (textos, lugares e corpos emissores), o primado do material vale para todas. Quanto aos lugares, são historicamente carregados, muitas vezes ao ar livre, contendo ruínas, monumentos, lápides etc. No entanto, há também paisagens naturais ou cuja presença humana demora a ser percebida. Invariavelmente, Huillet-Straub se recusam a dar informações históricas acerca desses lugares, como em documentários convencionais. De acordo com o primado do material, eles devem ser vistos e ouvidos tais como foram captados durante as filmagens, em luz natural e som direto, enquanto blocos de espaço-tempo. No segundo caso, contudo, o das paisagens naturais ou cuja presença humana demora a ser percebida, a forma audiovisual de expressão da resistência elaborada por Huillet-Straub, que resiste, ela própria, à comunicação, torna-se ainda mais marcante. A forma audiovisual de expressão da resistência implica registrar diretamente o que acontece diante da câmera e do gravador, respeitando o presente da filmagem, independente de todo trabalho prévio (preparação dos textos, direção de atores, escolha da locação, decupagem etc.) envolvido para produzir esses acontecimentos e sem

explicá-los *a posteriori*, isto é, sem submetê-los a uma causalidade extrínseca aos materiais de base na montagem.

Assim, o primado do material para as vistas de paisagens (panorâmicas, fixas ou *travellings*) institui uma “moral da percepção”, segundo a qual há algo que se inscreve materialmente no aparato tecnológico, no presente da filmagem, com a ressalva de que não se sabe o que é. Esse algo resiste tanto a desaparecer por completo quanto a se explicitar, configurado sob uma forma definida. Restam apenas indícios dessa dupla resistência — a única verdade plausível. O que sugere uma filosofia da história: o presente é o instante no qual o passado deve ser redimido (testemunho) e um outro futuro permanece sempre possível (utopia). Ou seja, a história nunca está dada, resta inscrevê-la no presente do indicativo: o modo como se narra o passado está em constante disputa e do ponto de vista revolucionário — que é o de Huillet-Straub e o de seus filmes — é necessário manter uma abertura imaginativa, para que o outrora inconcebível possa emergir. Huillet-Straub, portanto, nunca fornecem uma representação acabada da realidade, pois a compreendem enquanto processo, não como dado. O que faz de seu cinema um cinema da emergência. Ao se deparar com a forma audiovisual de expressão da resistência, uma paisagem que resiste a se comunicar, o espectador tem sua rede de expectativas quebrada, não conseguindo se precipitar a dotar aquilo que vê e ouve de um significado. No entanto, isso o libera para perceber o tempo passar. E reconhecendo a transitoriedade como denominador comum entre o cinema e a realidade, pode não somente olhar e ouvir as coisas emergindo diante da câmera e do gravador, mas entender o ato fílmico propriamente como realização. Realização que é a ação de realizar e também o efeito de se tornar real, de emergir. Quando o presente da atividade estética revela sua potência desse modo, pelo exercício sensível e reflexivo da percepção, o aprendizado político é factual.

Para filmar nos lugares ou as paisagens, Huillet-Straub procuram sempre pelo “ponto estratégico” *in loco*, durante as visitas às locações, de onde poderão depois filmar todos os planos (ou o único) de uma cena específica, mudando apenas o eixo e as lentes — mudar as lentes implica não controlar a profundidade de campo, “mas é isso que é interessante porque nesse momento sabemos de que ponto de vista filmamos” e “que, dependendo da objetiva, se o fundo se torna desfocado quando nos aproximamos de alguém é porque demos um enorme salto espacial para isolá-lo e a falta de foco mostra isso”⁷²⁰, é uma evidência da realidade do aparato. A justificativa de Huillet-Straub para essa técnica do ponto estratégico é precisamente restituir a realidade de um espaço, fazendo um

⁷²⁰ HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *Concepção de um filme*. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 47.

reconhecimento topográfico e experimentando as sensações perceptivas de ocupá-lo e de filmá-lo, de acordo com o princípio do primado do material. Porém, se, no caso das paisagens registradas em plano-sequência (panorâmico, fixo ou *travelling*), o resultado dessa restituição espacial do presente da filmagem parece ser natural, pois a profundidade de campo infinita coincide com o ponto de vista de um corpo humano naquele espaço, quando se trata de uma cena decupada, há uma desnaturalização da percepção cultivada pelas convenções do cinema clássico.

Na decupagem insular, Huillet-Straub promovem uma separação bastante estrita entre os personagens ou grupos de personagens (motivados por um propósito comum) que contracenam, ao enquadrá-los de forma rigorosa. Raramente há movimentos de câmera, os poucos são panorâmicas ou *travellings in e out* executados a partir do ponto estratégico, o que estabelece relações, mas sempre de um ponto de vista parcial, efetivamente situado na realidade. O mesmo ocorre com a existência de planos gerais ou de conjunto, nunca são montados para orientar o espectador no espaço diegético (do mais amplo ao mais fechado ao mais amplo de novo), tampouco são filmados de um lugar arbitrário que pudesse dotá-los de um sentido de visão onisciente. E se algo vagamente similar ao campo e contracampo se dá, tais planos nem sempre designam uma troca de olhares. Convencionalmente, campo e contracampo são espelhados, isto é, são dois planos com as mesmas proporções, angulação e composição, só que invertidos. Nos filmes huillet-straubianos, no entanto, quando há uma conversa, os planos que fazem as vezes de campo e contracampo não cumprem essa regra e a gestualidade rígida dos atores acentua a impressão que cada plano é uma ilha. Por vezes, os interlocutores não se dirigem uns aos outros para além das palavras proferidas. E, na montagem paratática, a não utilização de cobertura de som ambiente e a não padronização da luminosidade dos diferentes planos, o que seria de praxe para a suavização dos cortes na montagem invisível do cinema clássico, terminam de preservar a heterogeneidade dos planos enquanto ilhas. Essa é a demarcação objetiva de pontos de vista. Pois um ponto de vista não concerne a uma impressão subjetiva, mas demonstra que a realidade consiste na coexistência em meio à discrepância. Não se trata de referendar um ponto de vista como uma visão de mundo, mas da ênfase à natureza genérica da partilha.

Em termos de espectadorialidade, duas tendências opostas e complementares decorrem dos efeitos gerados pelos procedimentos cinematográficos pautados pela busca do ponto estratégico. No caso do registro de paisagens, no qual a restituição da realidade dos espaços faz coincidir, de forma transparente, o ato filmico com a percepção natural, a longa duração das vistas (panorâmicas, fixas ou *travellings*) permite ao espectador distinguir rastros da presença humana, insinuada pelo teor dos

textos enunciados. Já no caso das cenas decupadas e montadas de modo que cada plano seja percebido como uma ilha em meio às demais, todas ímpares, partes de uma série cujo desdobramento sustenta uma pluralidade irreduzível em situação, descentraliza a figura humana do foco do espectador. Nos filmes huillet-straubianos, a câmera às vezes não acompanha o movimento do ator, que tem seu corpo segmentado ou simplesmente sai de quadro — e não se trata de um mero figurante, o que tornaria aceitável esse comportamento da câmera segundo as convenções do cinema clássico, mas do protagonista, rompendo, portanto, o regime de identificação. A própria composição do quadro não obrigatoriamente coloca a figura humana no centro e mesmo quando o faz, o caráter insular dos planos, enfatizado por sua longa duração, possibilita que o olhar divague e atente para variações de luz, movimentos involuntários, a passagem das nuvens, ruídos de fundo etc., afirmando, ainda, a não divisão entre sujeito e objeto, humanidade e natureza. Tais detalhes imprevisíveis surpreendem também Huillet-Straub ao assistirem aos copiões. Logo, o primado do material libera a percepção do espectador, acarreta, então, uma espectadorialidade libertária.

Quanto à prática do encontro do ponto estratégico para cada locação, há ainda uma questão importante. O único local que nunca aparece nos filmes huillet-straubianos é onde a câmera se instala, o próprio ponto estratégico. Ele é o lugar do ato filmico, que se estabelece a partir da realidade singular dos espaços. Ou seja, não é um ponto arbitrário e privilegiado. Porém, o fato de jamais ser exibido lhe concede uma essência metalinguística, que arremata a desierarquização resultante dos efeitos gerados pelo conjunto de procedimentos congruentes com o primado do material (distanciamento dos textos de suas vulgatas, desautorização da autoria, montagem paratática, decupagem insular, forma audiovisual de expressão da resistência no registro de paisagens, direção de atores antidramática). Pois, se esse lugar se conserva indeterminado, quer dizer que ali reside a determinabilidade estética, que nega a se encerrar, em prol da abertura à plenitude infinita da realidade. Trata-se, conseqüentemente, de um lugar que qualquer um pode vir ocupar, já que não é passível de representação — algo de extrema relevância política.

Assim, o trabalho do cinema huillet-straubiano passa a ser compreendido enquanto processo produtivo incessante — como a atividade humana sensível marxiana — no qual as interações entre aqueles que filmam, os materiais empregados e o espectador que percebe, não se estabelecem imperativamente, eliminando a distinção entre criação e criador, matéria e ideia, sensível e inteligível. O conjunto de procedimentos congruentes com o primado do material dá a impressão de que os filmes são obras autônomas em relação a seus autores e que não se submetem ao ímpeto de identificação

do espectador, tampouco a uma significação precipitada. Entretanto, justamente porque se expõe a esse entrosamento em greve, o espectador se desonera de uma rede de expectativas (efeito de alienação), tornando-se receptivo a experiências alternativas de sensibilidade e reflexão. A liberdade resultante do trato realista com os materiais no cinema huillet-straubiano entusiasma o espectador, que passa a ter o ato filmico, ou melhor, a atividade estética como parâmetro para novos modos de sociabilidade e produção da vida.

O primado do material conta igualmente para os corpos emissores. Em seus filmes, Huillet-Straub empregam atores profissionais ou não e, invariavelmente, sua técnica para dirigi-los pretende alcançar uma neutralização da expressividade dramática inflacionada, por meio da repetição metódica de uma estrutura restritiva, segundo a qual a recitação não deve acentuar as palavras de acordo com um sentido ou uma emoção predeterminados, mas respeitar uma rítmica construída caso a caso, entre texto e corpo emissor, considerando o alcance da voz, a entonação natural, a respiração, o sotaque (muitas vezes o texto não foi escrito na língua materna do ator), enfim, as particularidades de cada dição, sem psicologismos. A literalidade — “a letra tem um valor de nota musical, o que nos conecta com a métrica, com a rima e com o ritmo da recitação”⁷²¹ — é o outro eixo dessa estrutura restritiva: “devemos descobrir onde estão os veios do texto [...] seja um monólogo ou só uma frase. [...] Esses veios são os veios do enunciado, da lógica, etc. É preciso ver onde não *se deve* respirar, onde se *pode* respirar e onde é *obrigatório* — e não de qualquer jeito.”⁷²² Mas é por meio dos trabalhos de edição, deslocamento, condensação, versificação, etc. (de Huillet-Straub) e escansão (com os atores), que se extrai a essência da matriz textual, atualizando-a contra sua vulgata. Ou seja, na recitação repetida à exaustão, a materialidade do texto restringe o ímpeto de identificação do ator e susta sua precipitação em fazer significar o conteúdo textual, ao mesmo tempo que a incorporação do texto pelo ator, sua (in)conformação à voz do corpo emissor, afasta-o de seu lugar-comum. Tal trabalho de escansão tem precedência sobre a gestualidade e a movimentação do corpo através do espaço, que vão sendo concebidas à medida que a recitação do texto se repete. E a montagem sela essa íntima conexão entre gesto e fala:

⁷²¹ LEANDRO, Anita. Um fotograma de diferença: a montagem arcaica de Straub-Huillet. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 10, nº 1, jan./jul. 2013. p. 169.

⁷²² STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. Le chemin passait par Hölderlin. Entrevista concedida a Bughard Dame-rau. In: STORCH, Wolfgang (org.). *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*. Paris: L’Arche, 1993, p. 101. (tradução nossa)

Num diálogo entre dois personagens é comum, na obra dos Straub, que o rosto do ator que acabou de falar permaneça ainda na tela por algum tempo, em silêncio, protelando a réplica de seu interlocutor. O que vai determinar o ponto de corte, em situações como esta, não é uma exigência estética de agilidade ou de continuidade na mudança de planos, mas o relaxamento da tensão do ator. O plano dura até onde dura essa tensão. [...]

Como há sempre uma pequena margem de liberdade reservada aos atores no início e no final do plano, a montagem, às vezes, trabalha com esses tempos mortos das fala, que podem durar até 15 segundos ou mais, durante os quais vemos o ator em silêncio, imóvel, antes de começar a falar ou ainda sob o efeito do texto que acabou de ser pronunciado. Antes e depois da claquete, há um tempo que pertence ao ator e que não deve ser desperdiçado, diz Straub. Esse tempo é para que ele se concentre, reflita, medite e controle seu corpo. E se ele se serviu bem desse tempo, a montagem não tem o direito de cortar essas “sobras”.⁷²³

Por certo, a oralidade reaviva os textos-fósseis e os lugares-ruínas, consistindo talvez na ferramenta mais cara a Huillet-Straub para inscrever a história no presente. E o fato de ouvirmos mais do que vemos, algo que o cinema huillet-straubiano nos ensina a todo tempo, é uma prova da profusão do sensível, do transbordamento da realidade para além dos limites do quadro, e de um conseqüente alargamento da percepção.

Chamamos de técnica de *cruenza* o conjunto de procedimentos orientados pelo princípio do primado do material e instauradores de uma espectralidade libertária nos filmes huillet-straubianos. Pois os efeitos desses procedimentos ora destoam da percepção cultivada pela linguagem cinematográfica clássica, o que ressalta o artifício procedimental (montagem paratática, decupagem insular, direção de atores antidramática), ora são transparentes, assemelhando-se à aparência de automatismo do aparato documentário (vistas de paisagens), mas, em ambos os casos, costumam ser mal-entendidos enquanto sinais de falta de refinamento estético ou *cruenza*. Tal *cruenza* é às vezes celebrada, outras condenada pela fortuna crítica e pela cinefilia, o que, no entanto, pode levar à mesma reificação do cinema huillet-straubiano. Isto é, o cinema huillet-straubiano tem seus efeitos hipostasiados, deixa de ser compreendido em sua totalidade processual. Torna-se, por exemplo, um realismo inumano que assume o ponto de vista da matéria em sua inalterabilidade mineral a resistir ao determinismo, ou, ao contrário, um realismo humanista que nos lembra que tudo o que olhamos nos olha de volta em sua humanidade impregnada. E, ainda, um realismo revelatório insuficientemente político em seu endereçamento ao espectador ou mesmo um cinema formalista e elitista dissociado da postura política radical de Huillet-Straub em aparições públicas. Para além das interpretações advindas da hipóstase dos efeitos de opacidade e transparência gerados pelos procedimentos orientados pelo princípio do primado do material, o termo técnica de *cruenza* também se deve ao fato de que a práxis huillet-straubiana é uma exemplificação das bases elementares do cinema, da auten-

⁷²³ LEANDRO, Anita. *Op. cit.*, p. 174-177.

ticidade do ato filmico. O primado do material, enquanto modulação dos limites técnicos do cinema de acordo com a realidade de cada filme, fundamenta a estética de Huillet-Straub.

