

MOSES UND ARON (STRAUB-HUILLET, 1975):
UMA DIALÉCTICA DE RESISTÊNCIA À ESTETICIZAÇÃO DA POLÍTICA

André Filipe Silva de Campos Santos

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos
(Cinema e Fotografia)

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Julho de 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor João Mário Grilo

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	v
RESUMO / <i>ABSTRACT</i>	vi
NOTA INTRODUTÓRIA.....	1
1. CONSIDERAÇÕES CONTEXTUAIS	
1.1 Exílio: Schoenberg e o contexto da composição de <i>Moses und Aron</i>	5
1.2 O <i>complexo de Moisés</i> : irrepresentabilidade e carácter histórico do monoteísmo.....	8
1.3 A <i>infinita distância</i> de Deus: Aarão e a tarefa instanciadora.....	12
2. <i>MOSES UND ARON</i> : TRANSPOSIÇÃO DA ÓPERA EM FILME	
2.1 O deserto enquanto <i>princípio nomádico</i> de planificação.....	17
2.2 Fragmento e unidade: método dodecafónico e a oposição ao <i>raccord</i>	21
2.3 Integridade espacial e “obediência” à natureza.....	26
2.4 “Sinais do dia”: realismo materialista e vocação ontológica do cinema.....	28
2.5 “Blocos” de som e imagem: uma pobreza de processos.....	31
2.6 Palavra e anfiteatro, palimpsesto histórico: Ex 32, 25-28 e Holger Meins.....	40
2.7 O som directo e a falta de representação adequada.....	45
3. ACTO I	
3.1 A <i>Voz da Sarça Ardente</i> : chamamento pluriforme.....	48
3.2 <i>Sprechstimme, Sprechgesang</i> : um “choque de contrários”.....	52
3.3 Resistência à comunicação e a “alma” como forma do “corpo”.....	56
3.4 As “regras do jogo”: o centro invisível e o povo individuado.....	60
3.5 A panorâmica como movimento dialéctico; os milagres.....	68
4. INTERLÚDIO & ACTO II	
4.1 Do negro total à visibilidade de Deus: a “traição” de Aarão.....	73
4.2 O Bezerro de Ouro: <i>lust for life</i> e a orgia de auto-adoração.....	77

4.3 Apresentação não-orgiástica da orgia: simplificação e distância crítica.....	81
4.4 Orgia: sociedade do espectáculo, capitalismo e os <i>falsos modelos da revolução</i>	85
4.5 Hitler e Hollywood: idolatria, fascismo e a política convertida em arte.....	90
4.6 Destruição do Bezerro de Ouro: as Tábuas da Lei e a <i>palavra que falta</i>	97
5. ACTO III	
5.1 Palavra e utopia: “só a violência ajuda onde a violência reina”.....	103
5.2 “No deserto sereis invencíveis”: sedentarismo, nomadismo, resistência.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	121
APÊNDICE: CADERNO DE <i>STILLS</i>	129

AGRADECIMENTOS

Ao Professor João Mário Grilo, pela generosidade com que aceitou orientar-me.

À minha mãe e ao meu pai, pelo apoio sem descanso, pelo amor sem contrapartida.

Ao meu irmão, que muito me aturou, e à minha irmã, que me ajuda em tudo o que pode.

À pequena Amélia, boa-nova da qual a escrita deste trabalho é indissociável.

À Isabel

**MOSES UND ARON (STRAUB-HUILLET, 1975):
UMA DIALÉCTICA DE RESISTÊNCIA À ESTETICIZAÇÃO DA POLÍTICA**

André Silva Santos

RESUMO

Moses und Aron (1930-32), ópera inacabada de Arnold Schoenberg — escrita a partir do Livro do Êxodo e musicada em contexto do exílio do autor face à ameaça nazi — põe em cena o conflito bíblico entre o profeta Moisés e o seu irmão Aarão no quadro do problema de *dar a ver*, às tribos hebraicas libertadas do Egito, o Deus *invisível* do monoteísmo. O problema, de natureza histórica, é o do “nascimento de uma nação” cujo ponto de partida é a radicalidade de uma nova *lei* inconcebível — projecto simultaneamente ideal e prático, místico e político: a criação de um povo livre. A presente dissertação procurará examinar como, no filme homónimo de 1975, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet analisam a ópera por via das especificidades do seu método cinematográfico, numa planificação erigida em função do choque dialéctico entre os protagonistas e destes com o povo hebreu. As formas através das quais Straub-Huillet evitam fazer um Bezerro de Ouro filmico, na prevalência de uma *fala* que resiste ao império da representação da “sociedade do espectáculo”(i.e. à esteticização da política que serve de alicerce ao seu projecto ideológico), são o foco deste trabalho, como possível chave para uma compreensão adequada do carácter *utópico* em que assenta a crítica anti-imperialista que atravessa a obra destes cineastas.

PALAVRAS-CHAVE: realismo, representação, dialéctica, espectáculo, fascismo, deserto, fala, utopia

***MOSES UND ARON* (STRAUB-HUILLET, 1975):
A DIALECTIC OF RESISTANCE TO THE AESTHETICIZATION OF POLITICS**

André Silva Santos

ABSTRACT

Moses und Aron (1930-32), the unfinished opera by Arnold Schoenberg, written after the *Book of Exodus* and set to music in the context of exile in the face of Nazi threat, brings to new light the biblical conflict between the prophet Moses and his brother Aaron, which frames the problem of making known the *inconceivable* monotheistic God to the Hebrew tribes liberated from Egypt. This problem, of a historical nature, is that of the “birth of a nation” whose starting point is the radicality of a new and unimaginable *law* — a project that is both ideal and practical, mystical and political: the formation of a free people. This dissertation will seek to examine how, in the 1975 homonymous film, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet *analyze* the opera through the specificities of their cinematographic method, in a *découpage* shaped to the dialectical clash between the protagonists, and between them and the Hebrew people. The forms by which the filmmakers avoid creating a filmic Golden Calf, with the prevalence of an *act of speech* that resists the “society of the spectacle” and its empire of representation (i.e. the “aestheticization of politics” that underpins its ideological project), is the focus of this work as a possible key to an adequate understanding of the *utopian* aspect in which lies the anti-imperialist criticism that runs through the entire work of Straub and Huillet.

KEYWORDS: realism, representation, dialectic, spectacle, fascism, wilderness, speech, utopia

Tout commence en mystique et finit en politique.

Charles Péguy

*Il n'y a pas de film politique sans morale,
il n'y a pas de film politique sans théologie,
il n'y a pas de film politique sans mystique.*

Jean-Marie Straub

NOTA INTRODUTÓRIA

Ao longo da presente dissertação procurar-se-á dar a ver, no filme *Moses und Aron* (1975) de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, o caminho traçado do nomadismo místico de Moisés (que designaremos por *princípio do deserto*) até aos seus corolários políticos diante do sedentarismo de uma ideologia da representabilidade (que Aarão concretiza no culto idólatra ao Bezorro de Ouro) relativa à ideia, simultaneamente abstracta e histórica, de que Moisés é profeta: o Deus do monoteísmo. A “luta” dialéctica entre estes dois pólos *em oposição e interdependência* entre si é a pedra angular deste estudo e a chave para um entendimento adequado do que está em causa em termos de uma *política cinematográfica* no *corpus* straubiano e na sua resistência ao pendor estetizante do cinema dominante.

Antes da análise propriamente dita, debruçar-nos-emos, primeiro, sobre o momento político-social da composição da ópera e sobre a lógica aparentemente paradoxal no seio da irrepresentabilidade de Deus e do chamado “complexo de Moisés”. O estudo dedicar-se-á em seguida, e de forma breve, aos princípios fundamentais que guiam a composição dodecafónica de Schoenberg e o método cinematográfico de Straub-Huillet no sentido de alicerçar uma compreensão das traves-mestras que nortearam a transposição da ópera em filme. E então, no que perfaz o grosso do texto, empreender-se-á a análise propriamente *morfológica* do filme, isto é, do *corpo* do objecto (retomaremos este aspecto em seguida).

Este objecto serve de base à reflexão sobre uma problemática que radica no coração do cinema e da realização cinematográfica — em suma, o problema da imagem *justa* face à imagem *bela* (para usar os termos de Daney no seu célebre texto sobre o travelling do *Kapo*¹). Ora, os filmes de Straub-Huillet — *todos* os seus filmes — surgem como possível resposta a esta questão: o que é que significa *respeitar uma ideia*. Como se sabe, o par de cineastas parte sempre de um *texto* de outro autor (seja esse texto uma partitura musical, uma peça de teatro, uma troca de correspondência, etc.) — i.e. parte sempre de um *outro objecto* para os seus filmes. Com efeito, a tese propõe-se analisar um objecto (filme) que por sua vez incorpora outro objecto (a ópera homónima de Arnold Schoenberg). E, ponto crucial, o objecto-filme *analisa* o objecto-ópera nessa transposição².

¹ Cf. npp 381, p.84.

² A ideia de fazer o filme surge em 1959, quando Straub assiste em Berlim a uma apresentação (a “estreia” *cénica* e não só musical na Alemanha) da ópera, musicalmente dirigida por Hermann Scherchen e encenada por Gustav Rudolf Sellner: uma encenação que Straub classificou de “abstracção teatral atroz”. Telefonou a Huillet que estava em Paris e pediu-lhe para apanhar o comboio nocturno para Berlim a fim de ver a ópera (Straub viu-a de novo). O trabalho de preparação para o filme decorreu entre 1959 e 1974, 15 anos devidos à dificuldade de obter financiamento adequado ou segundo as suas próprias condições. (Cf. BONTEMPS,

Respeitar uma ideia: o que é que poderá estar em causa numa preocupação em fazer justiça a uma ideia na criação de uma nova *forma* a partir dela. O filme *Moses und Aron* põe em jogo de forma clara este problema. Ópera e filme põem em cena o conflito entre Moisés e o seu irmão Aarão no quadro de *dar a ver* uma ideia *invisível e irrepresentável* às tribos hebraicas libertadas do Egipto. Esta ideia, porém, não se acha circunscrita ao seu carácter religioso na medida em que tem que ver com uma ideia de povo e do “nascimento de uma nação” a partir de novas *leis*, as quais por seu turno partem da *novidade* da ideia (nesse sentido, revolucionária). É, pois, a ambiguidade política intrínseca ao projecto da criação de um povo livre o eixo do estudo: parafraseando Péguy na epígrafe à tese, aquilo que começa como um problema religioso termina em política. E o primeiro plano do filme (consultar p.130) delinea já este trajecto do *povo* de *Deus*: vemos e ouvimos uma página da Bíblia que nos fala sobre uma sangrenta batalha entre os profetas e as suas tribos.

Retomando o ponto relativo à abordagem metodológica, a análise formalista, isto é, a leitura do filme na sua *matéria formal* (os seus planos: enquadramento, cor, uso do som, montagem... em suma, os elementos fílmicos) ocorre à medida que, em paralelo e *a partir dessa análise* sobre o corpo, se desdobram as restantes considerações, nomeadamente aquelas de carácter ideológico. “A alma nasce da forma do corpo”, repete Straub citando Tomás de Aquino³. É o corpo do objecto o ponto de partida da investigação⁴, reduzindo o peso do contexto (dos “ismos”) e focando as propriedades inerentes ao filme como *texto em si*, portanto passível de ser *lido*. Numa palavra (e na linha da metodologia apresentada pelos *Cahiers* na análise de 1970 a *Young Mr. Lincoln* de John Ford⁵), o trabalho desta

Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, «Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Moïse et Aaron)» in *Cahiers du Cinéma* nº 258-259, Paris, 1975, p.6).

³ “As coisas só existem quando já têm uma forma, um ritmo. «A alma nasce da forma do corpo».” (Straub no filme *Où gît votre sourire enfoui?*, realizado por Pedro Costa, 109’, F/P, 2001). Ou, na entrevista a Andi Engel, quando é dito a Straub que parece só admirar no cinema americano a habilidade técnica, no qual “a forma é tudo, o conteúdo é nada”, este responde: “Mas uma forma vazia não existe. Há a alma, que é algo que não também não existe. A alma é a forma do corpo. Creio que todo o cineasta deveria ser um Tomista na medida em que uma pessoa só poderá fazer filmes quando de algum modo acreditar que a alma é nada mais do que a forma do corpo”. (in ENGEL, Andi, «Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too» in *Enthusiasm* 1, Dezembro de 1975, p.15.)

⁴ É evidente que esta é, em última análise, uma separação artificial, que o “corpo” e a “alma” nos aparecem juntos, ao mesmo tempo. Mas uma análise é, justamente, analítica e não sintética: *separa* o que nos aparece unido para que melhor se possa ver a constituição e a natureza dessa união.

⁵ VV. AA., «‘Young Mr. Lincoln’ de John Ford», *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970, pp.29-47. Como exemplos deste tipo de análise poder-se-ia referir o trabalho de BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, Londres, 1985; ou, no caso de Straub-Huillet, os textos publicados ao longo do tempo na revista *Ça Cinema*, e ainda em específico sobre *Moses und Aron*, o estudo mais fundamental (em detalhe e envergadura) sobre a obra, em HOLL, Ute, *The Moses Complex: Freud, Schoenberg, Straub/Huillet*, trad. Michael Turnbull, Diaphanes, Zurique e Berlim, 2017.

leitura⁶ será “não o de procurar no filme o seu sentido escondido mas o de trazer à luz do dia *o sentido já lá existente*”⁷, o trabalho de fazer com que os filmes “digam o que tenham a dizer *naquilo* que não dizem” ao buscar o “não-dito incluído no dito e necessário à sua constituição”⁸. Ler o que o *corpo* diz. A análise seguirá a sucessão temporal do filme *cena a cena* (por vezes *plano a plano*) no sentido de participar no processo de “*devir-texto do filme*”⁹, de ler o que nele se acha *inscrito*. Esta abordagem metodológica, cada vez mais “fora de moda” no panorama dos estudos artísticos e, em especial, daqueles articulados com o cinema¹⁰, é por isso mesmo aquela que mais urge resgatar, justamente por recentrar a atenção no *cinema dos filmes*, nas suas características concretas enquanto *artefactos* cinematográficos, feitos assim e não assado¹¹, de um determinado *modo*. Partir da poética de um filme para chegar à sua política — mas no sentido em que *a sua poética é já a sua política*: o ponto de chegada ideológico está já inscrito no seu ponto de partida formal¹².

O segundo capítulo dedicar-se-á a identificar a singularidade desta poética fílmica. Aclare-se contudo que as analogias traçadas com o método de Schoenberg não pretendem indicar que Straub-Huillet *deduzem* daquele o seu método cinematográfico: por mais que se revele uma inteira adequação dos princípios da planificação aos da composição — uma justeza na transposição fílmica —, o método dos cineastas não só é prévio a tais analogias mas sobretudo *independente* delas: é puro cinema. Um filme é um filme é um filme.

Os restantes capítulos, consagrados aos Actos I, II e III (sendo o último acto de igual modo a conclusão da dissertação) propõem-se investigar o filme iluminando os princípios gerais antes apontados, estudando a construção de cada cena *pari passu* com a *política dessa poética*, que se fará progressivamente mais clara no desenrolar da leitura.

⁶ Uma leitura, “não um comentário (...) [não] uma pseudo-leitura que perde de vista a realidade da inscrição (...) [nem uma] nova *interpretação*” (*ibidem*, p.28 [itálicos originais]).

⁷ *Ibidem*, p.39 [itálicos originais].

⁸ *Ibidem*, p.30 [itálicos originais].

⁹ *Ibidem*, p.32 [itálicos originais].

¹⁰ Desiludido com a tendência da crítica contemporânea em discorrer sobre “metáforas e conteúdos”, João Botelho lamenta: “Ninguém te descreve um plano...”. Ver GRILO, João Mário, «Elogio da Dissidência» in *O Cinema da Não-Ilusão (histórias para o cinema português)*, Livros Horizonte, Lisboa Cinema, 2006, p.47. Publicado originalmente como «Uniamoci nella dissidenza», in Roberto Turigliatto (coord.), *Amori di Perdizione, Storia di Cinema Portoghese 1970-1999*, Lindau, Turim, 1999, pp.265-270.

¹¹ Expressão celeberrimamente usada por João César Monteiro como resposta a um jornalista que, na estreia de *A Branca de Neve* (2000), lhe perguntara porque razão tinha decidido fazer o filme “assim”. Posteriormente, “Assim e não assado” foi o título dado a uma exposição e um ciclo integral dedicado ao realizador.

¹² Não se quer com isto dizer que se empreenderá uma desconstrução do filme seguida da sua reconstrução, dado que essa reconstrução não poderia em caso algum ser *total*: isso equivaleria em última instância a uma abordagem redutora e *determinista* de todos os pontos de vista (históricos, sociais, culturais, estéticos, políticos), tendo em conta não só a inextrincável complexidade das relações forma-autor-crítico-ideologia, mas também, como referiremos em tempo próprio, porque persiste em todo o objecto artístico a *resistência à sua tradução por conceitos* (a que Kant chamou *indeterminação conceptual*).

Nesta nota cabe ainda fazer dois pontos prévios. O primeiro concerne ao apêndice, caderno de *stills* elaborado com o intuito de facultar uma consulta permanente dos planos do filme em articulação com a leitura de modo a clarificar visualmente¹³ as descrições textuais: todos os planos estão devidamente numerados¹⁴ para o efeito. O segundo ponto prévio refere-se às traduções apresentadas. As traduções a partir do alemão do *libretto* de Schoenberg, recorrentemente convocado ao longo da dissertação sempre com referência ao original, são da nossa autoria¹⁵ em confronto com as traduções de Straub e Huillet para o francês¹⁶ e de Allen Forte para o inglês¹⁷. No tocante aos passos bíblicos, quando não expressamente indicadas outras traduções (do hebraico, do grego, do latim...), a tradução tem em conta sobretudo duas fontes: a Bíblia dos Capuchinhos¹⁸ e a mais recente versão revista e corrigida da primeira tradução da Bíblia para a língua portuguesa, no séc. XVII, da autoria de João Ferreira Annes d'Almeida¹⁹.

¹³ Um caderno de *stills* não é, escusado será dizê-lo, um caderno de planos, carecendo de duração e de som. As referências sonoras que se considerou fazer acham-se indicadas no texto, não no apêndice. De qualquer modo, essas indicações estão disponíveis (em francês) na publicação integral do texto e da planificação do filme nos *Cahiers du Cinéma*: primeiro só o Acto I (nº 260-261, Outubro-Novembro de 1975, pp.69-84), e logo de seguida os Actos II e III (nº 262-263, Janeiro de 1976, pp.79-94). Consultar na biblioteca digital Internet Archive: <<https://archive.org/details/CahiersDuCinema>> [consult. 29-05-2020].

¹⁴ A numeração dos planos não é da nossa autoria, mas segue o diário de rodagem do assistente de realização Gregory Woods e as anotações de Danièle Huillet a esse diário, ambos publicados em simultâneo em «Work Journal for Moses and Aaron by Gregory Woods with Annotations by Danièle Huillet» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, Sally Shafto (ed.), Sequence Press, Nova Iorque, 2016, pp.276-331. (Originalmente publicados como WOODS, Gregory, «A Work Journal for *Moses and Aaron*» e HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», in *Filmkritik*, nº25, Setembro de 1975, pp.398-419; e logo depois como «Un journal de travail, par Gregory Woods» e «Notes sur le journal de travail de G. Woods, par Danièle Huillet», in *Cahiers du Cinéma*, nº 260-261, Outubro-Novembro de 1975, pp.7-47. Resta ainda clarificar que a diferença, no caderno em apêndice, entre a numeração simples (por ex. 72) e a hifenizada (por ex. 57-1, 57-2, 57-3) deve-se a um critério de *mobildade* (em geral, do enquadramento ou dos personagens): se ocorrem entradas e saídas de “campo” dos actores ou gestos especialmente relevantes, ou movimentos de câmara (panorâmicas, *travellings*) ou até uma alteração significativa na imagem devido a outras causas (por ex. 73 e o *fade* a branco por abertura do diafragma), o número é hifenizado e as imagens procurarão dar conta das modificações *visuais* essenciais que auxiliem a compreensão da descrição textual; se o número é simples, considerou-se não haver *movimentos* no plano que justificassem a sucessão de *stills*.

¹⁵ Há uma tradução portuguesa na legendagem da cópia 35mm do filme na posse da Cinemateca Portuguesa — Museu de Cinema. Requisitámos o acesso a essa tradução, mas “por razões de carácter patrimonial” não foi possível atender ao pedido. Fizemos então uma tradução original de todos os passos citados neste texto a partir do *libretto* alemão de Schoenberg, publicado na íntegra em «Moses und Aron: Beschreibung und Texte», in *Filmkritik* nº 5-6, Maio-Junho de 1975, pp.203-252), contando com a preciosa revisão de Isabel Campos (co-tradutora de SCHELER, Max, *Arrependimento e Renascimento*, Edições 70, Lisboa, 2018).

¹⁶ Publicada em duas partes nos *Cahiers du Cinéma* (nº 260-261, Outubro-Novembro de 1975, pp.69-84; e nº 262-263, Janeiro de 1976, pp.79-94).

¹⁷ Publicada no folheto que acompanha a gravação fonográfica de *Moses und Aron. Oper in drei Akten* (Philips: 6700 084, B. Schott's Söhne, Mainz, 1974).

¹⁸ *Nova Bíblia dos Capuchinhos*, Difusora Bíblica (Centro Bíblico dos Capuchinhos), 1ª ed., Fátima, 1998.

¹⁹ *Bíblia Almeida Revista e Corrigida*, Sociedade Bíblica de Portugal, Lisboa, 2001.

1. CONSIDERAÇÕES CONTEXTUAIS

1.1 Exílio: Schoenberg e o contexto da composição de *Moses und Aron*

Arnold Schoenberg começou a partitura musical de *Moses und Aron* a 7 de Maio de 1930, em Berlim, e concluiu-a a 18 de Março de 1932, em Barcelona. O *libretto* dos actos I e II ficou pronto. Já o texto para o Acto III, derradeiro acto da ópera, permaneceu todavia sem música, até ser posto de lado em Maio de 1935, em Los Angeles²⁰. Note-se as datas e os lugares: *Moses und Aron* é uma obra escrita em movimento de exílio, em fuga diante da ameaça nazi, exílio esse inicialmente ainda dentro da Europa e por fim para os Estados Unidos. Deverá considerar-se *Moses und Aron* uma obra inacabada (e como veremos, não obstante completa e justa nessa forma inacabada) na medida em que Schoenberg jamais desistiu de compor a música para o derradeiro acto. As muitas declarações do compositor a esse respeito²¹ confirmam a intenção, ressurgindo com renovada energia nos anos finais da sua vida, entre elas uma carta de 1950 crucial para Straub-Huillet (que encenam o Acto III, “habitualmente suprimido nas encenações teatrais”²²) na qual Schoenberg anui enfim que este Acto possa “ser representado como drama falado, sem música, no caso de eu não ser capaz de concluir a composição”²³. As possíveis razões (que Straub crê ideológicas²⁴) para Schoenberg não ter finalizado a ópera ocupar-nos-ão no capítulo final.

O “exílio americano” do compositor (após tentativa falhada de “exílio inglês”) dá-se em 1933, isto é, pouco após ultimar a partitura que se conhece, ocupado com o terceiro acto. Este é igualmente *e não por acaso* o ano do seu regresso “oficial” ao judaísmo (que,

²⁰ Datas referidas por Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.7.

²¹ Tais declarações atravessam décadas, até ao fim da sua vida. Em 1931, afirma que “gostaria de completar a obra antes de rumar a Berlim”. Em 1932, que tem “a intenção de completar o terceiro acto logo que possa, dentro de seis a oito semanas, no máximo”. Em 1933 realça que, caso possa trabalhar, “as obras que gostaria de concluir primeiro seria *Die Jakobsleiter* e *Moses und Aron*”. Em 1948, após durante largos anos ter posto de lado esse propósito, como se referiu, surge com entusiasmo renovado, dizendo que já tem inclusive “uma ideia bastante boa de como será a música do terceiro acto”, acrescentando que acreditava poder escrevê-la “em poucos meses”. Em 1950 afirma: “não é de todo impossível que consiga completar o terceiro acto ao fim de um ano [de trabalho]”. (Recolhido de: WÖRNER, Karl, *Schoenberg's 'Moses and Aaron'*, trad. Paul Hamburger, Faber and Faber, Londres, 1963, p. 90.)

²² Cf. Straub, Cannes, Maio de 1975. Citado no Catálogo do 4º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz [1975], in «As escolhas de Manoel de Oliveira», *FestFigueira*, 1983, p.295. Este facto é corroborado por Louis Seguin, que escreve que, desde a sua estreia parcial e musical em Darmstadt a 2 de Julho de 1951 (*Der Tanz um das goldene Kalb*) dirigida por Rolf Lieberman, passando pela estreia cénica da representação em Zurique dirigida por Hans Rosbaud no Stadttheater a 6 de Junho de 1957, até à versão em língua francesa na Ópera de Paris em 1973 sob a direcção do mesmo Rolf Lieberman e de Raymond Gêrôme, todas repetem “o mesmo discurso e baseiam-se no mesmo princípio: a evicção do Acto III” (SEGUIN, Louis, «La famille, l’histoire, le roman», *Cahiers du Cinéma*, nº 260-261, Paris, Outubro-Novembro de 1975, p.65).

²³ WÖRNER, Karl, *op. cit.*, p.90.

²⁴ Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.7.

na juventude, abandonara para adoptar o protestantismo luterano²⁵) em cerimónia pública numa sinagoga parisiense. A sua re-conversão ocorrera, porém, vários anos antes. Conta-o a Alban Berg numa carta²⁶ em Outubro de 1933, aludindo inclusive a *Moses und Aron*.