Com o intuito de tentar apreender a totalidade processual do cinema huillet-straubiano, optamos por destacar o fundo negativo de sua estética, o qual, dialeticamente, afirma uma abertura e reivindica o infinito a cada etapa do processo. Pode parecer que insistir em sua estética o qualifique como um cinema apolítico. Entretanto, se admitirmos que estética e política se equiparam enquanto modos de organizar o sensível, isto é, de dar a ver, de dar entender, de ocupar um espaço, de controlar o tempo, enfim, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos e também de provocá-los, o exercício perceptivo ganha um propósito político efetivo. E embora nenhuma práxis artística substitua a ação política em sua integralidade, as formas sensíveis que as obras apresentam podem transmitir promessas políticas justamente porque consistem em modos de experimentação do sensível. Antes de entrarmos nos meandros das negações vigentes na estética huillet-straubiana, negações no sentido crítico, é necessário dizer que o termo negativo também se refere à crença de Huillet-Straub no aparato cinematográfico (câmera e gravador) para captar com precisão, imprimindo na película e na banda magnética, o encontro entre textos, lugares e corpos emissores no presente da filmagem, bem como da montagem para distinguir e conservar as minúcias de tal encontro. Ou seja, há um sentido crítico e outro técnico no termo negativo, que o português possibilita aglutinar.

Refazendo o percurso das descrições de como o princípio do primado do material funciona nas três instâncias que constituem a matéria-prima do cinema huillet-straubiano, verifiquemos como as negações as permeiam. Quanto aos textos selecionados, negam-se os cânones e suas vulgatas. Nega-se, inclusive, o que os autores dizem a respeito deles. Embora a literalidade seja um eixo do trabalho de preparação textual e também da recitação, nega-se, por vezes, a íntegra dos textos, eliminando-se partes de teor mais psicológico, aproximando-se momentos, versificando-se uma prosa etc. E a montagem paratática nega a própria autoria de Huillet-Straub quanto ao que seus filmes desenvolvem com os textos que empregam, por meio de uma estrutura compositiva que nega a hierarquia lógica da sintaxe subordinativa e deixa que os materiais se determinem mutuamente, negando-se entre si até que sejam constatadas insuficiências argumentativas, uma colisão que no entanto abre brechas para que outros sentidos latentes eclodam. Esse efeito de negação da autoria, tanto pelo trabalho de preparação textual quanto pela montagem paratática, faz com que o filme se assemelhe ao fenômeno da autonomização estética, no qual uma obra artística aparece como produto de seu próprio fazer imanente que nega ter uma causa e uma finalidade externas. Esse trato com os textos de-

signa, por fim, uma negação da tradição enquanto unidade e continuidade, tomando-na como campo de contestação, outro modo de negação.

Quanto aos lugares, Huillet-Straub se negam a dar informações a respeito das paisagens historicamente carregadas que registram. Sua forma audiovisual de expressão da resistência é, justamente, uma suma do negativo em duplo sentido: da resistência à comunicação e da inscrição verdadeira do único índice que não engana, a própria resistência. E a filosofia da história decorrente dessa moral da percepção se baseia também em duas negações, nega que o passado está a salvo e se nega a retirar do futuro a força que excede e rompe as atuais determinações do que é ou não possível. Assim, os filmes huillet-straubianos se negam a fornecer uma representação acabada da realidade, pois negam que ela seja um dado. A forma audiovisual de expressão da resistência nega, ademais, a ânsia por significação do espectador, passando da urgência ao vislumbre da emergência. No caso da busca pelo ponto estratégico, Huillet-Straub não apenas se negam a abstrair a realidade do espaço em prol da diegese ou a adotar um ponto de vista onisciente, mas também a exibir o próprio ponto estratégico. Essa negação da determinação do local onde se dá o ato filmico afirma a determinabilidade estética, uma negação por plenitude interior infinita. Já a decupagem insular decorrente da filmagem de uma cena partir do ponto estratégico nega a percepção naturalizada pelo cinema clássico e, sobretudo, a centralidade da figura humana nos planos enquanto blocos de espaço-tempo. O que, uma vez mais, expande o foco de atenção do espectador.

Quanto aos corpos emissores, a direção de atores huillet-straubiana nega a expressividade dramática ou naturalista, por um método recitativo que nega a entonação das palavras com apelo emocional ou sentidos psicológicos, em prol da construção de uma rítmica. Em tal método, ainda, a literalidade do texto nega o ímpeto de identificação do ator, enquanto a incorporação do texto pelo ator, que leva em conta as particularidades da voz e da dicção, nega seu significado superficial. E a montagem se nega, então, a suprimir o tempo em que o ator se concentrou, refletiu, meditou e controlou seu corpo, assim como o tempo do relaxamento da tensão dos músculos da face após a fala. No cinema de Huillet-Straub, a oralidade nega a morte dos materiais. Há também o caso em que o corpo emissor se cala e desaparece, negando-se a guiar o espectador pela narrativa.

Tais reconstituições pela negação servem apenas para demonstrar que a práxis huillet-straubiana como um todo pode ser compreendida como um movimento incessante de negações, negações não simples, que transformam dialeticamente os materiais pelo ato filmico e designam uma liberdade incondicional. Assim, Huillet-Straub perduram como não reconciliados.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Prismas — crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALMEIDA, Jane (org.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx (1968). *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v. 1, nº 24, 2007.
- APRÀ, Adriano (org.). *J.-M. Straub e D. Huillet — Testi cinematografici*. Roma: Editori Riuniti, coll. I Grandi, 1992.
- ARAÚJO, Mateus; DUMANS, João (org.). Straub e Huillet. *Devires — Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 10, nº 1, jan./jul. 2013.

ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. (tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. *L'écran français*, Paris, nº 144, 30 de março de 1948. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> Último acesso em: 16 mai. 2021.

_____. L'avenir du cinéma. In: *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel, 1992.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier Éditions, 1996.

_____. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAUMBACH, Nico. *Cinema/politics/philosophy*. New York: Columbia University Press, 2019.

BAZIN, André. Éditorial. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 31, janeiro de 1954.

_____. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien? *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 44, fevereiro de 1955.

_____. *O que é o cinema? – Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIASIN, Gian-Paolo. *The smile of the Gods: a thematic study of Cesare Pavese's works*. New York: Cornell University Press, 1968.

BIETTE, Jean-Claude. Le cinéma se rapproche de la terre. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 332, fevereiro de 1982.

BIETTE, Jean-Claude; LOSS, Dominik. Bach/Schoenberg: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Cahiers du cinéma*, Paris, número spécial: musique du cinéma, novembro de 1995.

BLANK, Manfred. Un recueil de matériaux. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 305, novembro de 1979.

BONITZER, Pascal. J.-M.S. et J.-L.G.. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 264, fevereiro de 1976.

BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Lang, 2004.

BRADY, Martin. Straub-Huillet, Brecht and the two avant-gardes. *Senses of cinema*, nº 92, outubro de 2019. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2019/jean-marie-straub-daniele-huillet/straub-huillet-brecht-and-the-two-avant-gardes/#fn-37976-18> Último acesso em: 7 jan. 2022.

BRECHT, Bertolt. *Os negócios do senhor Júlio César*. São Paulo: Hemus, 1970.

_____. *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 1.

_____. *Sur le réalisme. Écrits sur la littérature et l'art*. Paris: Ed. L'Arche, 1976, v. 2.

_____. As cinco dificuldades para escrever a verdade. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 25 de abril de 1982. Disponível em: https://www.resistir.info/brecht/brecht_a_verdade.html Último acesso em: 7 jan. 2022.

_____. *O processo do filme A ópera dos três vinténs: uma experiência sociológica*. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Nova Iorque: The Free Press, 1979.

_____. *Dialética do olhar — Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BYG, Barton. *Landscapes of resistance – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.

CACHOPO, João Pedro B. G. *Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno*. (tese de doutorado) Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011.

CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Pleamar, 1972.

CHEVRIE, Marc. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: entre deux films. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 418, abril de 1989.

CLASS, Herbert. *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELLA FONTE, Sandra Soares. *Formação omnilateral e a dimensão estética em Marx*. Curitiba: Appris, 2020.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DORAN, Michael (ed.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Éditions Macula, 2011.

DORSDAY, Michel. Le cinéma est mort. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 16, outubro de 1952.

DOST, Michael; HOPF, Florian; KLUGE, Alexander. *Filmwirtschaft in der BRD und Europa*. Munich: Hanser, 1973.

DREYFUS, Laurence. Early Music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century. *The musical quarterly*, vol. 69, nº 3, verão 1983.

DUMANS, João. *O cinema de Straub-Huillet: diálogos com Pavese*. (dissertação de mestrado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELSAESSER, Thomas. *New German cinema — a history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

ENGELS, Friedrich. *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: 17 ago. 2020.

_____. Carta para Joseph Bloch 21-22 de setembro de 1890. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1890/09/22.htm#tr1> Último acesso em: 8 jul. 2022.

_____. 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 set. 2020.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origine e destino della comunità*. Turim: Einaudi, 1998.

FAROCKI, Harun. Workers leaving the factory. *Senses of cinema*, nº 21, julho de 2002. Disponível em: http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki_workers/ Último acesso em: 20 set. 2020.

FAUSTO, Ruy. *Marx: lógica e política. Tomo III*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

FAUX, Anne-Marie (dir.). *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque Française, 1999.

FEHRENBACH, Heide. *Cinema in democratizing Germany: reconstructing national identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*. Paris: Bernard Grasset, 1967.

FERRETTI, Gian Carla. La “Collana viola”: entrevista a Gian Carla Ferretti. Disponível em: <http://www.ilscmilano.it/wp-content/uploads/2017/01/tarantino-simona.pdf> Último acesso em: 16 mai. 2020.

FITOUSSI, Jean-Charles. Le temps d'un retour – notes de tournage de Sicilia! La lettre du cinéma, nº 8, inverno de 1999. Disponível em: http://www.brdf.net/sicilia/temps_retour.htm Último acesso em: 28 mar. 2021.

FRY, Roger. *Vision and design*. Harmondsworth: Penguin Books, 1937.

_____. *Cézanne, a study of his development*. New York: Noonday Press, 1958.

GALLAGHER, Tag. Lacrimae rerum materialized. *Senses of cinema*, nº 37, outubro de 2005. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/> Último acesso em: 19 mai. 2020.

GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.

GASQUET, Joachim. *Joachim Gasquet's Cézanne: a memoir with conversations*. London: Thames and Hudson, 1991.

GEMÜNDEN, Gerd; MOLTKE, Johannes von (eds.) *Culture in the anteroom: the legacies of Siegfried Kracauer*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

GMÜR, Leonhard G. Zur Chronik. In: *Der Junge Deutsche Film: Dokumentation zu einer Ausstellung der Constantin-Film*. München: Constantin Verleih, 1967.

GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

GRAEBER, David. La sagesse de Kandiaronk: la critique indigène, le mythe du progrès et la naissance de la Gauche. *Revue du MAUSS permanente*, 28 septembre 2019. Disponível em: <http://www.journaldumauss.net/?La-sagesse-de-Kandiaronk-la-critique-indigene-le-mythe-du-progres-et-la> Último acesso em: 30 mar. 2021.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 2001.

HANSEN, Miriam. Cooperative auteur cinema and oppositional public sphere: Alexander Kluge's contribution to "Germany in Autumn". *New German Critique*, nº 24/25, 1981-82.

HEATH, Stephen. *Madame Bovary*. New York: Cambridge University Press, 1992.

HEBERLE, Helge; STERN, Monika Funke. Das Feuer im Innern des Berges: Gespräch mit Danièle Huillet. *Frauen und Film*, Berlin, nº 32, jun. 1982. Disponível em: <http://kinoslang.blogspot.com.br/2017/05/daniele-huillet-at-work.html>. Último acesso em: 11 jun. 2018.

HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HUSSEIN, Mahmoud. *Class conflict in Egypt: 1945-1970*. New York: Monthly Review Press, 1973.

INZERILLO, Andrea. Política do espectador. *AISTHE*, Rio de Janeiro, v. VII, nº 11, 2013.

JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, Wolfram (eds.). *Herzog/Kluge/Straub*. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976.

JOHNSTON, Sheila. The author as public institution: the "new" cinema in the Federal Republic of Germany. *Screen education*, nº 32-33, outono/inverno 1979-80.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KEAR, Jonathan. Le sang provençal: Joachim Gasquet's Cézanne. *Journal of European studies*, Norwich, junho/setembro de 2002. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A94983835&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=e2516a46> Último acesso em: 3 nov. 2022.

KEAR, Jon. *Paul Cézanne (critical lives)*. London: Reaktion Books, 2016, p. 201.

KLUGE, Alexander. Gespräch mit Alexander Kluge: Straub (1) Fortini/Cani. *Filmkritik*, München, nº 240, dezembro de 1976.

LAFOSSE, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public, ainsi que Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière, Paul Sztulman. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007.

_____. *Maintenant dites-moi quelque chose*. Paris: Scribest Publications / Al-Prod, 2010.

LAFOSSE, Philippe; NEYRAT, Cyril (ed.). *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Adorno, crítico dialético da cultura*. (tese de doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia — o judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO Jr., Rubens. *Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico*. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2020.

MARIANI, Umberto. The sources of Dialogues with Leucò and the loneliness of the poet's calling. *Rivista di studi italiani*, ano VI, nº 2, dezembro de 1988.

MARTINS, Paula Mousinho. Merleau-Ponty e seus apontamentos sobre Paul Cézanne. Disponível em: http://saopauloreview.com.br/merleau-ponty-e-seus-apontamentos-sobre-paul-cezanne/#_ftn5
Último acesso em: 31 dez. 2022.

MARX, Karl. *Comentários sobre Os elementos de economia política de James Mill*. 1844. Disponível em: <http://humanaesfera.blogspot.com.br/2014/02/trechos-dos-comentarios-sobre-os.html>. Último acesso em: 30 jul. 2017.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

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 Último acesso em: 17 ago. 2020.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *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.

_____. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORICE, Charles (org.). *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*. *Mercure de France*, Paris, nº 56, 1º de agosto de 1905.

NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

OUELLET, Pierre (dir.). *Politique de la parole. Singularité et communauté*. Montréal (Québec): Éditions Trait d'Union, 2002.

PAÏNI, Dominique; TESSON, Charles (ed.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: Hölderlin, Cézanne*. Lédignan: Editions Antigone, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.

- PASTA, José. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.
- PATALAS, Enno. Nicht versöhnt. *Filmkritik*, München, nº 9, agosto de 1965.
- _____. Plädoyer für eine ästhetische Linke: zum Selbstverständnis der Filmkritik II. *Filmkritik*, München, nº 10, julho de 1966.
- _____. In eigener Sache. *Filmkritik*, München, nº 10, novembro de 1966.
- PATALAS, Enno; BERGHAHN, Wilfried. Gibt es eine linke Kritik? *Filmkritik*, München, nº 5, março de 1961.
- 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) Iowa: University of Iowa, 2011.
- PAVESE, Cesare. *O ofício de viver: diário 1935-1950*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- _____. *Diálogos com Leucò*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.
- _____. *La literatura norteamericana y otros ensayos*. (eBook) Barcelona: Lumen, 2011.
- PRADO JR., Bento. *Ipseitas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- RAJCHMAN, John. *The identity in question*, Nova York: Routledge, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. L'étrange tribunal. *Le Monde Diplomatique*, Paris, abril de 2003.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REWALD, J. (ed.). *Correspondance. Paul Cézanne*. Paris: Grasset, 1978.

ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking, 1975.

ROSENBAUM, Jonathan. Once it was fire... introduction to a Straub-Huillet retrospective (1982).

Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2022/02/once-it-was-fire-introduction-to-a-straub-huillet-retrospective-1982-tk/> Último acesso em: 31 de dezembro de 2022

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAFATLE, Vladimir. *Reler Marx hoje — curso de graduação ministrado no primeiro semestre de 2016*. São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/26777289/Curso_integral_-_Reler_Marx_hoje_2016_. Último acesso em: 2 fev. 2018.

_____. *Dar corpo ao impossível — o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SAID, Edward W. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHADHAUSER, Sebastian; CHALUJA, Elias; MINGRONE. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 223, outono de 1970.

SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne: 1836-1906*. New York: Abrams, 1952.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Kallias ou Sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro/fevereiro 1793*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SHAFTO, Sally (ed.). *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: writings*. New York: Sequence Press, 2016.

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.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; RIVETTE, Jacques. Cinema et nouvelle musique. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 145, julho de 1963.

STORCH, Wolfgang (org.). *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*. Paris: L'Arche, 1993.

STRAUB, Jean-Marie. Entretien avec Jean-Marie Straub. *Cahiers du cinéma*, Paris, nº 180, julho de 1966.

_____. Bach war kein Masochist: Gespräch mit Jean-Marie Straub. *Film*, abril de 1968.

_____. Zum Kluge. *Filmkritik*, München, nº 241, janeiro de 1977, parte interna da capa.

_____. 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 jun. 2015.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. *Filmkritik*, München, nº 10, maio de 1968.

_____. Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. *Ça cinéma*, 1e année, 2e état, outubro de 1973.

_____. Conversation avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (Moïse et Aaron). *Cahiers du cinéma*, nº 258-259, Paris, julho-agosto 1975, p. 22-23.

_____. After Othon, before History Lessons. Entrevista concedida a Geoffrey Nowell-Smith. *Enthusiasm*, nº 1, dezembro de 1975.

_____. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump cut: a review of contemporary media*, nº 12-13, 1976. Disponível em: <https://www.ejump-cut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html> Último acesso em: 6 set. 2021.

_____. 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*, Paris, nº 305, novembro de 1979.

_____. Chronique d'Anna Magdalena Bach. Paris: Ombres, 1996.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. São Paulo: Hucitec, 2010.

VITTORINI, Elio. *As mulheres de Messina*. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

_____. *Conversa na Sicília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WALSH, Martin. *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: British Film Institute, 1981.

WYNANT, Charlotte; PLETINCK, Karel. An aesthetics of literalness: the early films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet (1963-1972). *Photogénie*, Bruxelas, 23 de junho de 2020. Disponível em: <https://photogenie.be/an-aesthetics-of-literalness-the-early-films-of-jean-marie-straub-and-danièle-huillet-1963-1972/#source-anchor-2> Último acesso em: 16 jan. 2023.

YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema — imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Filmografia detalhada de Huillet-Straub⁷²⁴

1962

Machorka-Muff

Alemanha, 18 min.

35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

“*Ein bildhaft abstrakter Traum, keine Geschichte. Jean-Marie Straub*” [“Um sonho metaforicamente abstrato, não uma história.” — manuscrito].

Decupagem de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, a partir de *Hauptstadtisches Journal* de Heinrich Böll.

Fotografia: Wendelin Sachtler, Hans Christopher Brüning.

Luz: Franz Schniabeck.

Som: Janosz Roszner, Jean-Marie Straub.

Elenco: Erich Kuby (Erich von Machorka-Muft), Renate Langsdorff (Inn), Rolf Thiede (Murcks-Maloch), Günther Strupp (Heffling), Johannes Eckardt (o padre), Reiner Braun (o ministro), Gino Cardella (o garoto do café), Julius Wikidal (o maçom).

Decoração de vitrines: E. A. Luttringhaus.

Gerente de locação: Hansdieter Seel.

Montagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, C.-P. Lemmer.

Realização: Jean-Marie Straub.

Assistente de direção: Danièle Huillet.

⁷²⁴ Compilação feita por Pedro Aspahan em sua tese de doutorado, a partir do catálogo da mostra retrospectiva Straub-Huillet, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com filmes realizados até 2011, e das fichas técnicas contidas na publicação americana dos escritos huillet-straubianos, editada por Sally Shafto, com filmes realizados até 2015. Cf. ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. (tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, p. 296. Para os últimos curtas feitos por Straub antes de sua morte, em novembro de 2022, recolhemos informações no site oficial de Huillet-Straub, com complementações de outros sites de festivais em que foram exibidos e do IMDB. Cf. <https://www.straub-huillet.com/filmographie/> Último acesso em: 5 jan. 2023. Tais informações, no entanto, não são tão detalhadas quanto às anteriores, mas podem ser completadas pelos novos pesquisadores daqui para frente.

Música: Johann Sebastian Bach (*Ricercar a 6 vozes da Musikalisches Opfer [Oferenda Musical]*, BWV 1079, 1747), François Louis (*Permutations*, 1957).

Órgão: François Louis.

Produção: Straub-Huillet, Munique; Atlas-Film, Duisburg; Cineropa-Film, Munique.

Produtor: Walter Krüttner.

Diretor de produção: Hans von der Heydt.

Texto: “Hauptstädtisches Journal”, em *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen; Und andere Satiren*, Colônia & Berlim, Kiepenheuer & Witsch, 1958; trad. S&G. de Lalène: “Journal du général Erich von Teuf-Teufzim em la capitale fédérale”, em *Loin de la troupe*, Paris, Le Seuil, 1966.

Filmagem: Dez dias, setembro 1962, Bonn e Munique.

Custo: 31 mil marcos alemães.

Material: uma câmera Arri Blimp 120, um Nagra. Negativo Kodak XX (6.000 m).

Comprimento final: 480 m.

Primeira apresentação: Festival de curtasmetragens de Oberhausen (fora de competição), fevereiro 1963. (Na Inglaterra: London Film Festival, 18 nov. 1969; EUA: 23 fev. 1969).

Primeira exibição na televisão: 25 agosto de 1969 (ARD).

1965

NÃO RECONCILIADOS ou só a violência ajuda, onde a violência reina

NICHT VERSÖHNT oder Es hift nur Gewalt, wo Gewalt herrscht

República Federal da Alemanha, 55 min.; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos:] *NICHT VERSÖHNT oder Es hift nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*.

De Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, a partir do romance *Billard un Halbzehn* de Heinrich Böll.

Elenco (Darsteller): Henning Harmssen [Robert Fähmel aos 40 anos], Georg Zander [Hugo, o boy do hotel, e Ferdinand “Ferd” Progulske], Ulrich Hopmann [Robert Fähmel aos 18 anos], Ernst Kutzinski [Schrella aos 15 anos], Jochen Grüner, Günter Göbel, Peter Berger, Klaus Weyer, Eberhard Ellrich, Norbert Pritz, Bernd Wagner, Michael Krüger, Joseph Vollmert, Dieter Romberg, Egbert Meiers, Ralf Kurth, Jürgen Beier, Michael Holy, Engelbert Greis, Wolfgang Kück, Herbert Gammersbach, Rolf Buhl, Peter Kneip, Gerd Lenze, Erdmann Dortschy, Piero Poli, Märgrit Borstel [a loura que tricota], Diana Schlesinger, Karin Kraus, Claudia Wurm, Frouwke van Herwynen, Ise Maassen, Dagmar von Nezer, Hartmut Kirchner, Jürgen Kraeft, Achim Wurm, Max Dierich Wil-lutzki, Hannelore Langhoff, Johanna Odry, Günther Becker, Willy Brumo Wange, Stefan Odry, Anita Bell [a velha que joga cartas], Erika Brühl [Edith, irmã de Schrella], Werner Brühl [Trischler], Helga Brühl [Madame Trischler], Paul Esser, Hans Zander, Karl Bodenschatz [o porteiro], Reiner Braum [Netlinger], Heinrich Hargesheimer [Heinrich Fähmel, pai de Robert, aos 80 anos], Huguete Sellen [secretária de Robert Fähmel], Ulrich von Thüna [Schrella aos 35 anos], Walter Brenner, Chargesheimer [Karlheinz Hargesheimer, Heinrich Fähmel aos 35 anos], Rudolf Thome, Claudio Domberger, Lutz Grünau [primeiro abade], Hans Schönberger, Karsten Peters, Kai A. Niemeyer, Danièle Straub [Johanna jovem], Franz Menzel, Martin Trieb [segundo abade], Kim Sachtler, Walter Talmon-Gros, Joe Hembus, Max Zihlmann, Maurie Fischbein, Martha Standner [Johanna Fähmel, mãe de Robert, aos 70 anos], Christel Meuser, Wendelin Sachtler [Mull], Eva Maria Bold [Ruth Fähmel, filha de Robert], Joachim Weiler [Joseph Fähmel, filho de Robert], Hiltraud Wegener [Marianne, noiva de Joseph], Kathrin Bold [irmã de Ferdinand], Annie Lautner, Johannes Buzalski, Eduard von Wickenburg [M.], Gottfried Bold [colega de M.], Victor von Halen [outro colega de M.], Beate Speith.

“Anostatt der Eindruck hervorrufen zu wollen, er improvisiere, soli der Schauspieler lieber zeigen, was die Wahrheit ist: er zitiert. Bertolt Brecht.” [“Em lugar de querer criar a impressão de que improvisa, o ator deveria mostrar o que é a verdade: ele cita. Bertolt Brecht.”].

Câmera: Wendelin Sachtler, Gerhard Ries, Christian Schwarzwald, Jean-Marie Straub.
Negativo: Kodak xx Rochester USA. Blenden [Transparência] Bavaria Trick- Atelier.
Lichtbestimmung R. Iblherr, D. Kain.
Som: Lutz Grübner, Willi Ranospach. Neumann Kondensator Kleinmikrofon KN 56.
Mixagem: Paul Schöler, Aventin, Munique.
Técnica: Herbert Martin.
Assistentes: Charlie Putzgruber, Hartmut Koldemey, Wilhelm Eschweter.
Decupagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.
Música sob a direção de François Louis, Genebra.
Direção de produção: Danièle Huillet.
Assistentes: Max Dierich Willutzki, Uschi Fritsche.
Realização [Direção]: Jean-Marie Straub.
Montagem: Huillet e Straub.
Música: Béla Bartok (Sonata para dois pianos e percussões, primeiro movimento, compassos 1–10) e Johann Sebastian Bach (Suíte n° 2 em si menor, BWV 1067, abertura).
Produção: Huillet e Straub (Munique).
Custo: 117 mil marcos alemães (cerca de 230 mil francos novos, 18 milhões de liras).
Filmagem: agosto a setembro 1964 e abril 1965 (6 + 2 semanas), em 45 locações diferentes, em Colônia e arredores, em Eifel, em Munique e arredores.
Material, além do supracitado: 1 câmera Arri Blimp 120, 1 Nagra. 19.000 m de negativo utilizado. **Comprimento final:** 1.500 m.
Legendagem em francês por Danièle Huillet, **em inglês** com Misha Donat, e **em italiano** com Adriano Aprà.
Primeira apresentação: 4 julho 1965, Festival de cinema de Berlim, fora de competição. Grande Prêmio do Festival de Bergamo, 1965. Único filme alemão no New York Film Festival (primeira projeção nos EUA, 18 de setembro 1965) e no London Film Festival (15 de novembro 1965), e em 1966 na Semana dos *Cahiers du cinéma* em Paris. Prêmio da jovem crítica e Prêmio do novo filme, Festival de Pesaro, 1966; júri: G. Amico, M. Bellochio, B. Bertolucci, J.-L. Godard, J. Ivens, J. Jires e P. P. Pasolini.
Primeira exibição na televisão: 25 agosto 1969 (ARD). O romance *Billard um Halbzehn* (1959) de Heinrich Böll foi traduzido em francês com o título *Les deux sacrements*: Paris, O Seuil, 1961 (cf. acima).
Filme distribuído à época na Inglaterra por Polit Kino, e nos E.U.A. por New Yorker Films, com o título *Not Reconciled* (depois de ter sido projetado nos festivais de Nova York e Londres com o título *Unreconciled*). Nova cópia legendada em francês, projetada pela 1ª vez na Cinemateca Francesa pela ocasião dos 70 anos de Jean-Marie Straub, em 8 janeiro 2003 (acompanhado de um “filme surpresa”: *A longa viagem de volta* de John Ford).

1967

Crônica de Anna Magdalena Bach

Chronik der Anna Magdalena Bach

Alemanha, 93 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37. [Créditos:] *Chronik der Anna Magdalena Bach*.

De Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Com Gustav Leonhardt [Johann Sebastian Bach], Christiane Lang [Drewanz, Anna Magdalena Bach], Paolo Carlini [Dr. Holzel, conselheiro], Ernst Castelli [Steger, conselheiro áulico], Hans-Peter Boye [Born, conselheiro da congregação], Joachim Wolf [o reitor], Rainer Kirchner [o superintendente], Eckart Brüntjem [dirigente do coro Kittler], Walter Peters [dirigente do coro Krause],

Kathriem Leonhardt [Catharina Dorothea Bach], Anja Fährmann [Regine Susanna Bach], Katja Drewanz [Christiane Sophie Hemrieta Bach], Bob van Asperem [Johann Elias Bach], Andreas Pangritz [Wilhelm Friedemann Bach], Bernd Weikl [cantor da Cantata BWV 205], Wolfgang Schöne [cantor da Cantata BWV 82], Karl-Heinz Lampe [cantor da Cantata BWV 42], Christa Degler [voz de Anna Magdalena Bach na Cantata BWV 244a], Karlheinz Klein [baixo para o dueto da Cantata BWV 140].

Orquestras: Concentus Musicus, Ensemble für Alte Musik, Viena direção Nikolaus Harnoncourt [orquestra da corte de Cöthen; com Nikolaus Harnoncourt no papel do príncipe Leopold d'Anhalt-Cöthen]. Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis [Basileia]; Direção August Wenzinger [orquestra das igrejas em Leipzig].

Coros: Knabenchor, Hanovre; direção Heinz Hennig [coral da escola SaintThomas]. Voz de soprano: Bernhard Wehle des Regensburgen Domspatzem [na Cantata BWV 140].

Figurinos: “Casa d’arte Firenze”; Vera Poggioni, Renata Morroni.

Perucas: “Parrucche Roccheti”; Todero Guerrino. Cravos, espineta e clavicórdio de Martin Skowronek, Bremen, e de Carl August Gräbner, Dresden.

Imagem: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Giovanni Cienfarelli; Hans Kracht (Defa), Uwe Radon (Defa), Thomas Hartwig.

Som: Louis Hochet, Lucien Moreau; **mixagem:** Paul Schöler.

Locações principais: Eutin (castelo [castelo do príncipe d’Anhalt- -Cöthen]); Preetz (igreja do convento [tribuna de órgão n° 3, catedral de Cöthen]); Stade ([igrejas] St. Wilhadi e St. Cosmae [tribuna de órgão n° 1, igreja St- Thomas de Leipzig; tribuna de órgão no 2, da Universidade]); Leipzig (fachada da prefeitura [praça do mercado de Leipzig]); Lüneburg (convento de Lüne [escola St Thomas: refeitório, alojamento do Cantor]); Haseldorf (castelo [alojamento do Cantor: sala de composição; alojamento do superintendente]); Lübeck (corte Füchting [sala do conselho municipal, hotel da cidade de Leipzig]); Nuremberg (Musée National Germanique [alojamento do Cantor: sala de música]); Freiberg em Saxe (catedral [tribuna de órgão n° 5, igreja Notre-Dame de Dresden]); Grosshartmannsdorf (igreja [tribuna de órgão no 4, igreja Ste-Sophie de Dresden]); Berlim [-Leste] (Ópera nacional [Sala “Appollo”]). Os manuscritos de Bach e os impressos originais foram gentilmente disponibilizados pela Biblioteca da Universidade de Tübingen, pela Biblioteca oeste-alemã de Marburg, pela Biblioteca do Estado de Stiftung Preussischer Kulturbesitz de Berlim-Dahlem, pela Biblioteca do Estado de Berlim unter den Linden e pelo Bach- Archiv de Leipzig. Agradecemos também aos professores Christhard Mahrenholz, Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Friedrich Smend e Werner Neumann.