A identificação de Schoenberg com o judaísmo é manifestada nas cartas que escreve a Kandinsky na primavera de 1923, lidas (de forma parcial) na curta-metragem de Straub-Huillet *Introdução à «Música de acompanhamento para uma cena de cinema» de Arnold Schoenberg*²⁷, de 1973 (imediatamente prévia ao filme *Moses und Aron*). Esta *opus* 34, composta em 1929-30 (ou seja, ao mesmo tempo que *Moses und Aron*), inclui apenas e simplesmente as palavras “Perigo Ameaçador, Angústia, Catástrofe” (*Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe*), reveladoras da atmosfera dos anos em que a peça foi escrita. Nessas cartas a Kandinsky, Schoenberg recusa o convite do pintor para ajudar a fundar um centro artístico e intelectual na Bauhaus de Weimar, alegando ter conhecimento da existência de tendências antissemitas entre membros da escola. Escreve, a 20 de Abril: “Aprendi enfim a lição que me foi imposta durante este ano, e jamais a esquecerei: a de que não sou um alemão, nem um europeu, talvez até mal seja um ser humano (...); sou um judeu. E estou contente que assim seja! Hoje já não mais quero ser uma excepção; não tenho quaisquer objecções em ser agrupado juntamente com o resto dos judeus”²⁸. A 5 de Maio acrescenta: “A que é que o antissemitismo leva que não seja a actos de violência? É assim tão difícil imaginá-lo? Porventura fiquem satisfeitos em privar os judeus dos seus direitos civis (...). Mas uma coisa é certa: eles [arianos] não serão capazes de exterminar aqueles elementos mais duros graças aos quais o povo judeu perseverou, sem auxílio, contra a humanidade inteira ao longo de 20 séculos, porque ele é evidentemente constituído de tal ordem a ser capaz de realizar a tarefa que Deus lhe incumbiu: a de sobreviver em exílio, incorrupto e

²⁵ Nesta conversão cristã, Schoenberg foi baptizado como protestante luterano em 1989, transferindo o seu certificado de nascimento para a Igreja. O seu casamento com Mathilde Zemlinsky, ela própria judia, a 18 de Outubro de 1901, realizou-se numa cerimónia cristã. (Cf. TARSİ, Boaz, «Moses and Aaron as Reflection of Arnold Schoenberg’s Spiritual Quest» in *Musica Judaica: Journal of the American Society for Jewish Music*, vol. XII, 1991-92, p.56; e ROBINSON, Harlow, «Driven into Paradise: Arnold Schoenberg and the Exile Experience» in *Boston Lyric Opera*, Outubro de 2018. Disponível em: <<http://blog.blo.org/driven-into-the-paradise-arnold-schoenberg-and-the-exile-experience>> [consult. 09-04-2020]).

²⁶ Esse seu regresso à religião judaica — confidencia Schoenberg a Berg — “está deveras demonstrado em algumas das minhas obras publicadas (*Thou shalt not... Thou shalt*) e em *Moses and Aron*, das quais tens conhecimento desde 1928, mas que datam, pelo menos, de cinco anos antes.” (Cf. SCHOENBERG, Arnold, «To Alan Berg, 16 October 1933» in *Letters*, Erwin Stein (ed.), University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1987, p.184.)

²⁷ Título original: *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*.

²⁸ SCHOENBERG, Arnold, «To Wassily Kandinsky, 20 April 1923», *op. cit.* p.88.

inquebrável!”²⁹. Recorde-se que o ano das cartas é o de 1923. Numa prisão em Landsberg, Hitler dita a Emil Maurice as primeiras páginas de *Mein Kampf*.

Dez anos corridos e Schoenberg, como se disse, retorna ao judaísmo, concluídos os Actos I e II de *Moses und Aron*. 1933, ano em que Hitler é nomeado Chanceler e o Partido Nazi alcança “plenos poderes”³⁰, em que o Presidente da Academia Prussiana das Ciências em Berlim decreta uma purga aos membros judeus no instituto e Schoenberg é destituído da sua posição de professor³¹, e em que o compositor redige a primeira versão de *Four-Point Program for Jewry*, texto que inaugura com a terrível e profética listagem:

500.000 judeus da Alemanha, 300.000 da Áustria, 400.000 da Checoslováquia, 500.000 da Hungria, 60.000 de Itália — mais de um milhão e oitocentos mil judeus terão de emigrar num curto espaço de tempo, e não se sabe quão curto. Que Deus proveja que não haja uns adicionais 3.500.000 da Polónia, 900.000 da Roménia, 240.000 da Lituânia e 160.000 da Letónia — quase 5.000.000; e a Jugoslávia com 64.000, a Bulgária com 40.000 e a Grécia com 80.000 poderão seguir-se, para não falar de outros países, que estão de momento menos activos. Há espaço no mundo para quase 7.000.000 de pessoas? Estarão elas condenadas à extinção, à fome, à carnificina? Qualquer observador interessado e realista deveria ter sabido isto de antemão, tal como eu o sei há mais de vinte anos.³²

Serve isto para que, ao longo desta dissertação, se guarde em mente que Schoenberg escreve *Moses und Aron* problematizando a necessidade imperativa de *re-criar* um povo, em primeira instância à luz da sua perseguição bárbara e, num segundo momento, em face da sua condição de povo *exilado*, sem lugar: “Há espaço no mundo para quase 7.000.000 de pessoas?”. O horror do Holocausto, previsto por Schoenberg neste texto como resposta a tal questão, não era ainda *actual*, mas afigurava-se como possibilidade real. No entanto era já efectivo o colossal movimento de um povo em fuga na suspensão de um não-lugar. A esse *espaço de indeterminação*, espaço de transitoriedade sem perspectiva existencial,

²⁹ *Ibidem*, «To Wassily Kadinsky, 5 May 1923», pp.92-93.

³⁰ Como se sabe, após o Decreto do Incêndio do Reichstag é assinada pelo Presidente Paul von Hindenburg a Lei de Concessão de Plenos Poderes, ou Lei Habilitante (em alemão: *Ermächtigungsgesetz*) a 23 de Março de 1933, cuja designação oficial é Lei para Sanar a Aflição do Povo e da Nação (*Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich*), através da qual Hitler pôde instituir legalmente o regime ditatorial nazi.

³¹ Cf. WALSH, Martin, «“Moses und Aron”: Straub and Huillet’s Schoenberg» in *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Keith M. Griffith (ed.), BFI Publishing, Londres, 1981, p.94 (originalmente publicado em *Jump Cut*, nº12/13, 1977).

³² Cf. SCHOENBERG, Arnold, «Four-Point Program for Jewry», citado em SCHOENBERG, E. Randol, «Schoenberg’s Warning» in *The New York Review of Books*, 27 de Fevereiro de 2003. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2003/02/27/schoenbergs-warning>> [cons. 02/02/2020].

chamaremos “deserto”. Vinque-se a traço grosso a relação com esse deserto que, no Livro do Êxodo, é percorrido por uma comunidade liberta da opressão, mas faminta, angustiada e exausta, ansiando a revelação de uma nova *ideia* que lhe permita formar-se como povo livre³³. É sobre a novidade dessa ideia em contexto de aflição, e sobre as suas *condições de comunicabilidade*, que Schoenberg compõe a obra que nos ocupa.

1.2 O complexo de Moisés: irrepresentabilidade e carácter histórico do monoteísmo

Na ópera, o acesso a esta ideia radicalmente nova é exclusivo de Moisés, a quem a ideia se comunica directamente. E a ideia é, como se sabe, o monoteísmo: o Deus único, invisível e inconcebível. Como, então, comunicar a *inconcebibilidade* de uma ideia? Como exprimir o que é, por definição, inexprimível — aqui, o Deus “escondido” (*absconditus*)³⁴ do Antigo Testamento, que à pergunta de Moisés pelo seu nome responde: “Eu sou o que sou”³⁵. Dando-se a ouvir³⁶, Deus recusa dar-se a conhecer, surgindo assim como entidade indefinível e, portanto, *inominável*³⁷. É este o ponto de partida do “complexo de Moisés”, título da investigação de Ute Holl que nos acompanhará. Este complexo aborda, *grosso modo*, a peculiaríssima dificuldade política de Moisés: fundar uma nação a partir de uma ideia inimaginável; e não só essa ideia é imprescindível ao projecto político, ela é a *causa* exclusiva desse surgimento, o seu princípio não-desenraizável.

³³ Se dúvidas houvesse sobre a sua posição pública, Schoenberg, no seu *Discurso sobre a Situação Judaica* a 29 de Março de 1935, fala sobre a necessidade de “restaurar a auto-confiança judaica, a fé em nós próprios, a crença nas nossas capacidades criativas, a crença na nossa elevada moralidade, no nosso destino. Nunca devemos esquecer que somos o povo eleito de Deus”. (SCHOENBERG, Arnold, «Two Speeches on the Jewish Situation» in *Style and Idea*, Leonard Stein (ed.), Faber and Faber, Londres, 1984, p.504.)

³⁴ Is 15, 15.

³⁵ Ex 3, 13-14. É uma polémica milenar e feroz a que gira em torno desta frase de Deus na Torah hebraica *'ehyeh 'ăšer 'ehyeh*, e da sua tradução na Vulgata por: *ego sum qui sum* — eu sou o que sou, eu sou Aquele que sou, eu sou quem sou: variações conhecidas da frase latina. Eduardo Lourenço nota que, “infelizmente, os setenta traduziram por *eu sou o que é*, e isso deu dois mil anos de sincretismo greco-cristão que neste momento está em vias de ser reenviado para o número das incorrecções gramaticais que abalaram o mundo”; já o teólogo Edward Schillebeeckx disputa a tradução apoiado em especialistas em textualidades como Theodorus C. Vriezen (1950), Max Reisel (1957) ou Michele Allard (1957), defendendo a existência de uma perspectiva *relacional* na apresentação do Deus transcendente. (Cf. LOURENÇO, Eduardo, «Do Discurso ‘Sobre Deus’...», p. 110, e SCHILLEBEECKX, Edward, «O Deus Oculto», pp.216-217; in *O Tempo e o Modo* (1ª série, cad. 3: Deus o que é?), Dezembro de 1968.)

³⁶ Cf. Dt 4, 12: “O SENHOR falou-vos por meio do fogo; ouvistes o som das palavras, mas não vistes figura alguma. Era uma voz apenas”.

³⁷ Contemporânea de Schoenberg, Simone Weil fazia desta *contradição* o cerne da sua atitude religiosa: “Estou perfeitamente segura de que não existe Deus, no sentido em que estou perfeitamente segura de que nada de real se parece com aquilo que posso conceber quando pronuncio esse *nome*”. (WEIL, Simone, *A Gravidade e a Graça*, trad. Dóris Graça Dias, Relógio d’Água, Lisboa, 2004, p.115.)

A incognoscibilidade do Deus de Moisés é posta sob as condições históricas, sociais e culturais de uma comunidade específica. O minucioso texto de Danièle Huillet, *Pequeno Excursus Histórico*, investigação preparatória para o filme, incide na história dessas tribos. Huillet discute a condição dos nómadas israelitas (beduínos) antes do seu estabelecimento na Palestina, tece hipóteses sobre os acontecimentos no Egipto que conduziram à sujeição das tribos e ao seu movimento de insurgência, relata o modo de vida (animais, agricultura, vestuário, objectos) dos hebreus, os seus costumes culturais e religiosos antes de Moisés e as particularidades dos seus ritos sagrados. Huillet mostra, em suma, o quanto o nómada israelita tinha em comum com as outras tribos da região e, como diz Barton Byg (tradutor do texto), foca “em que medida o desenvolvimento histórico da sua religião se adequava às necessidades do seu progresso como nação”³⁸ (aquilo a que Straub, aludindo a Engels, chama “monoteísmo libertador”³⁹). Huillet por fim relaciona essas ideias com Jeová⁴⁰ e com o duplo dever de Moisés, profeta de Deus e “líder da resistência”⁴¹ dos hebreus:

A tarefa de Moisés era de natureza prática: a criação de um povo por meio de uma religião nacional: Jeová deveria tornar-se o Deus de Israel, e Israel o Povo de Deus. Esta formulação, repetida exaustivamente, guiava o pensamento de Moisés. E uma característica dessa religião nacional é o seu carácter histórico. Enquanto a maior parte dos outros povos semitas adoravam os seus deuses desde tempos imemoriais e sentiam-se ligados a eles por um vínculo natural e fisicamente relacionável, Israel foi conduzido a Jeová, num dia preciso, por Moisés.⁴²

Esse carácter histórico é salientado também por Straub: “a Bíblia não é uma fábula; é um livro de história (...), a memória colectiva e a história da escravatura e do Êxodo”⁴³. E Moisés é a *via* pela qual a história do povo hebreu com o seu Deus é posta em marcha, o elo de ligação entre as dimensões política e religiosa sem o qual o projecto perde a sua *raison d'être* revolucionária: a criação de um povo livre em *movimento perpétuo*. Huillet assinala que, “de tribos diversas, libertadas ou estabelecidas no deserto do Sinai, Moisés

³⁸ BYG, Barton, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley, 1995, p.144.

³⁹ Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.18.

⁴⁰ Forma latinizada do יהוה; hebraico, e vocalização do tetragrama יהוה.

⁴¹ HUILLET, Danièle, «Small Historical Excursus» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, Sally Shafto (ed.), Sequence Press, Nova Iorque, 2016, p.163. Publicação original: «Kleiner historischer Exkurs» in *Filmkritik*, n°221-222, Maio-Junho de 1975, pp.199-202.

⁴² *Ibidem*, p.175.

⁴³ Cf. CERVONI, Albert, «Entretien avec Jean-Marie Straub», *Cinéma 75*, n°203, Novembro de 1975, p.47.

tentou formar um povo que deveria ser como uma confederação de tribos⁴⁴ — não sendo este, assim, destituído da sua essência *desértica*, das características nomádicas de Moisés, pastor de ovelhas e libertador de escravos. A ideia *historicamente utópica*⁴⁵ da “travessia sem fim do deserto” e da resistência que a utopia produz estabelece-se como eixo da obra.

Ao falarmos do “complexo de Moisés” referimo-nos a um povo que, como salienta Freud, exige em simultâneo de Moisés “o libertador e o legislador”⁴⁶ — cabe-lhe a missão paradoxal de *libertar um povo* e de *formar um povo livre*. É paradoxal visto que, por um lado, a proveniência deste advento político é de natureza impensável (estabelecido como campo de relações privado de imagem e procedendo de um “óbvio vazio, de um radical não-saber”⁴⁷) e, por outro, a liberdade de um povo pressupõe a possibilidade de *resistir à nova lei*. Como Moisés diz no Acto III, “o homem é independente: faz o que lhe agrada, de acordo com o seu livre-arbítrio”⁴⁸). A arduidade da tarefa reside na *orientação* singular que é o propósito dessa liberdade, a sua condição *sine qua non*: servir *aquela* ideia.

A primeira questão, como se disse, concerne à irrepresentabilidade da ideia, o Deus *absconditus* — “Inconcebível porque Invisível, porque Incomensurável, porque Infinito, porque Eterno, porque Omnipresente, porque Omnipotente”⁴⁹. Esta não pretende ser uma digressão em terreno teológico; se nos demoramos neste ponto é por ser crucial à análise, da ópera como do filme. Se Schoenberg afirma que *Moses und Aron* é “expressão de uma ideia religiosa”⁵⁰, já Straub revela que o seu interesse pela obra não veio da música em si mas do seu *côté théologique*⁵¹, que tomou como núcleo de partida para a feitura do filme. Albright nota com acuidade que este lado teológico da obra é intrínseco à natureza da sua proposta estética: “uma arte pura, sujeita a nenhuma outra lei que não a sua, é equivalente

⁴⁴ HUILLET, Danièle, *op. cit.*, p.174.

⁴⁵ Expressão de Straub (cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.8).

⁴⁶ FREUD, Sigmund, *Moisés e o Monoteísmo*, trad. Isabel Almeida Sousa, Círculo de Leitores, 1990, p.43. Ver também sobre Moisés como legislador, Ex 18, 15-16: “Moisés respondeu: «É o povo que vem procurar-me para consultar a Deus. Quando têm alguma questão, vêm ter comigo para que julgue as partes em litígio, dando, assim, a conhecer as ordens de Deus e as Suas leis»”.

⁴⁷ HOLL, Ute, *The Moses Complex: Freud, Schoenberg, Straub/Huillet*, trad. M. Turnbull, Diaphanes, 1ª ed., Zurique-Berlim, 2017, p.10.

⁴⁸ *Libretto*: “Aber der Mensch ist unabhängig und tut, was ihm beliebt aus freiem Willen” (III, 1).

⁴⁹ *Ibidem*: “Unvorstellbar, weil unsichtbar; weil unüberblickbar; weil unendlich; weil ewig; weil allgegenwärtig; weil allmächtig.” (I, 2)

⁵⁰ Desiludido com o rebaixamento do cinema face às suas potencialidades expressivas devido às concessões perante a bilheteira, Schoenberg diz que as abordagens artísticas mais exigentes “não têm lugar nos filmes, onde não há espaço para as ideias dos combatentes pela liberdade, como as presentes nos *Fidelio*, *Rienzi*, *Las Vêpres Siciliennes*, *Massaniello* ou *Uncle Tom’s Cabin*, nem para a expressão de ideias religiosas como as que se acham no *Christus* ou na *Saint Elizabeth* de Liszt, ou no *Parsifal* de Wagner, ou no meu próprio *Moses und Aron*”. (SCHOENBERG, Arnold, «Art and the Moving Pictures», *Style and Idea*, p.154.)

⁵¹ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.6.

ao Deus onipotente que Moisés encontra no Sinai”⁵². Com efeito, uma tal concepção de Deus, marcada por uma inexplicabilidade de fundo, é de raiz análoga ao que, em termos kantianos, se designa *indeterminação conceptual*⁵³ da obra de arte — ou seja, é uma ideia cuja essência escapa a conceitos (ou representações) que a traduzam. Da mesma maneira que não é possível, por definição, expressar o irrepresentável por meio de representações (daí a destruição do Bezerra de Ouro e, depois, das Tábuas da Lei), também não é possível traduzir por conceitos a “ideia estética” da obra de arte. É isso que significa dizer que está em causa uma indeterminação conceptual; se não o fosse, seria, claro, uma *determinação conceptual* — um *saber*, um conhecimento, explicável e acessível porque *representável por conceitos* e assim, em última instância, potencialmente abarcável pela razão.

No artigo *Das Verhältnis zum Text* (1912), Schoenberg fala da “linguagem humana” e da “linguagem do mundo”, e do que fica inevitavelmente *lost in translation* quando se procura traduzir “nos nossos termos os detalhes dessa linguagem [do mundo] que a razão não compreende”, visto que, “na tradução para os termos da linguagem humana (que é a *redução ao reconhecível*), o essencial — a linguagem do mundo, essa que talvez deveria manter-se indecifrável e apenas perceptível — é perdido”⁵⁴. O título que o compositor dá à sua coletânea de textos, *Style and Idea*, incide precisamente o foco na dualidade entre ideia e expressão, uma tensão que permeia o seu pensamento e obra. No estudo que dedica a esta ópera e filme, Walsh defende que o conflito entre Moisés e Aarão sobre o problema de representar o irrepresentável — de como concretizar a ideia numa imagem *sem trair* a ideia — é uma preocupação com a *ideologia da representação*, e que “o filme pode ser inteiramente lido neste nível”⁵⁵. É a tensão gerada por esta contradição⁵⁶ que se descobre em jogo na abordagem ao dilema da tradução do que é *eo ipso* intraduzível; um impasse que, como vimos, surge em *Moses und Aron* no quadro de uma situação histórica precisa:

⁵² Daniel Albright, «Series Editor’s Foreword» in CROSS, Charlotte, BERMAN, Russel, (eds.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Routledge, Nova Iorque, 2000, pp. xvi-xvii.

⁵³ Na *Crítica da Faculdade de Juízo*, é referido que a obra de arte comunica “sem se fundar sobre conceitos” (§45, 179), i.e. “sem *conceito* como fundamento determinante” (§46, 181), e Kant explica que aquilo a que chama “ideia estética” (correlato da obra de arte) dá-se “sem que qualquer pensamento determinado, isto é *conceito*, possa ser-lhe adequado” (§49, 192-193). (KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998, pp.210-219.)

⁵⁴ Schoenberg, porém, deixa claro que há uma diferença fulcral entre os procedimentos do filósofo e os do artista; o filósofo está *justificado* nesse procedimento de tradução pois “é o seu objectivo enquanto filósofo representar a essência do mundo, a sua insondável riqueza, por conceitos cuja pobreza é tão facilmente exposta”. (Cf. SCHOENBERG, Arnold, «The Relationship to the Text» in *Style and Idea*, p.142.)

⁵⁵ Cf. WALSH, Martin, *op. cit.*, p.58.

⁵⁶ Schrader sublinha esta afinidade quando escreve que “o conceito de expressão transcendental em religião ou em arte implica necessariamente uma contradição”. (SCHRADER, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, California, 1972, p.8.)

a travessia dos hebreus no deserto. “Como Schoenberg, Straub-Huillet voltam a atenção para o momento histórico em que a lei é suspensa. Uma política estética antes da lei não se dá sem conceitos mas na *falta constitutiva de conceitos apropriados*”⁵⁷. Além do mais, acresce que a exigência de universalidade nessa lei (“Haverá apenas uma lei”⁵⁸), aliada à resistência da parte do povo à sua instauração, agrava sobremaneira o desígnio *popular* da missão — que se baseia, como é óbvio, nas condições de *eficácia* da sua comunicação.

Repare-se que, na ópera, logo antes de Aarão arrancar a vara das mãos de um Moisés abatido — cujo pensamento se tornara “impotente na palavra de Aarão”⁵⁹ — o coro (ou *povo*, confirma Straub⁶⁰) resiste ao novo deus e à nova lei: “Ide embora com o vosso novo deus, esse Todo-Poderoso! Não queremos a liberdade por meio dele! Ficai longe, como esse deus, deidade omnipresente! Não tememos nem amamos o vosso deus!”⁶¹. Novos deuses, novos sacrifícios, protesta o povo — nada que lhes dê *prova*⁶² de libertação, nada que assegure o triunfo sobre a tirania egípcia. Uma parte do povo já lamentara, temeroso: “Voltemos ao trabalho, para que não se torne mais pesado!”⁶³. Não há palavra que baste. O povo requer a *Ideia instanciada*: um Deus representável para que aceite tornar-se *seu*.

1.3 A *infinita distância* de Deus: Aarão e a tarefa instanciadora

A supracitada “falta constitutiva de conceitos apropriados” é examinada por Ernesto Laclau num precioso texto que aclara as águas sobre o que, de facto, significa o paradoxo da irrepresentabilidade de uma ideia (ou objecto, *significante vazio*). Em termos políticos, a impossibilidade de designar essa ideia “não é algo que não foi ainda alcançado, mas que é constitutivamente inalcançável”, na medida em que quaisquer efeitos sistemáticos que daí pudessem derivar seriam fruto de um “compromisso instável” entre o objecto e a sua

⁵⁷ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.11 [itálicos nossos].

⁵⁸ Ex 12, 49: “O Senhor disse a Moisés e a Aarão: «Haverá apenas uma lei quer para o natural do país como para o estrangeiro residente no meio de vós»”. Isto implica, como indica Holl, que “a lei tem de ser sempre re-concebida com a chegada de novos estrangeiros se a decisão for a de, em vez de combater o que não é familiar, otimizar a comunicação”. (HOLL, Ute, *op. cit.*, p.16.) A ideia política implicada na optimização da comunicação é, em última instância, o imperialismo — a do domínio universal de uma única lei.

⁵⁹ *Libretto*: “Mein Gedanke ist machtlos in Arons Wort!” (I, 4).

⁶⁰ Straub afirma que, em *Moses und Aron*, “o povo está presente, representado pelo coro.” Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.10.

⁶¹ *Libretto*: “Bleib uns fern mit deinem Gott, mit dem Allmächtigen! Wir wollen durch ihn nicht befreit sein! Bleib uns so fern wie dein Gott, der Allgegenwärtige! Wir fürchten und lieben ihn nicht!” (I, 4).

⁶² Moisés questiona Deus — antevendo o dilema crucial da sua missão — no chamamento inicial: “O que é que lhes dará prova do meu mandato? / *Was bezeugt dem Volk meinen Auftrag?*” (I, 1).

⁶³ *Libretto*: “Zurück zur Arbeit! Sonst wird sie noch schwerer!” (I, 3).

representação necessariamente inadequada⁶⁴. Em rigor, não se trata de um paradoxo mas de uma *impossibilidade positiva* cuja tensão não é erradicável: “Não estamos a lidar com uma impossibilidade sem localização, como o caso de uma contradição lógica, antes com uma impossibilidade *positiva*: um 1 *real* para o qual o *x* do significante vazio aponta”⁶⁵. Sublinha-se, assim, a não-vacuidade de um objecto por definição “impossível”, dado que tal impossibilidade se refere apenas à inadequação constitutiva de qualquer representação sem que isso invalide a sua *realidade*. Em suma: não é por um objecto ser impossível (de representar) que ele é irreal. Isto poderia ser ilustrado num esquema do tipo [0 (*x*) —» 1], sugerindo a indeclinável tensão própria de uma ideia (*x*) que, como a seta de Zenão, nunca poderá alcançar o seu alvo uma vez que este é *constitutivamente inalcançável*.

À medida que se progride no texto de Laclau torna-se cada vez mais evidente que o que está na base da sua tese do “significante vazio” é o que a tradição filosófica entendeu por desformalização. Tome-se o clássico exemplo da ideia de «bem». Para o efeito, o que importa perceber é que «bem» é uma determinação formal, não um catálogo de conteúdos particulares. Precisamente por isso, «bem» é uma ideia que tanto pode ser desformalizada numa coisa como no seu exacto contrário: pode-se ter por bem perseguir, torturar e matar os inimigos, como se pode ter por bem louvar, proteger e amar os inimigos — ambas são, por assim dizer, representações possíveis e todavia inconciliáveis da ideia de bem. Laclau dá-nos outro exemplo típico: “A palavra «ordem» não corresponde enquanto tal a nenhum conteúdo particular porque existe apenas nas diversas formas nas quais é efectivamente realizada; mas numa situação de desordem radical, a «ordem» *está presente como aquilo que está ausente*; torna-se um significante vazio, um significante dessa ausência”⁶⁶. Ora, esta digressão técnica é trazida à consideração pelo simples motivo de que tal formulação é *ipsis verbis* aquela que uma parte da teologia contemporânea emprega para descrever a transcendência divina: “Deus não pode estar presente senão no modo de ausência”⁶⁷. Pode então ser dito, para tornar este curso mais navegável, que as ideias são *e* não são as suas desformalizações: são-no no sentido em que as desformalizações (ou instanciações) das ideias são aquilo que nos permite estabelecer uma relação “prática” com estas; e, contudo, não o são de todo na medida em que *nenhum* conteúdo particular (a que corresponde uma

⁶⁴ Cf. LACLAU, Ernesto, «Why do Empty Signifiers Matter to Politics» in *Emancipation(s)*, Verso: New Left Books), Londres e Nova Iorque, 1996, p.39.

⁶⁵ *Ibidem*, p.40.

⁶⁶ LACLAU, Ernesto, *op. cit.*, p.44 [itálicos nossos].