Técnica: Hans Eberle, Max Jorg, Walter Eder, Max Strobl; Heinz Krähnke (Defa), Peter Algert (Defa), Jürgen Zanner (Defa), Jürgen Schlobach (Defa).

Coprodução franco-italiana, Franz Seitz Filmproduktion [Munique], Gianvittorio Baldi IDI Cinematográfica [Roma]. Straub- Huillet; Kuratorium Junger Deutscher Filme [Munique]; Hessischer Rundfunk [Frankfurt]; Filmfonds e.V. [Roma]; Telepool [Munique].

Diretora de produção: Danièle Huillet.

Assistentes: Georg Föcking, Aldo Passalacqua, Joachim Wolf; Horst Winter (Defa), Günter Maag (Defa).

Decupagem Danièle Huillet (“Para Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Michel Delahaye e muitos outros.”), Jean- Marie Straub. Decupagem feita a partir do Necrológio de Carl Philipp Emanuel Bach e J.-F. Agricola (1754), de textos (cartas e memórias) de Johann Sebastian Bach, e outros documentos da época.

Montagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Material: 1 câmera Mitchell 300 Blimp; 1 Nagra III; microfones Neumann; película negativo Kodak 4x de Rochester, USA (28.500 metros de negativo).

Comprimento final: 2.634 metros.

Filmagem: meados de agosto a meados de outubro de 1967 (8 semanas).

Custo: 470 mil marcos alemães (900 mil francos, 80 milhões de liras).

Versão francesa: legendagem dos diálogos por D. Huillet, narração em francês com forte sotaque alemão de Christiane Lang. **Versão holandesa:** legendagem dos diálogos com Henk de By, narração em holandês de Margre Schumacher. **Versão italiana:** legendagem dos diálogos com Adriano Aprà, narração em italiano com leve sotaque alemão de Rita Ehrhardt. **Versão inglesa:** legendagem dos diálogos com Misha Donat, narração em inglês com sotaque alemão de Gisela Hume.

Primeira projeção: 3 de fevereiro 1968, Cinemanifestate Festival, Utrecht. Projetado na “Semana da Crítica”, Cannes 1968; Filmfestspiele, Berlim, 30 de junho 1968. Prêmio especial em Prades e Grande Prêmio no London Film Festival, 1968. Prêmio “Bambi” da crítica alemã: melhor filme alemão de 1968. Primeira exibição na televisão: 8 abril 1971 (ARD).

Música: Johann Sebastian Bach: Concerto de Brandeburgo n° 5, BWV 1050, primeiro movimento (alegro 1), compassos 147–227, cravo e orquestra, 1720–1721; Pequeno livro de teclado de Wilhelm Friedemann Bach, BWV 128, prelúdio no 6, clavicórdio, 1720; Pequeno livro de teclado de Anna Magdalena Bach Anno 1722, BWV 812, minueto 2 da Suíte em Ré menor (Suíte francesa 1), espineta; Sonata n° 2 em ré maior para viola da gamba e cravo obligé, BWV 1028, adagio, cerca de 1720; Sonata em trio no 2 em dó menor para órgão, BWV 526, largo, órgão, 1727; Magnificat em ré maior, BWV 243, n° 11 e n° 12 até o compasso 19 (“Sicut locutus est” e Glória), 1728–1731; Pequeno livro de teclado de A.M.B. 1725, BWV 830, Tempo di Gavotta de la partita em mi menor, espineta; Cantata BWV 205, “Éolo apaziguado”, recitativo para baixo (“Sim! Sim! As horas são doravante próximas”) e ária (“Como rirei alegremente”), 1725; Cantata BWV 198 (Ode fúnebre), coro final, 1727; Cantata BWV 244a (Música fúnebre para o príncipe Leopoldo), ária “Que com alegria o mundo seja abandonado”, compasso 25 até o final, 1729; Paixão segundo São Mateus, BWV 244, coro de abertura, 1729–1741...; Cantata BWV 42, “Mas à noite do mesmo Sabbat”, sinfonia de introdução (da capo, compassos 1 a 53) e recitativo para tenor, 1725; Prelúdio em si menor para órgão BWV 544, 1727–1731; Missa em si menor, BWV 232, 1° Kyrie eleison, compassos 1–30, 1731–1733; Cantata BWV 215, coro de entrada, compassos 1–181, 1734; Oratório da Ascensão, BWV 11, segunda parte do coro final, 1735; Terceira parte do Método de teclado, coral “Kyrie, Deus Espírito Santo”, BWV 671, 1739; Segunda parte do Método de teclado, Concerto no gosto italiano, BWV 971, andante, 1735; Cantata BWV 140, primeiro duo, compassos 1–36, 1731; Variações Goldberg, BWV 988, 25a variação, 1741–1742; Cantata BWV 82, “Eu tive o suficiente”, último recitativo e última ária, 1727; Oferenda musical, BWV 1079, Ricercar a 6 vozes, compassos 1–39, cravo, 1747; A arte da fuga, BWV 1080, contraponto XIX, compassos 193–239, cravo, 1750; Coral para órgão “Perante teu trono eu me apresento”, BWV 668, primeira parte, compassos 1–11, 1750. Assim como, de Leo Leonius, o moteto ordinário do domingo em latim para o 11° domingo após a Trindade, trecho do “Florilegium Portense” de Erhard Bodenschatz.

1968

O noivo, a atriz e o cafetão

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter

Alemanha, 23 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos: letras brancas sobre um plano de grafites (“*stupid old Germany / hate it over here I hope I can go soon Patricia 1. 3. 68*”). [velha estúpida Alemanha odeio esse lugar espero poder ir logo, Patricia 1.3.1968].

Com Irm Hermann [Désirée], Kristin Peterson [Irene], Hanna Schygulla [Lucy], Peter Raben [Alt/Willy], Rudol Waldemar Brem [Petrell]; James Powell [James]; Lilith Ungerer [Marie/Lilith], Rai-

ner W. Fassbinder [Freder/o cafetão]; Der Bräutigam, die Komodiantin und der Zuhälter de Jean-Marie Straub;

Imagem: Klaus Schilling, Hubs Hagen;

Som: Peter Lutz, Klaus Eckelt [sequência teatral], Herbert Linder;

Técnica: Herbert Meier, Reina Pust, Dietmar Müller, Bernward Wember, Jan Bodenham;

Textos: Juan de la Cruz, Ferdinand Bruckner, Helmut Färber;

Produção: Danièle Huillet e Klaus Hellwig, Janus Film und Fernsehen [Frankfurt].

Decupagem: Jean-Marie Straub, incluindo uma versão reduzida e dirigida por ele (*Action-Theater*, Munique, 1968) da peça *Krankheit der Jugend* (Doença da Juventude) de Ferdinand Bruckner; e três poemas de Juan de la Cruz traduzidos ao alemão por Jean-Marie Straub.

Música: Johann Sebastian Bach (Cantata BWV 11, "Du Tag, wenn wirst du sein... Komm, stelle dich doch ein").

Montagem: Huillet e Straub.

Filmagem: meia jornada no teatro (Munique), 1o abril 1968; quatro dias em Munique, maio 1968.

Material: uma câmera Arri Blimp 300, um Nagra. Negativo Kodak XXXX e XX (7.000 m). Comprimento final: 630 m. Custo: 17.500 marcos alemães.

Legendagem em francês (adaptação Danièle Huillet), e em inglês com B. Eisenschitz. 301"

Primeira representação: Mannheim Filmewoche, 10 out. 1968 (Inglaterra: London Film Festival, 28 nov. 1969; EUA: 23 fev. 1969).

1969

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, 88 min; 16 mm (ampliado em seguida para 35 mm), cor, janela 1/1,37.

[Créditos iniciais, letras brancas sobre fundo preto:] Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer; ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour; a partir de *Othon* de Pierre Corneille;

Filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet;

assistidos por Leo Mingrone, Anna Raboni, Sebastian Schadhauer, Italo Pastorino, Elias Chajula;

Penteados: Todero Guerrino;

Fotografia: Ugo Piccone, Renato Berta;

Som: Louis Hochet, Lucien Moreau;

Produção: *Janus-Film* Klaus Hellwig. [Créditos finais corridos, letras brancas sobre fundo preto:]

Othon: Adriano Aprà, Plautine: Anne Brumagne, Galba: Ennio Lauricella, Camille: Olimpia Carlisi, Vinius: Anthony Pensabeme, Lacus: Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub], Martian: Jean-Claude Biette, Albin: Leo Mingrone, Albiane: Gianna Mingrone, Flavie: Marilù Parolini, Atticus: Edoardo de Gregorio, Rutile: Sergio Rossi [1o soldado: Sebastian Schadhauer, 2o soldado: Jacques Fillion]

Revelação e copiagem: Luciano Vittori.

Ce film est dédié au très grand nombre de ceux nés dans la langue française, qui n'ont jamais eu le privilège de faire connaissance avec l'œuvre de Corneille; e à Alberto Moravia et Laura Beti qui m'ont obtenu l'autorisation de le tourner sur le Mont Palatin et dans les jardins de la villa Doria-Pamphilj, à Rome. J.M.S.

[Este filme é dedicado a todos aqueles nascidos na língua francesa que nunca tiveram o privilégio de conhecer a obra de Corneille; e a Alberto Moravia e Laura Betti que me obtiveram a autorização para filmá-lo sobre o Monte Palatino e nos jardins da vila Doria-Pamphilj, em Roma.]

Filmagem: quatro semanas em Roma, agosto-set. 1969.

Material: uma Éclair Coutant, quatro objetivas, um Nagra. Negativo Eastman 7254 (13.920 m), ampliado para 35 mm.

Comprimento final: 2.244 m.

Custo: 170.000 marcos alemães.

Legendado em alemão por J.-M. Straub e Herbert Linder.

Primeira apresentação: Festival de Rapallo, 4 jan.1970 (Alemanha: Mannheim, Filmwoche, 8 out.1970).

Primeira exibição na televisão: 26 jan. 1971 (ZDF), seguida de uma discussão entre J.-M. Straub, Ulrich Gregor, Ivan Nagel, Karsten Peters, Rudolph Ganz. Versão ampliada para 35mm por Les Archives du film de C.N.C.

Projetada pela primeira vez na Cinemateca Francesa em 7 janeiro 1999. A peça de Corneille data de 1664; H. Linder publicou a tradução por conta própria em York em 1974 — primeira tradução em alemão da tragédia.

1972

Lições de história

Geschichtsunterricht

Itália, Alemanha, 85 min; 16 mm, cor, janela 1/1,33.

[Créditos, em letras pretas sobre fundo branco, em alemão:] trecho do fragmento de romance DIE GESCHÄFTE DES HERRN JULIUS CAESAR. de Bertolt Brecht. GESCHICHTSUNTERRICHT;

Filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet;

Imagem: Renato Berta, Emilio Besteti

Som: Jeti Grigioni;

Assistentes: Leo Mingrone, Sebastian Schadhauer, Benedikt Zulauf;

[Créditos finais corridos, idem] Gottfried Bold, o banqueiro; Johann Unterpertinger, o camponês; Henri Ludwigg, o advogado; Carl Vaillant, o escritor; Benedikt Zulauf, o jovem;

Cores: Luciano Vittori.

Música: Johann Sebastian Bach (trecho da *Paixão de São Mateus*, BWV 244).

Decupagem, montagem: Straub-Huillet.

Filmagem: três semanas em Roma, Frascati, Terenten (Alto-Aldige), na Ilha de Elba, junho-julho 1972.

Material: uma Éclair-Coutant, quatro objetivas, um zoom e um Nagra. Negativo Eastman 7254 (7.560m).

Comprimento final: 961 m. **Custo:** 65 mil marcos alemães.

Legendagem: em francês (Danièle Huillet); em italiano com Adriano Aprà, Leo e Gianna Mingrone; em inglês com Misha Donat; em holandês com Frans van de Staak (1972).

Primeira apresentação: sessão particular, Mannheim, Filmwoche, 10 out. 1972.

Primeiras exibições na televisão: 20 mai 1974 (ARD), 16 mai 1976 (HR III).

1972

Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg

Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene

Alemanha, 15 min; 16 mm, cor e preto e branco, janela 1/1,33.

[Sem créditos iniciais; créditos finais em letras brancas sobre fundo vermelho:] *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene;*

de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet;

com Günter Peter Straschek, Danièle Huillet e Peter Nestler;

Fotografia Renato Berta, Horst Bever;

Iluminação Karl Heinz Granek;

Som Jeti Grigioni, Harald Lill, Mixagem Adriano Taloni;

Produção Straub-Huillet **sob encomenda de** Südwestfunk [terceiro programa da televisão de Baden-Baden];

Cor de Luciano Vittori.

Textos de Arnold Schoenberg (cartas à Wassily Kandinsky, 20 de abril e 4 de maio 1923) e de Bertolt Brecht (discurso no Congresso Internacional dos Intelectuais contra o Fascismo, Paris, 1935).

Música: Arnold Schoenberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, opus 34, 1929–1930.

Montagem: Huillet e Straub.

Filmagem: um dia em Roma e um em Baden-Baden (estúdios de televisão, junho e outubro 1972).

Material: uma Éclair 60, um Nagra. Negativo Eastman 7254 (Roma), inversível Agfa-Gevaert preto e branco e cor (Baden-Baden).

Custo: 7.500 marcos alemães.

Legendagem: em francês (Danièle Huillet); em inglês com Misha Donat; em italiano com G. e L. Mingrone e S. Schadhauer (1972).

Primeira apresentação: Festival de curtas-metragens de Oberhausen, 9 de abril 1973.

Primeiras exposições na televisão: 29 de março 1975 (HR III/WDR III/NDR III), 30 de março 1975 (S3).

1974

Moisés e Arão

Moses und Aron

Áustria/Itália/Alemanha, 105 min; 35 mm (2 planos filmados em 16 mm), cor, janela 1/1,37.

[Créditos: letras pretas sobre fundo branco]

uma produção da Rádio austríaca e da A.R.D. (incluindo Berlim-Occidental)

sob condução da Rádio de Hessen.

realizado pela Janus-Film&Fernsehen.

com financiamento de Straub-Huillet, da R.A.I., da O.R.T.F. e da Taurus-Film.

em coprodução germano-francesa da Janus Film&Fernsehen com a NEF Diffusion.

Direção de produção, Direção, Montagem: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

Legendagem L.T.C. Cinétitres

Tradução: Danièle Huillet

Direção musical: Michael Gielen;

Assistência: Bernard Rubenstein.

Manuscrito em vermelho sobre fundo branco: A Holger Meins J.-M.S. D.H.

Letras brancas sobre fundo preto: Moisés e Arão. Ópera em três atos de Arnold Schoenberg.

Edição: B. Schott's Söhne.

Créditos finais: letras brancas sobre fundo preto: Moisés, Günther Reich; Aaron, Louis Devos; a jovem, Eva Csapó; o jovem, Roger Lucas; outro homem, Richard Salter; Sacerdote, Werner Mann; Efraimita, Ladislav Illavsky; Doente, Friedl Obrowsky;

Coro da Rádio austríaca;

Preparação Gottfried Preinfalk;

Orquestra sinfônica da Rádio austríaca;

Som: Louis Hochet, Ernst Neuspiel, Georges Vaglio, Jeti Grigioni;

Imagem: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli, Renato Berta;

Técnica: Francesco Ragusa, Alvaro Nannicini, Gianfranco Baldacci;

Assistentes: Paolo Benvenuti, Hans-Peter Böffgen, Leo Mingrone, Basti Schadhauer, Gabriele Soncini, Harald Vogel, Gregory Woods;

Figurinos “Cantini”: Renata Morroni, Augusta Morelli, Mariateresa Stefanelli;

Penteados: Guerrino Toderò; Sapatos: Ernesto Pompei;

Coreografia: Jochen Ulrich;

Bailarinos: Helmut Baumann, Jürg Burth, Nick Farrant, Wolfgang Kegler, Michael Molnar;

Laboratório: Luciano Vittori.

A ópera de Arnold Schoenberg *Moses und Aron* foi escrita principalmente entre 7 de maio 1930 (Berlim) e 18 de março 1932 (Barcelona). Ficou inacabada (pelo 3º ato).

Decupagem datada: Berlim, fins de 1959—Roma, início de 1970.

Antes dos créditos: fragmento de uma página da tradução da Bíblia por Lutero (1523): Êxodo, 32, 25–28.

Filmagem: 2 planos em Luxor (Egito) em maio 1973 (planos 42 e 43: panorâmicas sobre o vale do Nilo), em 16 mm; gravação da orquestra em Viena, 6 semanas; no anfiteatro de Alba Fucense (Abruzos, Itália) e no lago Matese (último plano, ato III) em agosto-setembro de 1974, 5 semanas.

Material: uma câmera 16 mm Beaulieu (planos em Luxor), uma câmera Mitchell B.N.C. 300 Blimp, dois Nagra IV e um Nagra III. Inversível cor Kodak 16 mm (Luxor); e negativo Eastmancolor 5254 (35 mm, cores).

Custo: 720 mil marcos alemães + aporte (orquestra e coro em Viena) da Rádio austríaca (ORF): cerca de 600 mil marcos alemães.

Legendagem: em francês por Danièle Huillet; em inglês com Gregory Woods e Misha Donat; em italiano; em holandês com Frans van de Staak (1974–75).

Primeira apresentação: “Film international” de Roterdã, fevereiro 1975.

1976

Fortini/Cani

Itália, 83 min; 16 mm, cor, janela 1/1,33.

[Créditos:] [*Dissensi 5*] Franco Fortini / *I Cani del Sinai* / De Donato / Editore [plano do livro]

Filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

com Franco Lattes [Franco Fortini], Luciana Nissim, Adriano Aprà.

[Créditos finais:]

Nagra: Jeti Grigioni.

Câmera Éclair-Coutant: Renato Berta, Emilio Besteti.

Assistentes: Leo Mingrone, Gabriele Soncini, Gregory Woods, Bernard Mangiante.

Produção: Straub-Huillet. Este filme é conhecido pelo título *Fortini/Cani*, que não aparece no filme, este último começando por um plano da capa do livro de Fortini *I Cani del Sinai* (Os cães do Sinai) (1967).

Montagem: Straub-Huillet.

Produção: Straub-Huillet, Televisão italiana canal 2 (R.A.I. II, Roma), Sunchild Productions, Institut de l'Audiovisuel (Paris), New Yorker Films, Artificial Eye (Londres). Custo: 22 milhões liras (150 mil francos).

Filmagem: 3 semanas (junho 1976) em Cotoncello (ilha de Elba); Marzabatto, Sant'Anna di Stazzerma, San Terenzo, Vinca, San Leonardo/Frigido, Bergiola (Alpes Apuanos); Florença; Milão; Roma.

Película: negativo Eastman Color 7247 (16 mm).

Legendas: em francês por D. Huillet; em alemão com Manfred Blank e Andrea Spingler; em inglês com Misha Donat (1976).

Primeira apresentação: Festival de Pesaro, 19 de setembro 1976; na França: 2º Salon du Cinéma (Festival Cinématographique International de Paris), novembro 1976.

1977

Toda revolução é um lance de dados

Toute révolution est un coup de dés

França, 10 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos, letras brancas sobre fundo preto:] Toda revolução é um lance de dados. (Jules Michelet); [cartela manuscrita multicolor sobre fundo branco:] *para Frans van de Staak, Jean Narboni, Jacques Rivette, e muitos outros. J.-M.S. maio 77

[Créditos finais, letras brancas sobre fundo preto:]

Fotografia Willy Lubtchansky, Dominique Chapuis;

Som Louis Hochet, Alain Donavy;

[Reprodução da página de títulos, letras negras sobre fundo branco:] POÈME *UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD* por STEPHANE MALLARMÉ;

[Fotografia do poeta posando à sua mesa, em seguida letras brancas sobre negro:]

(re)citantes Helmut Färber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Danièle Huillet; Manfred Blank, Marilù Parolini, Aksar Khaled, Andrea Spingler, Dominique Villain.

O nome do realizador não aparece a não ser sob a forma das iniciais abaixo da dedicatória; o de Huillet somente como (re)citante.

Montagem, produção: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Filmagem: dois dias no cemitério Père-Lachaise, Paris, 9 e 10 de maio 1977.

Material: uma Arriflex 120, um Nagra.

Legendagem: em alemão com Manfred Blank, Andrea Spingler e Helmut Färber; em inglês com Misha Donat; em italiano (1977).

1978

Da nuvem à resistência

Dalla nube alla resistenza

Itália, 105 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos: letras pretas sobre fundo branco] L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL apresenta (em francês; o resto dos créditos são em italiano:)]

uma produção de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

com a RAI-TV, Rete 2, a JANUS Film & Fernsehen, e ARTIFICIAL EYE [letras brancas sobre fundo preto:] DALLA NUBE ALLA RESISTENZA.

Textos de Cesare Pavese: DIALOGHI CON LEUCÒ [*Diálogos com Leucó*], Einaudi 1947; LA LUNA E I FALÒ [*A Lua e as Fogueiras*], Einaudi 1950. [letras pretas sobre fundo branco:] Primeira parte [cartelas no início de cada diálogo:] 1 A NUVEM Olimpia Carlisi IXÍON Guido Lombardi. 2 HIPÉLOCO Gino Felici SARPÉDON Lori Pelosini. 3 ÉDIPO Walter Pardini TIRÉSIAS Ennio Lauricella. 4 PRIMEIRO CAÇADOR Andrea Bacci SEGUNDO CAÇADOR Lori Cavallini. 5 LITIERSES Francesco Ragusa HÉRCULES Fiorangelo Pucci. 6 PAI Dolando Bernardini FILHO Andrea Filippi. [cartela anuncia a segunda parte (plano 91), em seguida um plano introdutório, o plano 93 são créditos corridos:] O BASTARDO Mauro Monni; NUTO Carmelo Lacorte; CINTO Mario di Mattia; O VALINO Luigi Giordanello; O CAVALIERE Paolo Cinanni; OS DO BAR Maria Eugenia T., Alberto Signeto, Paolo Pederzoli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carosso, Sandro Signeto, Antonio Mingrone; O PÁROCO Gianni Toti. [Créditos finais: letras pretas sobre fundo branco:]

Música dirigida por Gustav Leonhardt.

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio.

Report: FONO RETE.

Fotografia: Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli.

Revelação e copiagem: LUCIANO VITTORI.

Eletricistas: Francesco Ragusa.

Maquinista: Gianfranco Baldacci.

Assistentes: Leo Mingrone, Isaline Panchaud, Manfred Blank, Rotraud Kühn, Vincent Nordon, Stéphanie de Mareuil, Paolo Pederzoli.

Cabeleireira: Silvana Todero.

Figurinos CANTINI.

Sapatos POMPEI.

[manuscrito azul sobre fundo branco:] *em memória de Yvonne sem a qual não haveria Straub-Filmes J.-M. S.

Música: Andante da “Sonata sopr’ il soggetto reale, trio” da *Oferenda Musical*, BWV 1079, de J.-S. Bach, dirigida por Gustav Leonhardt.

Filmagem: cinco semanas em Maremme, Monte Pisano, em Tripalle perto de Pisa, em Les Langhe (Piemonte), junho-julho 1978.

Custo: 200 mil marcos alemães.

Legendagem: em francês (Danièle Huillet), em inglês com M. Donat, em alemão com A. Spingler, em holandês com F. van de Staak (1978).

Primeira apresentação: Festival de Cannes, seção “Un certain regard”, maio 1979.

1980–81

Cedo demais/tarde demais

Zu früh/Zu spät; Trop tôt/trop tard; Too Early/Too Late; Troppo presto/troppo tardi

França-Egito, 100 min; 16 mm, cor, janela 1/1,33.

[Créditos, letras brancas sobre fundo preto, som de sinos e pássaros:] ZU FRÜH/ZU SPÄT, TROP TÔT/TROP TARD, TOO EARLY/ TOO LATE, TROPPO PRESTO/TROPPO TARDI; A: Friedrich Engels;

Decupagem, realização, montagem, produção: Danièle Huillet, Jean- Marie Straub;

Fotografia: Willy Lubtchansky, Caroline Champetier;

Som: Louis Hochet, Manfred Blank;

Assistentes: Radovan Tadic, Vincent Nordon, Leo Mingrone, Isaline Panchaud. [Créditos iniciais da segunda parte, Música A. Schoenberg:] B: Mahmud Hussein;

Decupagem, realização, montagem, produção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub;

Voz: Bahgat el Nadi, Gérard Samaan;

Som: Louis Hochet, Manfred Blank;

Fotografia: Robert Alazraki, Marguerite Perlado;

Assistentes: Mustafa Darwish, Magda Wassef, Gaber Abdel-Ghani, Bahgat Mostafa. [Não há créditos finais.]

Textos: Cartas de Friedrich Engels à Karl Kautsky (20 fevereiro 1889); trecho de *Question paysanne en France et Allemagne [Questão camponesa na França e na Alemanha]* (Paris, Éd. sociales, 1956) de F. Engels (“Die Bauernfrage in Frankreich und Deutschland”, *Die Neue Zeit*, 1894–95); pos- fácio de *Lutte de classes em Égypte de 1945 à 1968* (Paris, F. Maspero, 1969) de M. Hussein.

Quatro bandas sonoras existentes: em alemão, em francês, em inglês e em italiano. D. Huillet narra a primeira parte em todas as versões; Bhagat el Nadi o da segunda parte em francês e inglês, Gérard Samaan em alemão e em italiano.

Filmagem: primeira parte: duas semanas na França, junho 1980; segunda parte: três semanas no Egito, maio 1981.

Custo: 400 mil francos.

Lançamento na França: fevereiro 1982.

1982

En rachâchant

França, 7 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos, letras pretas sobre fundo branco:] L'Institut National de l'Audiovisuel apresenta en rachâchant;

texto de Marguerite Duras;

filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub;

imagem: Henri Alekan, Louis Cochet;

assistentes: Dominique Gentil, Ariane Damain;

som: Louis Hochet, Manfred Blank.

créditos finais: Ernesto: Olivier Straub; a mamãe: Nadete Thinus; o papai: Bernard Thinus; o professor: Raymond Gérard;

Laboratório: L.T.C. Saint-Cloud.

Produção: Straub-Huillet, Diagonale, I.N.A.

Decupagem, realização, produção, montagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Texto: "Ah! Ernesto!" (Boissy-Saint-Léger, Harlin Quist, 1971), de Marguerite Duras.

Filmagem: Agosto 1982.

Lançamento na França: complemento de programa para *Pauline à la Plage* de Éric Rohmer, lançado em 7 de abril 1984.

Legendas: em alemão com Andrea Spingler, em inglês com Misha Donat (1982).

1984

Relações de classe

Klassenverhältnisse

Alemanha/França, 130 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos:] Klassenverhältnisse.

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, a partir do romance de Franz Kafka *Der Verschollene (Amerika)* (S. Fischer Verlag).

Câmera: Willy Lubtschansky, Caroline Champetier, Christophe Pollock.

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio, Manfred Blank.

Iluminação e Maquinária: Jim Howe, David Scott [Eletricistas], Georg Brommer [maquinista].

Assistentes: Klaus Feddermann, Ralf Olbrisch, Berthold Schweiz; Manfred Sommer.

[Créditos finais: **Interpretação:**] Karl Rossmann, Christian Heinisch; Giacomo, Nazzareno Bianconi; o tio, Mario Adorf; Brunelda, Laura Beti; Delamarche, Harun Farocki; Robinson, Manfred Blank; o motorista, Reinald Schnell; Line, Anna Schnell; o capitão, Klaus Trabe; o tesoureiro-chefe, Hermann Hartmann; Schubal, Gérard Semaan; o mordomo, Jean-François Quinque; Pollunder, Willi Vöbel; Green, Tilmann Heinisch; Klara, Anne Bold; Mack, Burckhardt Stoelek; o criado, Aloys Pompezki; o motorista de Pollunder, Willi Dewelk; Therese, Libgart Schwarz; a cozinheira, Kathrin Bold; o gerente, Alfred Edel; o porteiro, Andi Engel; o garçom, Alf Bold; o outro garoto do elevador, Salvatore Sammartino; os policiais, Klaus Feddermann, Henning Rademaker; o motorista de táxi, Franz Hillers; a dona da pensão, Lydia Bozyk; o estu-dante, Georg Brintrup; os americanos, Thom Anderson e Barton Byg. Coprodução franco-alemã de Janus-Film [Frankfurt], com a Hessischen

Rundfunk [Televisão de Hessen, Frankfurt] e Nef-Diffusion [Paris], cofinanciada pelo BMI, a FFA e Hamburger ilmforderung.

Legendas traduzidas por Danièle Huillet.

Montagem: Straub-Huillet.

Custo: 600 mil marcos alemães (cerca de 1 milhão e 790 mil francos).

Filmagem: 13 semanas em Hamburgo e Bremen (2 de julho a 20 de setembro 1983), Nova York e Saint-Louis (21 a 25 de setembro 1983). Câmera Moviecam.

Legendagem: em francês por D. Huillet; em italiano com Domenico Carosso; em inglês com Barton Byg; em holandês com Frans van de Staak.

Primeira apresentação: Festival de cinema de Berlim, fevereiro 1984—Menção especial do júri.

Lançamento na França: outubro 1984.

Distribuição: Nef Diffusion. Três cópias legendadas em francês foram depositadas na Cinemateca de Lausanne. Outras, sem legendas, nos Filmmuseum de Munique, Frankfurt e Berlim. Uma legendada em inglês na Talbot (Nova York). Etc. (Fonte: cartas de Danièle Huillet ao autor, 11 dezembro 2000 e 11 maio 2001.)