⁶⁷ SCHILLEBEECKX, Edward, «O Deus Oculto» in *O Tempo e o Modo* (1ª série, cad. 3: Deus o que é?), Dezembro de 1968, p.212. Ver também, por ex., a já citada Simone Weil usando as mesmas palavras: “Deus não pode estar presente na criação senão sob a forma de ausência”. (WEIL, Simone, *op. cit.*, p.110.)

dada instanciação) esgota a ideia. Em síntese e como se sabe, é a mesma estrutura que se descobre na teoria platónica das ideias. É famoso o passo do Livro X d’*A República* em que Sócrates assinala a inalcançabilidade da ideia por quaisquer instanciações: “quanto à ideia propriamente, não há artífice que possa executá-la”⁶⁸. Isso deve-se a uma insuperável disparidade entre estruturas, i.e. o “mundo das ideias” como determinação que pertence a um plano heterogéneo em relação ao plano da realidade, do imediato, do *aqui e agora* — e, acrescenta ainda Nuno Ferro, a uma *infinita distância* dessa realidade.

O ideal é uma determinação à *distância* (de outra forma não seria justamente ideal) (...) A distância em causa é, aliás, *infinita*, devido à heterogeneidade de “naturezas” das estruturas em causa. De facto, todo o ideal, enquanto ideal, é transcendente — como diziam os antigos —, quer dizer, não se esgota nunca em qualquer instanciação sua na realidade e sempre se mantém como algo a realizar.⁶⁹

A efectividade da instanciação — a sua *actualidade* — é o que se acha em causa na dita separação entre as estruturas: a realidade, sendo uma determinação *de facto*, não pode senão ser de um dado *modo*. Mas a ideia, entendida no sentido platónico, é dotada de uma invariabilidade constitutiva, de um carácter imutável que não se pode esgotar em nenhum modo⁷⁰. No quadro desta metafísica, como as ideias de bem ou de ordem, também a ideia de Deus requer desformalização para poder ser representada e, numa segunda instância, tornada *política*. Neste ponto reside o impasse na questão do Deus de Moisés, porque ao contrário das ideias de bem, de ordem, ou de norte e sul, o mistério de Deus (que “o olho

⁶⁸ PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972, (X, 596b).

⁶⁹ FERRO, Nuno, *Naturalmente Hipócrita – em constante referência a Kierkegaard*, Aster, Lisboa, 2014, pp.10-15.

⁷⁰ Exemplo: uma luz ténue, se comparada a uma luz ainda mais débil, é luminosa; mas se confrontada com uma luz mais forte, é tomada como escuridão; contudo, a ideia de luz (a luz *enquanto luz*) mantém-se pelo simples facto de que, se assim não fosse, não se poderia dizer que uma luz é mais forte e a outra mais fraca. O mesmo se passa com as ideias ditas mais concretas, como as de norte ou sul: estes são relativos apenas no sentido em que uma pessoa pode estar a norte ou a sul da Mealhada. Se, todavia, houver a mínima dúvida acerca da posição do Pólo Norte, haverá também, em consequência, uma dúvida total sobre se uma pessoa está a norte ou a sul. O norte enquanto norte não é relativo, é fixo e absoluto; é justamente o que possibilita que haja mapas e bússolas, que se vá para norte ou para sul. Se o norte não fosse invariável, não se faria a mais remota ideia se se estaria a avançar ou a recuar ao ir para norte. Com efeito, até o conceito de mudança é, em si, imutável. E isso é verdade, como demonstra Sócrates, inclusive com a própria ideia de saber: “é provável que não possamos falar de saber, ó Crátilo, se todas as coisas mudam e nada permanece. De facto, se o próprio saber, sendo saber, não varia, continuará a ser sempre saber e haverá saber. Mas, se a própria forma do saber variar, há-de variar para outra forma de saber e, nesse momento, não haverá saber. E, se estiver sempre a variar, nunca haverá saber e, em consequência, não haverá quem saiba, nem algo a ser sabido” (PLATÃO, *Crátilo*, trad. Maria José Figueiredo, Instituto Piaget, Lisboa, 2001, 440a-b).

não viu, o ouvido não ouviu”⁷¹) exige conservar-se *misterioso*, oculto, indesvendável — razão do misticismo de Moisés. No encontro inaugural com o povo que roga a Deus para que se dê a ver, Aarão, “boca” *ainda* fiel a Moisés, contrapõe-lhe: “Fechai os olhos! Tapai os ouvidos!”⁷² (sentido idêntico ao apontado por van der Leeuw: “Religião, em absoluto, é misticismo — é sem forma e sem som”⁷³). O tormento de Moisés vem desta convicção *negativa*⁷⁴: o seu Deus é, por assim dizer, uma determinação *indesformalizável* de raiz — e logo nunca realmente assimilável pela experiência humana: “As coisas não existem, ou pelo menos o homem não tem um ponto de contacto com elas, se não são representadas. Só o que é representado em imagem numa realidade segunda adquire existência. (...) Se o homem quer estabelecer uma relação real com o que é (...), é preciso, primeiro, que isso seja imaginado ou representado para poder existir”⁷⁵. Trata-se, é claro, de um imperativo fenomenológico: a realidade percebida é *ipso facto* perdida como realidade primeira. (Diz o poema de Dickinson, “*Perception of an object costs / Precise the Object’s loss*”⁷⁶.) Ora, a realidade segunda, essa que *recupera* o objecto, já não é o objecto, antes o objecto *representado*. Com efeito, se um Deus irrepresentável não é abarcável pela razão, é um Deus *injustificável*, e por isso subsiste uma vacuidade argumentativa de fundo em Moisés:

⁷¹ 1Cor 2, 9.

⁷² *Libretto*: “Schließet die Augen, verstopfet die Ohren!” (I, 4).

⁷³ VAN DER LEEUW, Gerardus, *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art*, Holt, Rinehart and Winston, Nova Iorque, 1963, p.332. O autor escreve também, de acordo com esta perspectiva mística, que “fala mais claramente sobre Deus aquele que se mantém calado; esboça mais rigorosamente a imagem de Deus aquele que a mantém velada na escuridão.” (*ibidem*, p.191).

⁷⁴ A teologia negativa (enquadra-a Maria Mendes no contexto da contemporaneidade) que “acompanha a laicização das sociedades e das suas culturas, conhece outra expressão no ganho de relevância da imanência contra a transcendência (...). A antiga transcendência escatológica *aterra* e é substituída por um novo plano de imanência que subsume a totalidade da vida e do seu aqui-e-agora (...), imanência essa que pode revelar, encenar ou fixar momentos efêmeros, que recusam ser parte de qualquer todo e se afirmam apenas pelo seu valor próprio; estes passam a ser a nova “boa moeda” imanentista que expulsa a antiga, agora acusada de ser transcendente (não confundir com *transcendental*), metafísica, ilusória, alienante e “má”. (...) Nas artes, foi como se o ícone de Bizâncio se revoltasse contra a sua definição de representante de um ausente mais importante que ele, e passasse a reclamar apenas para si próprio a atenção de quem o contempla, garantindo que, para além dele próprio, nada mais há. Numa outra versão desta mesma crise, a obra de arte pode dar a ver o processo entrópico de uma utopia que se afundou, por exemplo manifestando-se como *ruína* e apresentando-se como significante de um significado morto, ou que já só subsiste na forma arruinada que a obra é e propõe.” (MENDES, João Maria, *Que coisa é o filme*, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012, pp.121-122. Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1989/1/que_coisa_filme.pdf> [consult. 20-04-2020]).

⁷⁵ VAN DER LEEUW, Gerardus, *op. cit.*, p.305 [itálicos nossos]. E aclara: “Experienciamos as coisas duas vezes, primeiro directamente *in actu*, e a segunda vez em imagem, como forma; a primeira vez como vida não interpretada, a segunda vez como vida transformada. Apenas o que existe diante dos nossos olhos como imagem, como forma, como figura, tem significado para nós” (p.306).

⁷⁶ DICKINSON, Emily, «Perception of an object costs / Precise the Object’s loss» (J1071), *Selected Poems*, Helen McNeil (sel.), The Orion Publishing Group, Londres, 2010, p.80.

não há nada que possa *dizer*⁷⁷, tem “a boca e a língua embaraçadas”⁷⁸. Diante da futilidade da linguagem para dizer a ideia divina, é então o próprio Deus que oferece a Moisés um instrumento eminentemente desformalizante: Aarão, seu irmão e artífice por excelência.

Converter para este mundo o que não é deste mundo — eis o lobo da fábula. Aarão “fala com muita facilidade”⁷⁹ e destina-se a ser a “boca”⁸⁰ de Moisés, o seu profeta⁸¹ (ou seja, profeta do profeta). O aspecto porventura mais curioso desta “solução” de Deus face à inépcia expressiva de Moisés é o de Aarão surgir enquanto resposta a uma *necessidade prática* de um ponto de vista político: a de tornar operativa a acção de Moisés junto das tribos nómadas israelitas. Para isso, e como dirá Aarão no Acto III, a sua tarefa consiste em exprimir a ideia de modo mais simples do que a compreende⁸² — um sentido político em tudo oposto à paradoxal política de irrepresentabilidade almejada por Moisés. É desta “qualidade histórica de Deus, e da sua inerente ambivalência, que emerge o conflito entre Moisés e Aarão”⁸³. Se, por um lado, a novidade do Deus monoteísta radica na “perfeita e absoluta separação de Deus, que tudo é, do homem, que nada é”⁸⁴ (diz Moisés a Aarão: “Deus Todo-Poderoso existe separadamente dos homens”⁸⁵), por outro lado, como refere Byg, foi essa mesma entidade transcendente que “*escolheu* libertar os israelitas e falar a Moisés”, assim contradizendo *eo ipso* “a sua natureza como um *inteiramente Outro*”⁸⁶. Essa contradição é, afinal, o impasse histórico-político da irrepresentabilidade:

A força da ideia monoteísta apoia-se no seu laço com um acontecimento histórico, a libertação do povo de Israel do Egipto. A ideia é nova; corta um povo com o seu passado de modo a permitir-lhe “entrar” na História. Mas tal novidade exige, como Moisés insiste, que os deuses antigos, com proximidade física e geográfica com as pessoas, sejam deixados para trás. O novo Deus não pode ser visto em imagens.⁸⁷

⁷⁷ A *inominabilidade* de Deus — emblema da teologia negativa cuja influência platónica e neoplatónica foi sucessivamente sinalizada na sua herança metafísica. Plotino discorre sobre a impossibilidade de se dizer o Uno: “Aquilo que é para lá de todas as coisas, para lá da mais elevada inteligência, para lá da verdade que está em todas as coisas, isso não tem nome. Porque esse nome seria outra coisa diferente dele. Ele não é uma entre as coisas; não tem nome porque nada se diz dele”. (PLOTINO, *As Enéadas*, V, 3-13, citado em MELRO, Fernando, «Da ambiguidade de falar de Deus» in *O Tempo e o Modo* (1ª série, cad. 3, 1968, p.16.)

⁷⁸ Ex 4, 10. Na ópera, Moisés lamenta: “A minha língua é desarticulada / *Meine Zunge ist ungelenkt*” (I, I).

⁷⁹ Ex 4, 14.

⁸⁰ Ex 4, 16. Na ópera, Deus diz a Moisés que Aarão “será a tua boca! / *er soll dein Mund sein!*” (I, I).

⁸¹ Ex 7, 1. Na ópera, Deus diz a Moisés sobre Aarão: “Dele soará a tua voz, tal como de ti vem a minha! / *Aus ihm soll deine Stimme sprechen, wie aus dir die meine!*” (I, I).

⁸² *Libretto*: “Meine Bestimmung, es schlechter zu sagen, als ich es verstehe” (III, 1).

⁸³ BYG, Barton, *op. cit.*, p.145.

⁸⁴ HUILLET, Danièle, *op. cit.*, p.173.

⁸⁵ *Libretto*: “In ihr hat der Allgegenwärtige nicht Raum [im Menschen]” (I, 2).

⁸⁶ BYG, Barton, *op. cit.*, p.145.

⁸⁷ *Ibidem*, p.144.

Se o novo Deus não pode ser visto em imagens, como pode então ser visto? Se uma nova ideia implica uma nova forma que se adequa à novidade, que forma dar a uma ideia cuja novidade é a de *excluir* a noção de forma, negando a sua desformalização? A política, nota Laclau, só é possível ser posta em marcha através das desformalizações por via das quais a sociedade se representa a si própria. O dilema nesta política religiosa é que o Deus não é desformalizável: não é que certas representações “traiam” a ideia, mas que nenhuma seja sequer *possível*. Em virtude disso, a única política viável é a da busca permanente, a da *tensão para*, a do *x* para o 1 inalcançável — numa palavra, a *política do deserto*: sem ponto estável de fixação, sem coordenadas conceptuais que se lhe adequem. Diz Holl que Moisés, no colapso no fim do Acto II, reconhece “que não pode liderar um povo (...) mas apenas manter abertos os intervalos e cesuras no sistema linguístico”⁸⁸ — um Moisés que clama “Ó Palavra, Tua Palavra, que me falta!”⁸⁹. Por palavra entenda-se também *imagem*, como Aarão lhe faz ver no momento que origina a quebra das Tábuas: “também elas são imagem, apenas parte da ideia”⁹⁰). Isto é: por palavra entenda-se também representação, a *representação que falta*. A perspectiva moiseística consiste em não esquecer a ausência de representações justas enquanto mantém viva a tensão da procura: atitude de *resistência* a falsas palavras e falsas imagens que, porém, não equivale a um sedentarismo interior, a uma paralisação do pensamento — é a “experiência de uma insegurança radical enquanto pré-condição para a comunicação e o compromisso sociais: a infabilidade de um deus e a ambiguidade da ideia”⁹¹. E o deserto é o não-lugar próprio desse movimento nómádico.