1985

Proposta em quatro partes

Proposta in quattro parti

Itália, 40 min; vídeo, cor e preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos, cartelas manuscritas em preto sobre fundo branco:] Proposta in quattro parti di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

1. ACCAPARAMEMTE DI GRANO. D. W. Griffith, 1909. *A Corner in Wheat*—de David Wark Griffith (EUA, Biograph Co., 1909, 14 min), em sua integralidade (Créditos inclusos);

2. de MOSES UND ARON. Arnold Schoenberg, 1932. Straub-Huillet, 1974. Planos 39 a 43 de *Moisés e Aarão* – fim do 1o ato (Aarão derramando sangue depois água do cantil; e as duas panorâmicas sobre o vale do Nilo com o canto do coro);

3. de FORTINI/CANI. Franco Fortini, 1967. Straub-Huillet, 1976. Planos 14 a 24 de *Fortini/Cani* – sequência chamada “dos Apuanos” (panorâmicas sobre diversos lugares), enquadrada pela narração de F. Fortini, com um plano final dele lendo;

4. de DALLA NUBE ALLA RESISTENZA. Cesare Pavese, 1948–50. Straub-Huillet, 1978. Último diálogo (“Pai e filho”) da primeira parte de *Dalla nube alla Resistenza* (planos 73 a 90). Danièle Huillet. Jean-Marie Straub. FINE 1985.

Montagem em vídeo (realizada por Jean-Marie Straub segundo o catálogo da Viennale 2004) para o programa de Enrico Ghezzi, *La Magnifica ossessione*, transmitido na R.A.I. 3 durante 40 horas, de 25 a 26 de dezembro de 1985. Também é encontrado sob o título *Montaggio in quattro movimenti per “La Magnifica ossessione”* (notadamente no programa da retrospectiva integral do Festival de Turim de 2001), e com o subtítulo “Blut und Bodem” (“Sangue e solo”) no catálogo da retrospectiva integral da Viennale 2004.

1986

A morte de Empédocles ou Quando a terra voltar a brilhar verde para ti

Der Tod des Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt

Alemanha, 132 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos em alemão – letras pretas sobre fundo branco:] uma coprodução franco-alemã de Janus-Film com Les Films du Losange; em cofinanciamento com a Televisão de Hessen, o Hamburger Filmeforderung, a FFA e o CNC; [Letras brancas sobre fundo preto:] A Morte de Empédocles. [Le-

tras pretas sobre fundo branco:] *Trauerspiel* em dois atos de Friedrich Hölderlin 1798. [Letras brancas sobre fundo preto:] ou: Quando a terra voltar a brilhar verde para ti;

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1986;

Texto editado em colaboração com D. E. Sattler (Ed. Roter Stern);

Som Louis Hochet, Georges Vaglio, Alessandro Zannon;

Câmera Renato Berta, Jean- Paul Toraille, Giovanni Canfarelli;

Assistentes Michael Esser, Hans Hurch, Leo Mingrone, Roberto Pali, Cesare Candelotti;

Figurinos Giovanna del Chiappa “costumi d’arte”;

Penteados Guerrino Todero. [Créditos finais, letras pretas sobre fundo branco:] Empedokles: Andreas von Rauch, Pausanias: Vladimiro Baratta; Panthea: Martina Baratta, Delia: Ute Cremer; Hermokrates: Howard Vernon, Kritias: William Berger; os três cidadãos: Federico Hecker, Peter Boom, Giorgio Baratta; os três escravos: Georg Bintrup, Achille Brunini, Manfred Esser; o camponês: Peter Kammerer;

revelação e copiagem: Luciano Vittori; **marcação de luz:** Sergio Lustrì.

Essas informações foram reunidas a partir de uma cópia da *primeira versão* do filme. Há quatro versões diferentes – quatro montagens (por Huillet e Straub) e mixagens de tomadas diferentes dos mesmos planos. O negativo (Eastman 35mm cor) foi sempre revelado no Luciano Vittori (Roma); a **mixagem** sempre efetuada com Louis Hochet na Éclair, Épinay sur Seine.

Primeira versão: montada em Roma, fim do verão 1986; marcação de luz, copiagem e depósito no Vittori. **Comprimento final:** 3.629m. Cópia apresentada em Berlim. Letras dos créditos alinhadas à direita. (Versão chamada “do lagarto”.)

Segunda versão: montada em seguida à primeira, em Roma, no outono de 1986; marcação de luz, copiagem e depósito na LTC, Saint-Cloud, França. **Comprimento final:** 3.618 m. Créditos em francês. Cópias legendadas em francês por Danièle Huillet, em inglês com Barton Byg, e em italiano com Domenico Carosso e Vladimiro Baratta. (Versão “de Paris”.)

Terceira versão: montada na Filmhaus da Friedensalle de Hamburgo, durante um seminário com estudantes, março 1987; marcação de luz, copiagem e depósito no laboratório Geyer-Werke de Hamburgo. **Comprimento final:** 3.601m. Letras do créditos alinhadas à esquerda. (versão “do galo”.)

Uma **quarta versão** foi ainda montada, em 1987...

O filme é baseado na primeira versão (1798) do *Trauerspiel* de Hölderlin, deixado inacabado. O texto foi editado por Huillet e Straub em colaboração com D. E. Sattler, autor de edição de obras completas de Hölderlin publicada por Roter Stern em Frankfurt (1976–), chamada “Frankfurter Ausgabe”.

Decupagem: Jean-Marie Straub.

Música: Johann Sebastian Bach (trecho de uma suíte para violino solo).

Filmagem: oito semanas, em um parque na província de Ragusa (sul da Sicília), e nas encostas do Etna, fins de maio a fins de julho de 1986.

Custo: 800 mil marcos alemães.

Primeira apresentação: Festival de Berlim de 1987.

1988

Pecado negro

Schwarze Sünde

Alemanha, 42 min; 35mm, cor, janela 1/1,37.

[Pré-créditos: duas esculturas de Ernst Barlach: *Mutter Erde (Terra mãe)* e *Der Racher (O Vingador)*. [Créditos:] NOIR PÉCHÉ de Jean-Marie Straub, Danièle Huillet;

Texto de Friedrich Hölderlin;

Fotografia: William Lubtchansky, Christophe Pollock, Gianni Canfarelli;

Som: Louis Hochet, Sandro Zanon, Pierre Donnadiou;

Assistentes: Francesco Ragusa, Michael Esser, Hans Hurch, Leo Mingrone, Roberto Pali, Arnold Schmidt;

Produção: Straub-Huillet com Dominique Païni e as Rádios de Hamburgo [NDR], Colônia [WDR], Berlim [RIAS], Baden-Baden [SWF], e a Televisão (canal 3) de Colônia [WDR III].

[Créditos finais:] Empédocles: Andreas von Rauch, Pausanias: Vladimir Baratta, Manès: Howard Vernon, A Mulher: Danièle Huillet.

O texto é o da segunda versão (1799) de *Der Tod des Empedokles*, editado como para o filme anterior por Huillet e Straub com D. E. Sattler.

Música: Ludwig van Beethoven, Quarteto *Opus* 135 (trecho do último movimento, *Der schwer gefaßte Entschluß – A decisão dificilmente tomada*), pelo Quarteto Busch (Londres, 1935).

Filmagem: três semanas, nas encostas do Etna (a 1.900 m de altitude), fim de julho e agosto de 1988.

Custo: 300 mil marcos alemães. Existem igualmente quatro versões deste filme. A segunda versão foi legendada em francês por Danièle Huillet, e em italiano com Domemico Carosso (1988).

Primeira apresentação: Cannes, maio de 1989.

1989

Cézanne. Diálogo com Joachim Gasquet

Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet

França, 51 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos, letras pretas sobre fundo branco:] Cézanne. Diálogo com Joachim Gasquet (Les éditions Berheim-Jeune);

[Letras brancas sobre fundo preto:]

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub;

Fotografia Henri Alekan;

Iluminação Louis Cochet, Assistente Hopi Lebel;

Câmera Stefan Zimmer, Michael Esser, MOVIECAM de CINECAM, Argenteuil;

Som Louis Hochet, Georges Vaglio.

[Créditos finais, letras brancas sobre fundo preto:] **agradecemos** as edições Gallimard pelo trecho do filme de Jean Renoir, MADAME BOVARY; Monsieur Antoine Salomon pelas fotografias de Paul Cézanne; e Virginie Herlbin por haver provocado esse filme; As obras de Cézanne que filmamos encontram-se nos seguintes museus: NATIONAL GALLERY, Londres, MUSÉE D'ORSAY, Paris, NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND, Edimburgo; KUMSTMUSEUM, Basel, PETIT PALAIS, Paris, COURTAULD INSTITUTE GALLERIES, TATE GALLERY, Londres, CABINE DES DESSINS do Museu do Louvre; Produção/Copyright 1989 MUSÉE D'ORSAY, S.E.P.T., DIAGONALE, Straub-Huillet.

Texto: trecho de: *Ce qu'il m'a dit... – O que ele me disse... Diálogos entre Cézanne e J. Gasquet*, Capítulo do livro de Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim Jeune, 1921, nova ed., 1926.

Aparece uma bobina inteira de *Madame Bovary* (Jean Renoir, a partir de G. Flaubert, França, 1933, 3.200 m), centrée autour des “*Comices agricoles*”; assim como dois excertos da Morte de Empédocles e diversos documentos (fotos de Cézanne de Mauricio Denis, quadros de Cézanne). Os enunciados atribuídos a Cézanne são ditos por Danièle Huillet, os de Joachim Gasquet por Jean-Marie Straub; mesma coisa para a versão alemã de (1989).

Filmagem: três semanas em Paris, Londres, Edimburgo, Basileia, Ascona, a montanha Sainte-Victoire, em setembro-outubro 1989.

Custo: 900 mil francos.

Filme recusado por seu mandatário, o Musée d'Orsay.

Primeira apresentação: Club Publicis (Paris), em 3 de abril 1990, alguns dias depois uma transmissão na televisão por La Sept.

Doas versões (duas montagens de negativo, duas mixagens): uma francesa (51'), e uma alemã (63').

1992

A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948 (Antígona)

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschem Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag) (Antigone)

Alemanha, 100 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos:] il Teatro di Segesta. [Em alemão, letras pretas sobre fundo branco:]

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag);

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1991;

Assistentes: Michael Esser, Hans Hurch, Francesco Ragusa, Daniele Rossi, YuJung Nam; Olivier Moeckli, Stephan Settele, Stefan Ofner, Marco Zappone, Eraldo Data;

Coprodução Regina Ziegler (Filmproduktion, Berlim), Martine Marignac (Pierre Grise Productions, Paris), Hessischer Rundfunk [Televisão de Hessen], Straub Huillet;

Direção de produção Danièle Huillet

com Hartmut Köhler, Rosalie Lecan; Antígona: Astrid Ofner, Ismene: Ursula Ofner; Os anciãos: Hans Diehl, Kurt Radeke, Michael Maassem, Rainer Philippi; Creonte: Werner Rehm; o guarda: Lars Studer, Hémon: Stephan Wolf-Schönburg, Tirésias: Albert Heterle, a criança: Mario di Mattia; o Mensageiro: Michael König, a serva-mensageira: Libgart Schwarz; Costumi d' Arte Ruggero Peruzzi, Penteados: Guerrino Todero, Sapatos: Pompei;

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio, Sandro Zanon;

Câmera: Nicolas Eprendre, Irina e William Lubtchansky; Negativo Kodak 5245, [laboratório:] Geyer-Werke Berlin, [câmera:] Movie-Cam de Cine-Light;

Música de Bernd Alois Zimmermann dirigida por Michael Gielen.

[Créditos finais:] “La mémoire de / l'humanité pour les souffrances subies est étonnamment courte. Son imagination pour les souffrances à venir est presque moindre encore. / C'est cette insensibilité que nous avons à combattre. / Car l'humanité est menacées par des guerres, vis-à-vis desquelles celles passées sont comme de misérables essais, e elles viendront sans aucun doute, si à ceux qui tout publiquement les préparent, on ne coupe pas les mains. / Bertolt Brecht (1952)”. [A memória da humanidade para os sofrimentos passados é espantosamente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é quase menor ainda./ É essa insensibilidade que temos que combater./ Porque a humanidade é ameaçada por guerras, que comparadas com as que se passaram são ensaios, e elas virão sem dúvida alguma, se àqueles que publicamente as preparam, não se lhes corta as mãos./]

[Manuscrito:] *merci, merci à Marco Müller e Jean-Luc Godard.

[pequenas letras brancas sobre fundo preto:] **realizado também com o apoio do** Berliner Filmförderung, do Filmförderungsanstalt, e do C.N.C.

Texto: Versão retrabalhada para a cena por B. Brecht em 1948 da tradução em alemão por Fr. Hölderlin (1800–1803) da tragédia de Sófocles, *Antigone* (441 A.C.) – sem o prólogo de Brecht. A peça foi representada no palco da Schaubühne de Berlim (primeira em 3 de maio 1991), depois para uma única representação em de 14 agosto no Teatro de Segesta.

Música: trecho de *Die Soldaten* de B. A. Zimmermann.

Filmagem: cinco semanas no Teatro antigo de Segeste (Sicília), verão 1991.

Custo: 3.000 mil francos.

Há duas versões do filme (duas montagens, a partir de tomadas diferentes dos mesmos planos). A segunda foi legendada em francês por Danièle Huillet.

Primeira apresentação: Festival de Berlim, fevereiro 1992.

1994

Lorena!

Lothringen!

França, 21 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos, letras pretas sobre fundo branco:] LOTHRINGEN!

[Letras brancas sobre fundo preto:] **filme de** Danièle Huillet e Jean- Marie Straub;

trecho do romance COLETTE BAUDOCHÉ de Maurice Barrès;

Música de Franz Joseph Haydn AMADEUS QUARTET.

[Créditos finais:] Emmanuelle Straub;

Narração: em francês por André Warynski e Dominique Dosdat, em alemão por J.-M.S.;

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio,

Mixagem: EURO STUDIOS;

Imagem: Christophe Pollock, Emmanuelle Collinot;

Câmera: GOLDEN PANAFLEX G II, **Objetivas:** PRIMO, **Negativo:** EASTMAN 5248, **Laboratório:** L.T.C.;

Produção SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK (Peter Brugger), Straub-Huillet, PIERRE GRISE (Martine Marignac).

Texto: trecho de *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz*, Paris, F. Jeune, 1909.

Na versão alemã, J.-M. Straub realiza parte da narração pronunciada em francês por A. Warynski; as réplicas de Emmanuelle Straub (Colette Baudoche) e o relato da avó narrados por D. Dosdat são legendados.

Filmado em Lorena, em junho 1994.

Primeira apresentação: Festival de Locarno 1994, Cinemateca Francesa, dezembro 1994.

Exibição na televisão: Arte, 12 de janeiro de 1995.

1996

De hoje para amanhã

Von heute auf morgen

Alemanha, 62 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Plano antes dos créditos: panorâmica sobre a orquestra, o cenário, a sala. Créditos em alemão, letras pretas sobre fundo branco:] *Von heute auf morgen*. Opéra em um ato de Arnold Schoenberg; Sob a Direção de Michael Gielen; Libreto Max Blond 1929;

[Plano de um muro com o graffiti "Wo liegt euer Lacheln begraben?!" ("Onde jaz o teu sorriso?!")]

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1996;

Cenografia Max Schoendorff, J.-M. S. & D.H.;

Câmera William Lubtchansky; Irina Lubtchansky, Marion Befve;

Iluminação Jim Howe, Barry Davis, Andreas Niels Michel;

Som Louis Hochet; Georges Vaglio, Sandro Zanon, Klaus Barm; Charly Morell, Hans-Bernhard Bäzing, Björn Rosenberg.

[Créditos finais:] Orquestra Sinfônica da Rádio de Frankfurt; Ele: Richard Salter, Ela: Christine Whittlesey; A criança: Annabelle Hahn; a amiga: Claudia Barainsky, o cantor: Ryszard Karczykowski;

Cabeleireira: Jutta Braun;

Assistentes (música): Till Drömann, David Coleman;

Assistentes (filme): Rosalie Ocan, Jean-Charles Fitoussi, Arnaud Maille;

Produção: Straub-Huillet; Pierre Grise (Martine Marniac);

Em coprodução com a Rádio de Hessen; Diemar Schings, Leo Karl Gerhartz, Hans-Peter Baden;

Dedicado à Helga Gielen, Dieter Reifarth, André e Dominique Warynski.

Legendado em francês por Danièle Huillet.

Lançamento na França: em coprogramação com *Lothringen!*, 12 de fevereiro 1997.

1998 Sicília!

Sicilia!

Itália, 66 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos iniciais (em francês): manuscrito sobre fundo branco:] **Pour le ouistiti et en souvenir de Barnabé, le chat.* J.-M. S. [Para o mico e em lembrança de Barnabé, o gato]

[Letras brancas sobre fundo preto:] SICILIA!

filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1998;

assistentes: Arnaud Maille, Jean-Charles Fitoussi, Romano Guelfi, Andreas Teuchert;

fotografia: William Lubtchansky; Irina Lubtchansky, Marion Befve, LTC, Saint-Cloud;

iluminação: Jim Howe, Olivier Cazzitti;

som: Jean-Pierre Dorey, Jacques Balley;

mixagem: Louis Hochet, SONODI, Épinay-sur-Seine.

[Créditos finais:] Gianni Buscarino [Ele], Vittorio Vigneri [O amolador]; Angela Nugara [Ela]; Carmelo Maddio [O homem], Angela Dorantini [Sua mulher]; Simone Nucatola [A outra], Ignazio Trombello [O um]; Giovanni Interlandi [O grande Lombardo], Giuseppe Bontà [O que vem da Catânia], Mario Baschieri [O velhinho];

Produção STRAUB-HUILLET;

Coprodução franco-italiana PIERRE GRISE PRODUÇÕES Martine Marniac, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE; ALIA FILM Enzo Porcelli, ISTITUTO LUCE; pré-aquisição ARD Degeo, HESSISCHER RUNDFUNK Dietmar Schings, SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK, WESTDEUTSCHER RUNDFUNK;

obrigada, obrigada à Salvatore Scollo, Barbara Ulrich, Dominique e André; Gabriella Taddei, Anna Barzacchini, Paolo Bernardini, Dario Marconcini, Marcello Landi e sua mulher; Piero Spila, Francesco Grillini, e aos de ferroviários Messina e Siracusa;

Constelações, diálogos do romance CONVERSAZIONE IN SICILIA de Elio Vittorini 1937–38.

[Foto de Elio Vittorini]

Música: Ludwig van Beethoven, trechos do Quarteto *Opus 132*.

O texto foi interpretado pelos atores, e sob direção de D. Huillet e J.-M. Straub, no palco do Teatro Francesco Bartolo, Buti, abril 1998.

Primeira apresentação do filme: Festival de Cannes, seção “Un certain regard”, 20 maio 1999.

Lançamento na França: 15 setembro 1999.

O filme existe em três versões.

2001

Operários, camponeses

Operai, contadini

Itália / França, 123 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som DTS (gravado em mono).

[Créditos, em francês: letras pretas sobre fundo branco:] OPERAI, CONTADINI / OUVRIERS, PAYSANS / ARBEITER, BAUERN / [estrela vermelha] personagens, constelações e texto de Elio Vittorini

[letras brancas sobre fundo preto:] **filme de** Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. [**imagem:**] Renato Berta, Jean-Paul Toraille [Marion Befve].

som: Jean-Pierre Dore, Dimitri Haule.

assistentes: Romano Guelfi, Jean-Charles Fitoussi, Arnaud Maille.

créditos finais: letras brancas sobre fundo preto:] [Atores:] Angela Nugara [Viúva Biliotti], Giacinto Di Pascoli [Cattarin], Giampaolo Cassarino [Pompeo Manera], Emrico Achilli [Cataldo Chiesa], Angela Dorantini [Elvira la Farina], Martina Gionfriddo [Carmela Graziadei], Andrea Baldocci [Fischio], Gabriella Taddei [Giralda Adorno], Vittorio Vigneri [Spine], Aldo Fruttuosi [Ventura “ Faccia Cattiva”], Rosalba Curatola [Siracusa], Enrico Pelosini [Toma], “il... SERACINO” (Marcello Landi)

Produção: STRAUB-HUILLET Martine Marignac PIERRE GRISE PRODUÇÕES Charlotte Vincent CAPRICCI FILMS TEATRO COMUMALE FRANCESCO DI BARTOLO (Buti) STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS (Le Fresnoy) SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK, SÜDWEST RUNDFUNK, WEST DEUTSCHER RUNDFUNK, Werner Dütsch

[letras brancas sobre fundo preto:]

Mixagem: Jean-Pierre Laforce, JACKSON, DTS STEREO [Som gravado em mono]

Marcação de luz: Marcel Mazoyer, L.T.C. Saint Cloud

Tradução e legendas: Danièle Huillet

Legendagem: L.V.T.

Música: Aria Doeto da cantata BWV 125 de Johann Sebastian Bach.

O texto é a quase totalidade (fora trechos descritivos...) dos capítulos XLIV a XLVII do romance *Le Donne di Messina*, 1ª ed. em volume 1949, 2ª ed. parcial reescrita 1964, Versão trad. em francês sob o título *Les Femmes de Messine*, 1967. Interpretado sob a direção de Huillet e Straub no palco do Teatro Francesco Bartolo, Buti, junho 2000.

Primeira projeção: Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes (“filme recusado pelo comitê de seleção oficial do Festival de Cannes 2001” segundo J.-M. Straub), maio 2001.

Lançamento comercial na França: setembro 2001.

2001

O viajante

Il Viandante

Itália/França, 5 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Cartela de créditos, manuscrito preto sobre fundo branco:] Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *IL VIANDANTE* (LE CHEMINEAU), Angela Nugara, Gianni Buscarino,

**pour Danièle!*

2001

O amolador

Le rémouleur

Itália / França, 7 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Cartela de Créditos, manuscrito preto sobre fundo branco:] Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *LE RÉMOULEUR*, Gianni Buscarino, Vittorio Vigneri.

Estes dois filmes são novas montagens de passagens *Sicília!*

Projeção no Torino Film Festival, novembro de 2001.

2002

O retorno do filho pródigo

Il ritorno del figlio prodigo

Itália/França/Alemanha, 29 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, som Dolby mono.

Nova montagem dos planos 40 a 46 e 63 a 66 de *Operários, camponeses*, acerca do personagem de Spine.

2002

HUMILHADOS que nada feito ou tocado por eles, saído de suas mãos, não resultasse isento do direito de algum estrangeiro (OPERÁRIOS, CAMPONESES – sequência e fim)

UMILIATI che niente difatto o toccata da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dai diritto di qualche estraneo (OPERAI, CONTADIN – seguito e fine)

Itália/França/Alemanha, 35 min; 35mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby mono. Para a distribuição francesa, o filme foi programado junto ao precedente.

2002

Dolando

Itália/França/ Alemanha, 7 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, som Dolby mono.

Realização: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub;

Imagem: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Mario Befve;

Som: Jean-Pierre Dore, Dimitri Haule, Jean-Pierre Laforce.

Filme realizado durante a filmagem de *Umiliati*. Três planos mostrando Dolando Bernardini, ator deste último filme, cantar *a capella* algumas estrofes da *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, que ele sabe de cor. Seguido de uma nova tomada do último plano de *Operários, camponeses*.

2003

O retorno do filho pródigo – Humilhados

Le retour du fils prodigue – Humiliés

Itália/França/Alemanha, 64 min.; 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby mono. [Créditos do conjunto dos dois filmes:] grande palme...

Texto: Elio Vittorini;

Realização: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub;

Imagem: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Mario Befve;

Som: Jean- Piterre Dore, Dimitri Haule, Jean-Pierre Laforce;

Assistentes: Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio, Arnaud Maille, Jean-Charles Fitoussi;

Produção STRAUB-HUILLET; Associazione Teatro Buti, Fondazione Pontedera Teatro, Regione Toscana, Provincia di Pisa, Comuna di Buti; Martine Marignac PIERRE GRISE PRODUÇÕES, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE; Werner Dütsch WESTDEUTSCHER RUNDFUMK; STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS Le Fresnoy;

Câmera PANAVISION, **Película** Kodak 5279, **Laboratório** LTC;

IL RITORNO DEL FIGLIO PRODIGO; Martina Gionfriddo, Andrea Baldocci, Gabriella Taddei; Vittorio Vigneri, Aldo Fruttuosi. UMILIATI; Rosalba Curatola, Aldo Fruttuosi; Romano Guelfi; Paolo Spaziani, Federico Ciaramella, Daniele Vannucci; Enrico Achilli, Martina Gionfriddo, Enrico Pelosini; Angela Dorantini, Andrea Baldocci, Dolando Bernardini; Giampaolo Cassarino, Giacinto Di Pascoli; Gabriella Taddei; Vittorio Vigneri; “Il Seracino”.

Texto de Elio Vittorini, 1948–49 (trechos do romance *Le Donne di Messina*, 1a ed. no volume 1949, 2a éd. parcialmente reescrita 1964, trad. francesa: *Les Femmes de Messine*, 1967).

Música de Edgar Varèse (trecho de *Arcana*, 1925–27).

Representações teatrais dirigidas por Danièle Huillet e Jean- Marie Straub no Teatro Francesco di Bartolo, Buti, em 31 de maio, 1º e 2 de junho de 2002.

Primeira projeção na França: Cinémathèque (Palais de Chaillot), segunda 24 de março de 2003.

Lançamento comercial: 23 de abril 2003.

2ª versão projetada na Cinemateca Francesa, 9 de março de 2004.

2004

Uma visita ao Louvre

Une visite au Louvre

França, 48 min (1a Versão), 47 min (2a Versão); 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby mono.

Realização Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Voz: Julie Koltai.

Texto: trecho de: *Ce qu'il m'a dit... – O que ele me disse... Diálogos entre Cézanne e J. Gasquet*, capítulo do livro de Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim Jeune, 1921.

Imagem: William Lubtchansky, Renato Berta. **Som:** Jean-Pierre Dore, Jean-Pierre Laforce.

Produção: Straub-Huillet, ATOPIC, Le Fresnoy. **Distribuição:** Pierre Grise.

Participação no financiamento: La Fondation de France (“Initiatives d’artistes”, 25 mil euros).

À ocasião do lançamento em Paris, duas versões do filme foram projetadas sucessivamente a cada sessão. A 1ª versão começa pela cartela “Foi Dominique Païni do Louvre que provocou este filme em 1990”, com letra de J.-M. Straub e termina com “Obrigado a François Albera, François Hers, Catia Riccaboni”.

Lançamento na França: 17 março 2004.

2006

Esses encontros com eles

Quei loro incontri

Itália/França, 68 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

[Créditos, em francês, correndo após uma cartela para regulagem de projeção na janela 1/1.37:] Regione Toscana, Provincia di Pisa, Teatro comunale do *[sic]* Buti; “IL SERACINO” Marcello Landi; Martine Marignac PIERRE GRISE PRODUÇÕES; CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE; LE FRESNOY STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS Frédéric Papon, Christian Châtel, Jean-René Lorand, Blandine Tourneux;

Produção Straub-Huillet;

Imagem: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve;

Som: Jean-Pierre Dore, Dimitri Haule, Jean-Pierre Laforce;

Assistentes: Kamel Belaïd, Arnaud Maille, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio;

Texto: QUEI LORO INCONTRI, Ces rencontres avec eux; Os cinco últimos diálogos de DIÁLOGOS COM LEUCÒ de Cesare Pavese;

filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub;

Elenco: 1. Angela Nugara- Vittorio Vigneri; 2. Grazia Orsi—Romano Guelfi; 3. Angela Dorantini— Enrico Achilli; 4. Giovanni Daddi—Dario Marconcini; 5. Andrea Bacci—Andrea Baldocci. Archipel, L.T.C. Saint-Cloud. Pierre Grise Distribution.

Música: Beethoven, extraída do Quarteto nº 11, *Opus 59* – Tocado em uma *mise en scène* de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub no Teatro Francesco Bartolo, Buti, de 20 a 23 maio de 005.

Lançamento francês: 18 outubro 2006. Prêmio Marguerite-Duras 2007.

2006

EUROPA 27 de outubro de 2005

EUROPA 2005 27 octobre (Cinétract)

França, 10'30"; dv, cor, janela 1/1,33.

Filmado nas proximidades do transformador de Clichy-sous-Bois, onde dois adolescentes encontraram a morte no dia 27 de outubro de 2005.

Operador e montador: Jean-Claude Rousseau.

2007

O joelho de Artemide

Le Genou d'Artemide

Itália/França, versão 1: 26 minutos (legendas em francês), Versão 2: 27 minutos (sem legendas); 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

Filme de Jean-Marie Straub.

Imagem: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve.

Montagem: Nicole Lubtschansky.

Som: Jean- Pierre Dore, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce.

Elenco: Dario Marconcini, Andrea Bacci.

A partir do diálogo "La Belva" ("A fera selvagem") de Cesare Pavese (trecho dos *Diálogos com Leucó*, 1947).

Produção: Teatro Francesco di Bartolo — Buti; Martine Marignac — Pierre Grise Produções.

Dedicado à "Barbara".

Primeira projeção 15 março 2008 na Cinemateca francesa.

Música: Gustav Mahler ("Der Abschied", **trecho de** *das Lied von der Erde*, dir. Bruno Walter, soprano Kathleen Ferrier), Heinrich Füchs.

Legendas em francês por Jacques Bontemps e Bernard Eisenschitz.

Montagem com o título *il Ginocchio di Artemide* dirigida por Jean-Marie Straub no Teatro Francesco di Bartolo, Buti, 24–25 maio 2007.

2007

Itinerário de Jean Bricard

Itinéraire de Jean Bricard

França, aprox. 40 min (duas versões); 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

Filme de Danièle Huillet e Jean- Marie Straub.

Imagem: Irina Lubtschansky e William Lubtschansky.

Montagem: Nicole Lubtschansky.

Som: Jean-Paul Toraille, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce, Jean- Pierre Dore, Zaki Allal.

Produção: Martine Marignac – Pierre Grise Produções.

Dedicado a Peter Nestler.

Filmado em dezembro de 2007 na Ilha Coton, no Loire, e em seu entorno.

A partir de Jean-Yves Petiteau, "Itinéraire de Jean Bricard", *Interlope la curieuse* (Nantes), no 9/10, junho 1994.

Primeira projeção: 19 maio 2008 no Festival de Cannes (Quinzena dos realizadores), com *Le Genou d'Artemide*, Jean-Marie Straub considera estes dois filmes inseparáveis.

2008

Le Streghe/ Entre mulheres

Le Streghe / Femmes entre eles

França-Itália, 21 min (versão legendada em francês); 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

Filme de Jean-Marie Straub.

Elenco: Giovanna Daddi, Giovanna Giuliani, teatro comunale di Buti.

Imagem: Renato Berta, Jean- Paul Toraille, Irina Lubtschansky.

Montagem: Catherine Quesemand.

Som: Jean-Pierre Dore, Jean-Pierre Laforce, Julien Sicart, Zaki Allal.