2. MOSES UND ARON: TRANSPOSIÇÃO DA ÓPERA EM FILME

2.1 O deserto enquanto *princípio nómádico* de planificação

Moisés é a voz que clama no deserto — solidão ecoante nos profetas que haveriam de vir, de Isaiás a João Baptista⁹². No contexto do exílio do povo judeu, falávamos deste espaço de transitoriedade e indeterminação como pré-requisito necessário à emergência de uma ideia radicalmente nova — cuja novidade fosse, antes de mais, a de que contivesse

⁸⁸ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.23.

⁸⁹ *Libretto*: “O Wort, du Wort, das mir fehlt!” (II, 10).

⁹⁰ *Ibidem*: “die auch nur ein Bild, ein Teil des Gedankens sind” (II, 5).

⁹¹ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.35.

⁹² Cf. Is 40, 3; Jo 1, 23.

em si essa matriz desértica. Esclareça-se desde logo o que se pretende com isto enunciar, aludindo nos termos de Deleuze e Guattari à oposição entre espaço liso (*lisse*) e espaço estriado (*strié*)⁹³. A noção que mais importa reter a este propósito é a de que o espaço liso corresponde a um movimento de natureza eminentemente nomádica, e por isso à condição própria de Moisés, que percorre a terra com as suas ovelhas sem possuí-la (“peregrino fui em terra estranha”⁹⁴). Está em causa, portanto, um espaço não-domesticável, que oferece resistência à fixação “sedentária”. A recusa inicial ao chamamento (no *libretto*, descrente perante a desmesura e o peso da missão, Moisés implora à Voz: “Deixai-me pastorear as minhas ovelhas em paz”⁹⁵) é uma recusa à fixação de uma lei — de uma *ordem*, de uma *métrica* — para esse espaço, é gesto de negação da marcação territorial para que se possa preservar o movimento flexível, nomádico, “liso”, sem pulso organizacional sobre a terra.

Esta terra “de leite e mel” nunca equivalerá, para Moisés, a um espaço fisicamente delimitado, antes a uma condição interior: “Purifica o teu pensamento”⁹⁶, decreta a Aarão, receando as suas políticas de representação. Num livro sobre a ópera, Goldstein afirma que a apreensão de Moisés não se prende tanto “com a realidade da opressão e escravatura pelos egípcios, mas com o empobrecimento espiritual de um povo demasiado preocupado com o que é transitório e quotidiano (...); a terra prometida é, aqui, associada não com um território para assentar, mas com um estado espiritual de inteira devoção a uma divindade abstracta”⁹⁷. Nesse aspecto o *libretto* diverge consideravelmente da fonte bíblica no que respeita à realidade discursiva *localizada*, a identidade nacional do povo ao qual se dirige. Também Holl refere essa disparidade quando observa que, na ópera, a aflição de Moisés não se deve a grilhões físicos: “a historicidade e a fisicalidade da colonização na narrativa bíblica são sistematicamente substituídas por um exercício em libertação espiritual”. Mas Holl falha em compreender que esse Deus que se anuncia *histórico* no Livro do Êxodo (o Deus de Abraão, Isaac e Jacob, que *escolhe* o povo de Israel e quer ser por ele escolhido)

⁹³ “L’espace lisse et l’espace strié, — l’espace nomade et l’espace sédentaire, — l’espace où se développe la machine de guerre et l’espace institué par l’appareil d’État, — ne sont pas de même nature”. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, «Le lisse et le strié» in *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p.592.

⁹⁴ Ex 2, 22. Esta formulação é a da Bíblia Almeida Revista e Corrigida (Portugal); a Bíblia dos Capuchinhos, por exemplo, traduziu-a em versões anteriores como “sou um emigrado numa terra estrangeira”, e na mais recente edição tradu-la como: “sou um estrangeiro em terra alheia”. A King James Bible tem porventura a mais poética das traduções que conheço: “*I have been a stranger in a strange land*”, reforçando o carácter de exclusão, de não-pertença e da dupla estranheza de Moisés.

⁹⁵ *Libretto*: “lass mich in Ruhe meine Schafe weiden” (I, 1).

⁹⁶ *Libretto*: “Reinige dein Denken” (I, 2).

⁹⁷ Bluma Goldstein, «Schoenberg’s ‘Moses und Aron’: a Vanishing Biblical Nation», in CROSS, Charlotte, BERMAN, Russel, (eds.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Routledge, Nova Iorque, 2000, p.161.

é, como vimos a propósito da natureza ambígua entre o espiritual e o político, tudo menos um “princípio abstracto e a-histórico na ópera”⁹⁸. Esta dissertação destacou já a absoluta centralidade do êxodo judeu na escrita da ópera como decorrência histórica e geopolítica de uma singular “ordem das coisas”, assim como o impasse entre diferentes ideologias de representação. Em Schoenberg não há qualquer substituição da reflexão histórica sobre a colonização pela a-historicidade do “exercício em libertação espiritual”, antes o apontar para essa libertação tendo em vista as falsas representações — é essa a *pré-condição* para uma verdadeira política de resistência, no sentido em que é a partir de uma ideia (princípio abstracto) que Moisés lidera a *histórica* libertação dos hebreus da nada abstracta opressão sob o Faraó. À “purificação do pensamento” de Moisés segue-se a ordem: “liberta-o das coisas inúteis, torna-o justo”⁹⁹. O apelo em *fazer-se justiça à ideia* não é um mero convite a divagações espirituais mais ou menos estereis, mas o asseverar que a fidelidade à ideia é requisito *sine qua non* para que possa ser gerada uma *adequação* nos seus efeitos. Essa adequação é a terra prometida de Moisés, tão política quanto espiritual. O deserto é, então, o *espaço da procura*, caminho a ser *incessantemente* caminhado — como Straub clarifica ao dizer, aos *Cahiers*, que essa “travessia do deserto não tem um destino, é uma travessia sem fim. É, simplesmente, a ideia de uma existência nomádica”¹⁰⁰.

Este espaço, simultaneamente real e simbólico, é assim um espaço *sem perspectiva* (sem centro organizador), sem coordenadas e, em virtude disso, sem qualquer orientação pré-determinada ao dispor. Ora, as implicações desta “lógica do deserto” na planificação de Straub-Huillet constituem-se, veremos, em total adequação à sua *heterogeneidade*. Ao assinalarmos que o espaço do deserto se caracteriza por uma ausência de perspectiva, não estamos de forma alguma a dizer que se trata de um espaço homogéneo, pois isso suporia uma *continuidade* espacial, justamente aquela que é garantida pela perspectiva, pelas leis da *costruzione legittima*¹⁰¹, organizadoras de um espaço que fabrica a uniformidade. Nem tão-pouco estamos a dizer que Straub-Huillet renunciam às propriedades constitutivas da câmara de filmar. Sendo esta, relembra Baudry, “decalcada do modelo da *camera obscura*

⁹⁸ HOLL, Ute, *op. cit.*, pp.33-34.

⁹⁹ *Libretto*: “Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem” (I, 2).

¹⁰⁰ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.8.

¹⁰¹ Alusão ao influente tratado de 1435 *De pictura*, de Leon Battista Alberti, em que se institui os princípios construtivos do que deveria ser esta arte. Como sintetiza Isabel Nogueira na introdução à tradução de José Serra do tratado, “a pintura, mediante a utilização da perspectiva linear, matemática, centrada, renascentista — que cria a ilusão de linhas convergentes à distância — seria «uma janela aberta sobre a história». O quadro seria, por conseguinte, a intersecção plana da pirâmide visual [«véu»], que se comporta de modo semelhante ao funcionamento da lente da câmara fotográfica e da máquina de filmar, cujas origens se encontram na *camera obscura*”. (ALBERTI, Leon Battista, *Da Pintura (seguido de) Da Estátua*, trad. José Serra, introd. Isabel Nogueira, BookBuilders, 2017, p.10.)

(...), permite a construção de uma imagem análoga às projecções perspectivas elaboradas pela Renascença¹⁰², viabilizando “a realização *automática* de uma imagem conforme às leis da perspectiva linear e monocular, incorporando assim, inevitavelmente, os mesmos princípios *legítimos* de construção¹⁰³. É, então, a própria tecnologia óptica¹⁰⁴ do cinema, realça Grilo, que institui (não inocentemente) a onipotência dos códigos da *perspectiva artificialis* sobre as representações do mundo: “a imagem óptica postula, genericamente, uma continuidade e uma contiguidade ao real, em torno de um centro organizador, à volta do qual toda a geografia da representação se encurva — o ponto de vista¹⁰⁵. Com efeito, um trabalho minimamente honesto com uma câmara de filmar envolve o reconhecimento da supremacia humanista já incorporada no instrumento de registo óptico de que se serve, e da forma como essa vigência opera inconscientemente¹⁰⁶ (e, por conseguinte, tanto mais eficazmente) no espectador. Ao invés, a heterogeneidade do deserto significa: estratégias de produção de sons e imagens que pretendem exhibir tais leis, torná-las *visíveis* e, por esse desvelar, produzir descontinuidades no fluxo organizador da uniformidade.

O princípio de abstracção e de descontinuidade do deserto diz respeito a um espaço que, no seu estado *por definir*, viabiliza uma incalculável diversidade de ângulos — não na acepção vertoviana do cine-olho¹⁰⁷ (de multiplicação *ad infinitum* de pontos de vista), mas de uma redução, de uma *concentração*. Quer dizer: a improbabilidade da planificação desértica não é liberta de regras para si mesma, antes subordinada a regras outras que não são as da continuidade mas aquelas que expõem as normas de fabricação de continuidade. Nesta *falha* revelatória reside a heterogeneidade do deserto, o polimorfismo que subjaz à sua potência como espaço de indeterminação, em devir. Dito de outro modo: é do deserto enquanto território *antes da lei* que decorre a pluralidade de formas possíveis.

¹⁰² BAUDRY, Jean-Louis, «Effets idéologiques produits par l'appareil de base» in *L'effet-cinéma*, Albatros, Paris, 1970, p.16.

¹⁰³ GRILO, João Mário, «Figuras da tecnologia no cinema e a improbabilidade da sua história» in *O Homem Imaginado*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p.69.

¹⁰⁴ Quando se fala em “imagem óptica” fala-se, evidentemente, na composição material da câmara com as suas lentes ou *objectivas*: como se sabe, são estas que regulam as relações de visibilidade na imagem (foco, profundidade de campo, luz, figura(s) e fundo, movimento, etc.) e de proximidade entre os elementos em “campo”, tal como entre estes e aqueles em fora-de-campo, organizando (no sentido *cósmico*, i.e. de ordem) o “mundo” diante do olho do espectador. Ou seja: é a tecnologia óptica que estabelece, antes de tudo mais, a natureza da relação entre mundo e espaço cinematográfico — e fá-lo, como se procurou salientar, através da *perspectiva* enquanto dispositivo central dos códigos humanistas da Renascença.

¹⁰⁵ GRILO, João Mário, «As Imagens de Morel», *op. cit.*, p.64.

¹⁰⁶ “Longe de corrigi-las, nem sequer reparo nas distorções de perspectiva; através do que vejo, situo-me no cubo da sua manifestação” (MERLEAU-PONTY, Maurice, «Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie», in *Sens et Non-sens*, Éditions Nagel, Paris, 1996, pp.91-92).

¹⁰⁷ *Kinoglaz*: filme de 1925 e neologismo de Dziga Vertov empregado no texto *Nós: variante do manifesto*, publicado em 1922. (VERTOV, Dziga, *Kino-Eye, the writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed.), trad. Kevin O'Brien, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1984, pp.5-9.)

2.2 Fragmento e unidade: método dodecafónico e a oposição ao *raccord*

Straub-Huillet procuraram, pela distribuição espacial dos planos, transferir as regras da partitura para a criação de novas leis no cinema, resistindo às convenções de linguagem cujo único desígnio, como se disse, é o de produzir uma ilusão de continuidade (*raccord*) de tempo e espaço. O *raccord* enquanto método de planificação e montagem fornece uma espécie de alucinação invisível na qual, em vez de um corte ser de facto um corte, é uma costura: torna contínuo o que é descontínuo, permitindo organizar na mente do espectador um universo que tudo abarca e que “garante a visão de um mundo em que a identidade e a presença dos corpos se tornam calculáveis e imagináveis em função de uma grelha de coordenadas visuais”¹⁰⁸. Ora, a sintaxe que rege a *conformação* entre os planos sustenta-se numa série de procedimentos técnicos (obediência à “lei dos 180°” que traça o eixo de acção; diferença de escala e ângulo em planos contíguos; correspondência no movimento num *match-on-action*; *fades* no som em transição entre cortes; o “falsear” de posições, de luzes, de direcções de olhar, etc.) que, desde Griffith, procuram edificar *invisivelmente o mundo contínuo*¹⁰⁹. Straub-Huillet recusam sistematicamente o recurso a tais práticas: nos seus filmes, em vez de nos movermos no espaço pré-fabricado prescrito nos guias de bom comportamento¹¹⁰, é-nos solicitado que concebamos o espaço *retroactivamente* a partir da relação *visível* dos fragmentos (ou *blocos*) de realidade entre si.

¹⁰⁸ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.111.