Assistentes: Arnaud Dommerc, Mehdi Benallal, Romano Guelfi, Giulio Bursi, Maurizio Buquichio.

Música: Ludwig van Beethoven (trecho das *Variações Diabelli*, Opus 120).

Produção: Straub Huillet, Martine Marignac, PIERRE GRISE PRODUÇÕES, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS (Le Fresnoy), Frédéric Papon, Blandine Tourneux, Syrille Lauwerier.

Laboratório: L.T.C. Saint-Cloud.

A partir de “Le Streghe “ (“As feiticeiras”), o primeiro dos *Diálogos com Leucó*, 1947, escrito por Cesare Pavese.

Dois versões (uma legendada em francês, a outra não).

Legendas em francês por Jacques Bontemps, Bernard Eisenschitz, Barbara Ulrich e Jean-Marie Straub.

Primeira projeção: com a segunda versão de *Itinéraire de Jean Bricard*, Cinemateca francesa, 9 março 2009.

Lançamento comercial na França: com *Le Genou d’Artemide* e *Itinéraire de Jean Bricard*, sob o título global *Trois filmes de Jean-Marie Straub*, 8 abril 2009.

2009

Joachim Gatti

França, 2009, HD, Cor, 1’ 30”.

Homenagem a Joachim Gatti, jovem fotógrafo e ativista político que perdeu um olho em enfrentamento com a polícia em uma manifestação.

Texto extraído de “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, de Jean-Jacques Rousseau.

2009

Corneille/Brecht ou Roma o único objeto de meu ressentimento

Corneille-Brecht ou Rome l’unique objet de mon ressentiment

França, 2009, HD, 29’.

Dois excertos curtos de *Horacio* e de *Othon* de Corneille, e um excerto longo de *Das Verhör des Lukullus* de Brecht, peça radiofônica de 1939.

Cartela inicial: (letras pretas sobre cartela branca) b) Cornelia Gêiser. Jean-Marie Straub. CORNEILLE-BRECHT. Christophe Clavert. Jean-Claude Rousseau. Barbara Ulrich.

Cartela final: (letras pretas sobre cartela branca) FIN. Brouder. Barbara, J.-M.S.

2010

Oh luz suprema

O Somma luce

França/Itália, 2010, HD, Cor, 18’.

O último canto do Paraíso da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Créditos iniciais: (letras brancas sobre cartela preta). primeira versão. Dante. O SOMMA LUCE. Por Giorgio Passerone. Filme de Jean-Marie Straub. Renato Berta; Jean-Paul Toraille; Arnaud Dommerc; Franck Ciochetti. Jean-Pierre Duret; Catherine Quesemand; Jean-Pierre Laforce. Florent Le Duc; Baptiste Evrard; Blandine. Tourneux; Cyrille Lauwerier. Barbara Ulrich. Romano Guelfi; Maurizio Buquicchio; Giulio Bursi.

Música Edgar Varèse – *Déserts* – THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES 2 dezembro 1954.

Créditos finais: (letras brancas sobre cartela preta).

Produção STRAUB-HUILLET; Martine Marignac; PIERRE GRISE PRODUCTIONS; Cyrille Bordonzotti Andrea Bacci TEATRO COMUNALE DI BUTI Frédéric Papon LE FRESNOY STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS.

2011

O inconsolável

L'Inconsolable

França, HD, Cor, 15'.

A partir de *Diálogos com Leucó*, o filme é uma reflexão sobre o mito de Orfeu.

Créditos iniciais: (letras brancas sobre cartela preta). L'INCONSOLABLE. primeira versão.

filme de Jean-Marie Straub. Cesare Pavese. Giovanna Daddi, Andrea Bacci, Renato Berta, Christophe Clavert, Dimitri Haulet, Julien Gonzalez, Barbara Ulrich, Arnaud Dommerc Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio, Romano Guelfi

Créditos finais: (letras brancas sobre cartela preta) **música:** Robert Schumann.

montagem: Catherine Quesemand.

mixagem: Jean-Pierre Laforce.

Les Fées PRODUCTIONS; Sandrine Pillon; Lucie Portehaut; Florence Hugues. TEATRO COMUNALE DI BUTI. LA FÉMIS; Marc Nicolas; Frédéric Papon; Delphine Dumont; Gaël Blondet. STRAUB-HUILLET; Belva GmbH. Les Fées Productions 2011; visa no 126 666.

2011

Chacais e árabes

Schakale und Araber

Suíça, HD, Cor, 11'.

Baseado no conto homônimo de Kafka.

Créditos iniciais: (fundo branco e letras pretas). primeira versão; straub. huillet. films; Belva GmbH. apresenta. SCHAKALE UND ARABER de Franz Kafka. György Kurtag. Wiederum, wiederum, weit verbannt, weit verbannt. Berge, Wüste, weites Land glit es zu durchwandern.

Créditos finais: (fundo branco e letras pretas). Barbara Ulrich; Giorgio Passerone; Jubarite Semaran Christoph Clavert; Jean-Marc Degardin; Arnaud Dommerc. Jerome Ayasse; Jean-Pierre Laforce; Gaël Blondet. Jean-Marie Straub.

2011

Um herdeiro

Un Héritier

França/Coreia do Sul, 2011, HD, Cor, 20'.

A partir de *Au service de l'Allemagne*, livro de Maurice Barrès.

Créditos iniciais: (cartela preta com letras brancas). Un Héritier. segunda versão.

filme de Jean-Marie Straub. Maurice Barres; Barbara Ulrich. Joseph Rottner; Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub]. Renato Berta; Cristophe Clavert. Dimitri Haulet; Julien Gonzalez. Arnaud Dommerc. Maurizio Buquicchio; Grégoire Letouvet.

Créditos finais: (cartela preta com letras brancas).

Montagem: Catherine Quesemand.

Mixagem: Jean-Pierre Laforce.

Les Fées PRODUCTIONS; Sandrine Pillon; Lucie Portehaut; Florence Hugues, com a participação do CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE e da REGION ALSACE. JEONJU DIGITAL PROJECT 2011. LA FEMIS; Marc Nicolas; Frédéric Papon; Delphine Dumont; Gaël Blondet.

Merci, merci à Sylvie e Hubert Bangraz MAISON FORESTIERE DE RATSAMHAUSEN, à família Schreiber e aos funcionários do DOMAINE DU MOULIN D'OTTROTT. STRAUB-HUILLET; Belva GmbH. Les Fées Productions 2011; visa n° 127 278

2012

A mãe

La madre

Itália, HD, cor, 4:3, 20 min.

Texto: Cesare Pavese, "La madre" em *Diálogos com Leucó*, 1947.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atores: Giovanna Daddi, Dario Marconcini, Teatro Comunale di Buti.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Jérôme Ayasse;

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

Música: Gustav Mahler, "*Ich bin der Welt abhanden gekommen*": Daniel Barenboim (piano), Dietrich Fischer-Dieskau (voz).

Montagem: Christophe Clavert.

Colorização: Jean-Marc Degardin.

Assistentes: Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich.

Produção: Straub-Huillet, Belva Film;

Realizado em Acciaolo, Itália, de 4 a 8 de setembro de 2011.

Legendas: Misha Donat e Jean-Marie Straub.

Perfomance teatral no Teatro Comunale di Buti (13 de setembro)

Primeira apresentação: Viennale, 2012.

2013

Um conto de Michel de Montaigne

Un conte de Michel de Montaigne

França, HD, cor, 4:3, 33 min.

Texto: Michel de Montaigne, "De l'Exercitation", livro II, capítulo 6, nos *Ensaios*, 1580

Direção: Jean-Marie Straub

Atuação: Barbara Ulrich

Imagem: Christophe Clavert

Colorização: Jean-Marc Degardin

Som: Jérôme Ayasse;

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet

Música: Beethoven, *Quarteto de Cordas, No. 15 em A menor, op. 132*.

Montagem: Christophe Clavert.

Produção: Arnaud Dommerc, Andolfi; Straub-Huillet, Belva Film; com ajuda do CNC e participação do La Fémis.

Legendas: Misha Donat e Jean-Marie Straub

Primeira apresentação: Festivais de Locarno e Toronto, 2013.

2013

A morte de Veneza

La Mort de Venise

França, HD, cor, 4:3, 2 min.

Direção: Jean-Marie Straub

Imagem: Christophe Clavert

Produção: Encomendado pelo Festival de Cinema de Veneza para o filme *Future Reloaded*

Primeira apresentação: Festival de Veneza, 2013.

2014

Diálogo de sombras

Dialogue d'ombres

França, HD, cor, 4:3, 28 min.

Um filme de Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet (1954-2013) [nos créditos iniciais]

Texto: Georges Bernanos, *Dialogue d'ombres*, 1928, excertos.

Direção: Jean-Marie Straub

Assistência: Barbara Ulrich

Atuação: Cornelia Geiser (Françoise), Bertrand Brouder (Jacques).

Imagem: Renato Berta, Christophe Clavert.

Colorização: Jean-Marc Degardin, Olivier Boisshot, Estúdio Orlando.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

Montagem: Christophe Clavert.

Assistência: Emilie Richard.

Produção: Arnaud Dommerc, Andolfi; CNAP – Centre National des Arts Plastiques (Imagem/Movement), Ministère de la Culture et de la Communication; La Ruche Studio, Paris.

Realizado em La Boderie, Athis-de-l'Orne, França, de 15 a 20 de Junho, 2013

Créditos finais: “Obrigado, obrigado a Marie Guyonnet e Daniel Martin por nos acolher em La Boderie Athis-de-l'Orne. Obrigado, obrigado a Marc Nicolas e Frédéric Papon pela acolhida em La Fémis.”

Legendas: Ted Frenedt, Misha Donat e Jean-Marie Straub

Primeira apresentação: Locarno, 2014, Goethe-Institute Londres, 2015.

2014

A propósito de Veneza (Lições de história)

À propos de Venise (Geschichtsunterricht)

Suíça, HD, cor, 4:3, 22 min.

Texto: Maurice Barrès, "La mort de Venise" em *Amori et dolori*, 1916.

O filme começa com uma cena de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1968.

Direção: Jean-Marie Straub, com Barbara Ulrich

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet, La Fémis.

Montagem: Christophe Clavert.

Música: J. S. Bach, com regência de Gustav Leonhardt.

Assistência: Arnaud Dommerc, Gilles Pandel.

Produção: Andolfi, Belva Film, Laboratório: Studio Orlando, Olivier Boischot, La Ruche Studio.

Realizado em Rolle, Suíça, de 12 a 14 de outubro de 2013.

Legendas: Ted Frennt, Misha Donat e Jean-Marie Straub

Primeira apresentação: Locarno, 2014, Goethe-Institute Londres, 2015.

2014

Comunistas

Kommunisten

Suíça/França, HD, cor, 4:3, 70 min.

Texto: André Malraux, *Le Temps du mépris*, 1936, excertos

Com fragmentos de *Operários camponeses*, 2001, *Cedo demais/tarde demais*, 1981, *A morte de Empédocles*, 1987, *O pecado negro*, 1989.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atuação: Arnaud Dommerc, Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub], Gilles Pandel, Barbara Ulrich.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce.

Música: Hanns Eisler, "*Auferstanden aus Ruinen*" (Hino da República Democrática da Alemanha), letra de Johannes R. Becher.

Montagem: Christophe Clavert.

Colorização: Richard Deusy.

Produção: Arnaud Dommerc, Jean-Baptiste Legard, Andolfi, Barbara Ulrich, Belva Film, com a participação do Centre National de la Cinématographie, pós-produção de Olivier Boischot, Studio Orlando, Laboratório: Olaf Legenbauer, Omnimago, La Ruche Studio.

Realizado em Rolle, Suíça, em fevereiro de 2014.

Créditos finais: Obrigado, obrigado Florence Malraux.

Legendas: Barton Byg, Ted Frennt, Misha Donat, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Gregory Woods.

Primeira apresentação: 2014, Viennale, Goethe-Institute Londres, Festival du nouveau cinéma, Montreal.

2014

A Guerra da Argélia!

La Guerre d'Algérie !

França, HD, cor, 4:3, 02 min.

Texto: Jean Sandretto, *Inexploré*, n.º 23.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atuação: Christophe Clavert, Dimitri Haulet.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce.

Montagem: Christophe Clavert.

Música: Franz Schubert, *Der Erlkönig*, 1815.

Assistência: Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich, Giorgio Passerone.

Produção: Andolfi, Barbara Ulrich, Belva Film

Realizado no apartamento de Straub em Paris, de 3 a 4 de outubro de 2014.

Créditos finais: Obrigado a Paul Denizot.

Legendas: Ted Frenndt e Jean-Marie Straub.

Primeira apresentação: 2014, Viennale, Goethe-Institute Londres, Festival du nouveau cinéma, Montreal.

2015

O aquário e a nação

L'Aquarium et La Nation

França, HD, cor, 4:3, 31 min.

Texto: André Malraux, *Les Noyers De L'Altenburg (As nogueiras de Altenburgo)*, 1948.

Fragmento do filme *La Marseillaise*, de Jean Renoir, 1938.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atuação: Aimé Agnel, Christiane Veschambre.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet, La Fémis.

Montagem: Christophe Clavert.

Produção: Barbara Ulrich, Belva Film, Arnaud Dommerc, Andolfi, Pós-Produção: Studio Orlando, Olivier Boisshot, La Ruche Studio.

Realizado no “Chez Meng”, rue Forest, Paris, 18ème.

Créditos finais: Obrigado ao Institue C. G. Jung, Paris

Legendas: Inglês: Ted Frenndt, e Jean-Marie Straub; Alemão: Johannes Beringer e Straub.

Primeira apresentação: 2015, Viennale, Hiroshima International Film Festival.

2015

Para Renato

Pour Renato

Itália/França, HD, cor, 4:3, 8 min.

Montagem de uma cena de *Othon* e fotos do cenário, feita para a comemoração do aniversário de Renato Berta no Stadtkino Basel, em 1º de abril de 2015.

2016

Onde está você, Jean-Marie Straub?

Où en êtes-vous, Jean-Marie Straub?

Suíça/França, HD, cor, 10 min.

Filme de Jean-Marie Straub.

Produção: Belva Filmes.

Coprodução: Centre Pompidou.

Distribuição: ARTE France Cinéma.

2018

Gente do lago

Gens du lac

Suíça, HD, cor, 4:3, 18 min 44s.

Roteiro: Jean-Marie Straub baseado no romance *Gens du lac*, de Janine Massard.

Atuação: Giorgio Passerone; Christophe Clavert.

Direção: Jean-Marie Straub.

Produção: Barbara Ulrich, Belva Film GmbH.

Imagem: Renato Berta.
Montagem: Christophe Clavert.
Som: Christophe Clavert.
Mixagem local: Jean-Pierre Duret.
Mixagem regravação: Jean-Pierre Laforce.
Legendas: italiano/inglês/alemão.
Estreia mundial: janeiro de 2018.

2020

A França contra os robôs

La France contre les robots

Suíça, HD, cor, 4:3, 9 min 53s.

Direção: Jean-Marie Straub.

Texto: trecho de *La France contre les robots* (1947), de George Bernanos.

Atuação: Christophe Clavert.

Produção: Barbara Ulrich.

Imagem: Renato Berta; Patrick Tresch.

Câmera e elétrica: Blaise Bauquis.

Som: Dimitri Haulet; Renaud Musy.

Montagem: Christophe Clavert.

Cartela inicial: “*a Jean-Luc” (Godard).