¹⁰⁹ Cf.: “A invisibilidade estilística torna-se um objectivo do sistema, cujos técnicos e *craftspersons* tentam alcançar quer a um nível consciente como inconsciente. Directores de fotografia, montadores e realizadores em Hollywood declaram que se os espectadores reparam na sua técnica, ela não presta — e, de imediato, põem mãos ao trabalho para escondê-la. Ironicamente, a sua arte consiste no seu próprio auto-apagamento. E, no entanto, essa arte permanece visível, façam o que fizerem para escondê-la. Ela pode ser vista na sua invisibilidade, pois é um estilo e um sistema de convenções que *trabalham* para convencer o espectador de que nenhum *trabalho* está a ter lugar. E esse trabalho nunca pode propriamente desaparecer porque ao fazer um filme legível para o espectador, o cinema clássico de Hollywood deixa as marcas dessa legibilidade no próprio filme. Essas marcas, todavia, continuam a ser difíceis de ver, pois o estilo clássico de Hollywood não está superficialmente superimposto na narrativa — não pode ser visto como algo separado da narrativa porque é os meios através dos quais a narrativa é feita. Por outras palavras, é invisível porque *é* a narrativa” (BELTON, John. *American Cinema/American Culture*, McGraw Hill, 4ª ed., Nova Iorque, 2013, p.63). É justamente o que apontam os *Cahiers du Cinéma* quando notam que “tem sido possível considerar o cinema de Hollywood como um modelo do “classicismo” na medida em que a sua recepção tem sido inteiramente ditada por este sistema e limitada a uma espécie de não-leitura dos filmes assegurada pela sua aparente não-escrita, a qual foi vista como a essência da sua mestria” (VV. AA. [texto colectivo], «‘Young Mr. Lincoln’ de John Ford», *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970, p.29). Em suma, este cinema tem como lema o velho adágio latino, *ars est celare artem*: a verdadeira arte consiste em esconder o artifício.

¹¹⁰ Para dar um exemplo representativo da inamovível defesa das técnicas de continuidade ao serviço da narrativa presente neste tipo de guias (em especial americanos e anglo-saxónicos) de “bem filmar”, repare-se na tónica consciente e deliberada das práticas recomendadas: “O realizador deve considerar a acção geral da cena, e a forma como esta pode ser unida à cena seguinte, permitindo que a acção flua suavemente. Sem continuidade, um filme seria uma série de imagens misturadas à toa, *falhas de sentido e propósito*: à medida que cada plano surgisse no ecrã, os espectadores teriam de se preocupar, novamente a cada vez, com que

Com efeito, a imprevisibilidade (que nada partilha com as construções surrealistas) de um tal método de planificação ecoa as progressões, tão imponderáveis quanto precisas, da composição dodecafônica de Schoenberg. Em ambos os métodos, a justaposição dos elementos faz-se mais por contraste do que por conformidade: o que os “une” é mais uma *disjunção* do que uma junção, é mais por *resistência* do que por adesão. Esta justaposição disjuntiva, à qual retornaremos mais adiante, não serve em nenhum dos casos o propósito de ampliar o isolamento entre os elementos mas o de desenvolver uma progressão rumo a um sentido formal unitário. Escreve Schoenberg, em *Neue Musik: Meine Musik*, que “a coisa difícil de apreender não é cada um dos passos em si; é a sua progressão”¹¹¹. Ergue-se a tarefa eminentemente *moderna* de criar uma arquitectura que aspire à unidade formal por meio de procedimentos que, ao invés de esconder as costuras no manto perceptual da totalidade, dão-nas *a ver e a ouvir*. Numa palavra, a tarefa é a de criar uma unidade formal na *revelação* dos fragmentos que a constituem. Tal concepção de progressão por contraste (i.e. via relações de heterogeneidade) tem como trave-mestra a ideia de *variação*.

No método schoenbergiano, que consiste primariamente no “constante e exclusivo uso de um conjunto de doze notas diferentes (...) em que *nenhuma nota é repetida* dentro da série e em que são usadas todas as doze diferentes notas da escala cromática”¹¹², o dito “desenvolvimento em variação” opõe-se à previsibilidade alicerçada na ideia de repetição (*Wiederholung*). O compositor declara que a dificuldade de “compreensão” da sua música deve-se ao facto de que “a variação quase completamente toma o lugar da repetição”¹¹³, e anuncia os efeitos desta decisão para a compreensibilidade das suas obras: “A primeira pré-condição para a compreensão é, afinal de contas, a memória. (...) Mas a pré-condição da memória é o reconhecimento”; o que significa que, se se pretende que uma dada peça seja o mais assimilável possível, “mais frequentemente todas as suas secções, grandes ou pequenas, deverão ser repetidas”¹¹⁴. Daí resulta, no célebre texto que dedica à exposição do seu “método de composição com doze notas”, que Schoenberg deixe claro que “o que distingue dissonâncias de consonâncias não é um maior ou menor grau de beleza, antes um maior ou menor grau de *compreensibilidade*” — pelo que um estilo ancorado em tais

relação tal imagem teria com a que lhe precedesse, e o que é que essa imagem em particular significaria para o filme como um todo. A continuidade responde a tais questões fácil e instantaneamente”. (ROBERTS, Kenneth H., SHARPLES, Winston, *A Primer for Film-Making*, Pegasus, Nova Iorque, 1971, p.145; *apud* WALSH, Martin, *op. cit.*, p.98.)

¹¹¹ SCHOENBERG, Arnold, «New Music: My Music» in *Style and Idea*, p.101.

¹¹² *Idem*, «Composition with Twelve Tones (I)» in *Style and Idea*, p.218 [itálicos nossos].

¹¹³ *Idem*, «New Music: My Music» in *Style and Idea*, p.102.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.103.

premissas “trata dissonâncias como consonâncias e renuncia a um centro tonal”¹¹⁵. E nisto se funda a *ideia radicalmente nova* da qual Schoenberg é profeta “incompreendido”¹¹⁶.

A renúncia a um centro tonal (que não equivale à *atonalidade*, termo que deverá ser evitado¹¹⁷) implica a lógica de construção *não-hierarquizada*, em oposição àquela que se baseia na construção harmónica. Isto não significa, porém, que um tal método abdique de um princípio estruturante (ou não seria método algum) mas que tal princípio não se funde na previsibilidade espacial no sentido de unidade pré-estabelecida, e sim na reconstrução *recursiva* da unidade a partir da relação dos fragmentos entre si. Anuncia-se em capitais: “O ESPAÇO BI-OU-PLURI-DIMENSIONAL NO QUAL AS IDEIAS MUSICAIS SÃO APRESENTADAS É UMA UNIDADE”. E realça Schoenberg que “embora os elementos destas ideias apareçam aos olhos e aos ouvidos de forma separada e independente, estes revelam o seu verdadeiro significado apenas por via da sua co-operação, do mesmo modo que nenhuma palavra por si só poderá expressar um pensamento sem uma relação com outras palavras”¹¹⁸. Assim, cada configuração deve ser entendida como “mútua relação de sons” perfazendo um “espaço musical que exige uma percepção absoluta e unitária”¹¹⁹.

Nesta noção de espaço musical unitário, em que a ordem da ligação dos fragmentos com a totalidade resulta de uma construção não-hierárquica, é que o dito desenvolvimento em variação — e, logo, a recusa da repetição como factor homogeneizante — tem lugar. Byg chama a atenção para a afinidade em questão: “a tradição tonal na música detém uma função estrutural paralela à da tradição narrativa no cinema: a estrutura geral de ambos é hierárquica dando a cada nota, imagem ou instante um «significado» que depende da sua posição relativa no quadro dessa hierarquia”, realçando porém que “a renúncia à estrutura hierárquica não é uma renúncia à estrutura *per se*”¹²⁰. Tal renúncia corresponde, isso sim, à investigação de novas lógicas de organização dos elementos. A composição com doze notas, em vez de se apoiar na tónica dominante, leva ao limite as possibilidades *materiais*

¹¹⁵ *Idem*, «Composition with Twelve Tones (I)» in *Style and Idea*, p.217.

¹¹⁶ Escreve o compositor no artigo justamente intitulado *Neue Musik: Meine Musik* — música nova e sua —, logo no primeiro ponto, dedicado às ideias (*Gedanken*): “se um homem está ansioso por ser amplamente escutado, cabe-lhe dizer algo que os outros *não sabiam antes* (...); ou é um homem desses, que crê conhecer algo deste tipo, forçado a manter-se em silêncio porque não será compreendido?” (*idem*, «New Music: My Music» in *Style and Idea*, p.100 [itálicos originais]).

¹¹⁷ Em *Hauers Theorien* (1923), Schoenberg desaprova a expressão «música atonal», dizendo que equivale a “chamar a voar «a arte de não cair», ou a nadar «a arte de não se afogar»; (...) a expressão é *errada* porque, com o uso de notas [*tones*], só o que é tonal pode ser produzido”. Refere-se a origem leviana da expressão, cunhada por um jornalista, que fora “derivada por analogia de *amusich*”, que exprime uma obra inartística, não tocada pela musa. (Ver SCHOENBERG, Arnold, «Hauers Theorien» in *Style and Idea*, pp.210-211.)

¹¹⁸ *Idem*, «Composition with Twelve Tones (I)» in *Style and Idea*, p.220.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.223.

¹²⁰ BYG, Barton, *op. cit.*, pp.154-155.

ao usar equitativamente *todas* as notas, originando uma *saturação* do espaço musical que, conclui Charles Rosen, “é o substituto de Schoenberg para o acorde tónico na linguagem tradicional”¹²¹. Uma análoga *articulação materialista*¹²² de acordo com um princípio de variação é procurada na planificação de Straub-Huillet, que visa, como Schoenberg, uma *separação* nos elementos de modo a resistir à homogeneização do material. Isto, como se disse, é posto em prática por meio de técnicas que buscam não o *raccord* mas o *contraste*, o golpe que distingue a identidade de cada “bloco”, interrompendo a pulsão narrativa.

Antes de nos cingirmos ao carácter “seco” desses golpes, é importante realçar que estes são, em *Moses und Aron*, cortes *musicalmente necessários*. Isto é, a transposição da ópera foi elaborada desde início com base na noção de “bloco”, um sincronismo de *mútua pertença entre som e imagem*, que adiante se revelará crucial. Diz Straub que, quando faz um filme a partir de uma partitura musical, o primeiro trabalho “consiste em procurar as nervuras na partitura, saber onde será possível intervir, mudar de plano, começar a gravar um bloco e parar”¹²³. Michael Gielen, maestro encarregue da direcção musical de *Moses und Aron*, testemunha a absoluta incorporação dos procedimentos da matéria musical de Schoenberg na planificação de Straub-Huillet, mencionando que “os cortes e a montagem *correspondem rigorosamente à estrutura musical*”; o par apresentava “um conhecimento perfeito da partitura, um ouvido infalível: conhecia a obra de trás para a frente — não só o texto, mas também os ritmos e as notas”, de forma tão precisa que a sua ideia de obra de arte parecia “análoga à de Schoenberg”¹²⁴. Se há um número consideravelmente baixo de planos (excluindo créditos e intertítulos, são 69 planos em 107 minutos), isso decorre também da dificuldade de cortar em “blocos” uma composição dodecafónica¹²⁵.

Não cabe demorarmo-nos em apreciações sobre a correspondência entre os métodos do compositor e dos cineastas, mas apreender em que sentido esta transposição se adequa à natureza do projecto fílmico em marcha. Straub fala sobre saber onde *intervir* e que essa intervenção corresponde aos cortes, sempre realizados num *silêncio* entre notas para que estes não desfigurem a música: não se colam notas, colam-se silêncios que conservam a métrica e a integridade musical. Os golpes, feitos “à tesoura” em virtude do *sincronismo*

¹²¹ ROSEN, Charles, *Arnold Schoenberg* (Modern Masters), Viking Press, Nova Iorque, 1975, p.46.

¹²² Expressão utilizada por WALSH, Martin, «Introduction to Arnold Schoenberg's 'Accompaniment for a Cinematographic Scene': Straub/Huillet: Brecht: Schoenberg», *Camera Obscura* n° 2, Setembro 1977, p.40.

¹²³ Cf. RODRIGUES, António, «Moses und Aron» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018.

¹²⁴ Cf. SCHÜTTE, Wolfram, «Questions à Michael Gielen» in *Cahiers du Cinéma*, n° 260-261, Paris, Outubro-Novembro de 1975, pp.55-56 [itálicos nossos].

¹²⁵ Como veremos na parte dedicada à concepção que Straub-Huillet têm de plano como “bloco” de imagem e som, uma das consequências cinematográficas desta dificuldade de cortar, confrontada com a necessidade de reenquadrar, é a redução da *découpage*: mais movimentos de câmara do que é habitual nos seus filmes.

intrínseco a cada bloco — *unidade elementar* neste cinema —, ao separar os blocos numa sucessão, equivalem ao que Christian Metz designa por *montagem seca*:

Certos cineastas suprimem, intencionalmente, a pontuação nos momentos precisos em que mais a esperaríamos, e encadeiam com um corte seco duas sequências extremamente diferentes quanto ao objecto, à tonalidade, etc. Não se trata mais de uma “rítmica” geral, mas de um efeito particular de ruptura brutal. O corte seco, aqui, deverá ser chamado *montagem seca*.¹²⁶

Tal montagem seca tem, em termos deleuzianos herdados de Noël Burch, “um valor disjuntivo e já não conjuntivo”¹²⁷. Burch notara a respeito do que chamou “falso *raccord*” que desse regime de sucessão de imagens e sons “resulta um efeito de hiato que sublinha a natureza disjuntiva da mudança de plano que a elaboração das regras de montagem tinha perpetuamente obliterado”¹²⁸. Este hiato é exactamente a *interrupção* do mundo contínuo, a “ruptura total” que revela as regras do jogo que fabricam a uniformidade. É claro, como observa Deleuze, que essa ruptura não equivale a uma prevalência do descontínuo sobre o contínuo, visto que “os cortes ou as rupturas sempre formaram, no cinema, o poder do contínuo”¹²⁹. No entanto, a introdução e a proliferação de discontinuidades engendra um contínuo fundamentalmente distinto, o da simples sucessão de blocos, o do *alinhamento*. É esse embate de bloco contra bloco que serve de base ao *alisamento* espacial, o princípio de heterogeneidade do deserto. Esta estratégia de produção de sons e imagens, enquanto não adesão às práticas normativas da indústria, guarda um sentido profundamente político que não é discursivo mas *formal*. Byg lembra que “não é forçoso haver uma razão política para alguém se afastar das normas estéticas; o afastamento quanto à norma só desenvolve implicações políticas quando se entende que *aderir* às normas é também um acto político. Paraphraseando Godard, Straub garante não tentar fazer filmes políticos, antes fazer filmes *politicamente*”¹³⁰. Ao provocar o aparecimento de falhas na construção linguística, assim intensificando a percepção materialista da natureza, Straub-Huillet pretendem reforçar no espectador o “potencial de resistência no ver e no ouvir, dele exigindo atenção, distinção,

¹²⁶ METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, p.131; *apud* PAÏNI, Dominique, «Straub, Hölderlin, Cézanne», in *Straub-Huillet*, Ernesto Goungain (org.) [et al.] São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012, p.207.

¹²⁷ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, trad. Sousa Dias, Sistema Solar, Lisboa, 2015, p.389.

¹²⁸ BURCH, Noël *apud* DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.389.

¹²⁹ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.285.

¹³⁰ Acrescente-se que o início do passo se refere à experimentação estética *per se*, a de uma “*avant-garde* destrutiva” que apenas perpetua uma ilusão de liberdade. (Cf. BYG, Barton, *op. cit.*, p.32.)

decisão, resposta”¹³¹. Esta lógica “lacunar”¹³² faz desses intervalos entre elementos, dessa *desconjuntura* do mundo, a base metodológica da sua análise, o instrumento essencial da sua *crítica*, quer dizer, um cinema que sistematicamente instiga o questionamento do seu próprio exercício. Em 1962 — não tinha Straub realizado um único filme — e proclamava já guerra aberta: “o meu cinematógrafo é uma ameaça ao cinema”¹³³.

2.3 Integridade espacial e “obediência” à natureza

O método de Straub-Huillet, espelhando o princípio de *dissonância* schoenbergiana, abdica das garantias de continuidade que a linguagem fílmica possibilita sem, no entanto, deixar de garantir a *integridade* espacial de cada cena. É justamente essa integridade — esse sacramental sentido de unidade — que tornará exequível uma reconstrução espacial a partir da “mútua relação” entre as partes, da sua “co-operação”. Bergala inicia um artigo sobre os cineastas vincando a ideia da descoberta, para cada espaço, do *ponto estratégico único* de onde podem, depois, filmar todos os planos da cena, apenas mudando o eixo e a objectiva; a seguir cita Straub: “Os realizadores, hoje em dia, não se esmeram em restituir a realidade de um espaço: enquadram plano a plano e fazem enquadramentos que não são ligados a um espaço. É muito mais fácil fazer pequenas correcções, plano a plano, do que encontrar um único ponto estratégico para a cena que se deseja filmar”¹³⁴. A preservação deste princípio implica obviamente a recusa em *falsear* a posição dos corpos no espaço¹³⁵,

¹³¹ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.11.

¹³² Straub, a propósito do seu *Machorka-Muff* (1963), diz ter arriscado fazer um “filme lacunar” — citando Émile Littré: “Corpo lacunar, corpo composto por cristais aglomerados que deixam *intervalos* entre si” (cf. STRAUB, Jean-Marie, «Frustration of Violence», *Cahiers du Cinéma*, nº177, Paris, Abril de 1966, p.64).

¹³³ STRAUB, Jean-Marie, «Once Upon a Time There Was a Little Filmmaker», *Writings*, p.60. (Publicação original: FAUX, Anne-Marie Faux (ed.), *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet (Conversations en archipel)* Mazotta/Cinémathèque française, Milão/Paris, 1999, p.123).

¹³⁴ BERGALA, Alain, «La plus petite planète du monde» in *Cahiers du cinéma*, nº 364, Paris, 1984, p.28.

¹³⁵ Uma leitura pertinente a este respeito é a transcrição da conferência que Straub e Huillet deram em Paris, na Fémis, em 1988. A lição explica detalhadamente a planificação de uma cena de *Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt* (1987), com desenhos de eixos e distâncias a ter em mente de maneira a que se respeite o espaço em função do qual as relações entre as personagens se desenrolam. Straub insiste em *não falsear* o espaço, em não conceber planos que impliquem que, a seguir, a personagem em *off* “fale de um sítio que já não existe, de um espaço *off* que já não é respeitado, que já nem sequer é esse espaço”. Essa regra cardeal por sua vez traz a exigência de encontrar *um único* ponto no espaço a partir do qual todos os planos possam ser filmados. De seguida Straub mostra como, da posição escolhida para a câmara, é possível filmar Empédocles sozinho, Pausânias sozinho, o conjunto dos dois, o conjunto dos cinco homens do lado oposto e, desse lado, Crítias sozinho, Hermócrates sozinho, o conjunto dos dois e o conjunto dos restantes três homens. “Está feito: dá oito tipos de plano”. Depois, a partir de uma série de critérios que especifica exaustivamente, cabe determinar a posição exacta de cada actor em função da *adequação* das distâncias “teatralmente suficientes e psicologicamente correctas” da acção dramática. Só depois vem o trabalho com câmara e lentes de forma a respeitar o espaço definido pela encenação. (Cf. STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «Conference: Conception of a Film » in *Writings*, p.213-224.)

elevando a axioma a aversão aos procedimentos que se propõem produzir a uniformidade. A pressuposição-mor de tais práticas é a de que a falsificação é o melhor caminho para o “natural”, de que as leis da *ilusão* de continuidade¹³⁶ são o meio mais adequado para dar a ver a realidade de um espaço. A objecção de Straub-Huillet a esses códigos deve-se ao facto de estes constituírem a salvaguarda da *suspension of disbelief*, de uma percepção que se *faz passar por verdadeira*, retorcendo a realidade para produzir uma *sensação* de realidade — “o real sacrificado ao efeito do real”¹³⁷. Em vez disso, os cineastas procuram imprimir essa realidade nos aparelhos de captação: um “processo audio-visual de fixação” do que têm diante de si (empregando o credo de Oliveira quando postula, com um alcance outro, que o “cinema não existe”¹³⁸). Também Straub-Huillet *reduzem* essa concepção de “cinema”, desejando

(...) fazer filmes que radicalmente eliminem a arte, para que não haja equívocos. Talvez isso faça com que percamos algumas pessoas, mas é essencial eliminar tudo o que constitui a superfície artística do filme para fazer com que as pessoas sejam postas face a face com as ideias no seu estado nu¹³⁹.

Veremos adiante como esta defesa das “ideias no seu estado nu” é decisiva para que se assimile a importância do *acto de fala* de Moisés, a sobrevivência do Verbo perante as suas transfigurações estéticas. Para Straub-Huillet, o respeito pelo mundo nunca poderia passar pela distorção da natureza mas, pelo contrário, por uma *obediência* a ela. Entendê-lo-emos melhor se atentarmos nos diálogos que levam à tela em *Cézanne: Dialogue avec Joachim Gasquet* (1990) nos quais as ideias do pintor se fazem ouvir por interposta pessoa na voz “clamada” de Huillet, e em *Une visite au Louvre* (2004). Para Cézanne, o artista

só é um receptáculo de sensações, um cérebro, um aparelho registador (...). Mas se ele intervier, se ousar, se ele, insignificante, se meter voluntariamente no que deve traduzir, infiltra lá a sua pequenez (...). Toda a sua vontade deve ser de silêncio. Deve fazer calar dentro de si as vozes de todos os preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Nessa altura toda a paisagem se inscreverá na

¹³⁶ Escreve Belton que este sistema estilístico “envolve a correspondência de planos de um tal modo que as *descontinuidades são cosmeticamente escondidas*” (BELTON, John, *op. cit.*, p.60 [itálicos nossos]).

¹³⁷ BONITZER, Pascal, «J.-M. S. et J.-L. G.» in *Cahiers du Cinéma*, n° 264, Paris, Fevereiro de 1976, p.6.

¹³⁸ VV. AA., «Diálogo com Manoel de Oliveira» in *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1981, p.38.

¹³⁹ Straub em NOWELL-SMITH, Geoffrey, «After *Othon*, before *History Lessons*: Geoffrey Nowell-Smith Talks to Jean-Marie Straub and Danièle Huillet» in *Enthusiasm* 1, Dezembro de 1975, p.31.

sua placa sensível (...). O ofício intervirá depois; mas o ofício respeitador, que só está à espera de obedecer.¹⁴⁰

As consequências de um tal código de honra, *ofício respeitador que só está à espera de obedecer*, vão em Straub-Huillet muito além da abdicação de filmar *establishing shots* para situar o espectador ou *master shots* como “centro tonal” da *découpage*, de não repetir pontos de vista, ou sequer da abolição dos preceitos do *raccord* em campo/contra-campo. Esta voluntária subordinação à integridade de um dado espaço, esta intransigência quanto à sua concretude, ao seu *carácter* (i.e. *sinal, marca*), transfigura de fio a pavio a natureza da produção de imagens e sons, porque o que é posto diante dos *aparelhos registadores* não é maleável ao sabor da imaginação — aquilo a que Cézanne chama a *insensatez* dos pintores que preferem “as imaginações em vez desta terra”, trabalhando com ideias pré-formadas (não vêm “esta árvore, este rosto, este cão, mas a árvore, o rosto, o cão. O que é não ver nada”¹⁴¹). É antes por via da “insistência do olhar”¹⁴², de uma *atenção não-imaginativa*¹⁴³, que os sentidos se poderão materializar¹⁴⁴ pela justeza do registo. A ordem deste compromisso com a natureza é, portanto, menos a de um pendor “naturalista” do que a de um realismo vincadamente materialista. Na nota de intenções de preparação para *Moses und Aron*, Straub faz essa distinção: o filme, diz, “será quase naturalista, mas irei tentar transformar esse naturalismo em realismo”¹⁴⁵.

2.4 “Sinais do dia”: realismo materialista e vocação ontológica do cinema

Na folha da Cinemateca à segunda longa-metragem de Straub-Huillet conhecida por *Othon*, Navarro de Andrade assinala que “materialista é: quando aquilo que se desvenda é a crua concretude dos elementos constitutivos do cinema, é a própria matéria expressiva

¹⁴⁰ GASQUET, Joachim, *O Que Ele Me Disse...*, trad. Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2016, p.62.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.85.

¹⁴² *Die Beharrlichkeit des Blicks (L'Insistance du regard)* é um filme de 37' de Manfred Blank sobre Straub e Huillet, transmitido no canal ARTE a 13 de Abril de 1993 [Blankfilm, Hessischer Rundfunk-Arte].

¹⁴³ Cf. Schoenberg: “Não se faz justiça a uma obra de arte quando a nossa imaginação vagueia para outros assuntos — relacionados ou não. Diante de obras de arte não devemos sonhar, mas tentarmos arduamente apreender o seu significado” (SCHOENBERG, Arnold, «Eartraining Through Composing» in *Style and Idea*, p.378).

¹⁴⁴ Cf. GASQUET, Joachim, *op. cit.*, p.83: “Onde está o ontem, o anteontem? A planície e o monte que eu vi? Neste quadro, nestas cores (...) porque mais *sentidos materializados* aqui participam?”.

¹⁴⁵ Jean-Marie Straub, «Afterword: Schönberg's *Moses und Aron*» in ROUD, Richard, *Jean-Marie Straub, Secker and Warburg*, BFI Publishing, Londres, 1971, p.123.

de que é construído”¹⁴⁶. Para os cineastas, o realismo materialista é correlato da *ontologia da imagem foto-cinematográfica*. Cézanne chegou ao ponto de afirmar que até a “pintura começa por ser uma óptica. No que os nossos olhos pensam está a matéria da nossa arte. Quando a natureza é respeitada, desenvencilha-se sempre para dizer o que significa”¹⁴⁷. Uma tal *semelhança mais profunda* com a natureza¹⁴⁸ não é entendida, aqui, na acepção romântica que repudia o que Halliwell, em *The Aesthetics of Mimesis*, denomina “world-reflecting model”¹⁴⁹ na tradição pictórica de Alberti¹⁵⁰ (i.e. a correspondência directa aos originais empíricos, no sentido copista de correcção na reprodução do sensível), tradição que remonta, pelo menos, a Zêuxis de Heracleia¹⁵¹. Não se trata da procura pela “verdade interior” segundo Goethe¹⁵², de uma arte que está *acima da natureza* sem nunca estar fora dela. Anti-românticos, anti-goethianos¹⁵³, os filmes de Straub-Huillet não estão acima da natureza. É outro o sentido de realismo, e outra a ideia de respeito pela natureza. Importa, primeiro, aclarar que realismo é esse, e em seguida procurar entender o que é que, em última instância, a acepção implica — não só no tocante aos desafios técnicos suscitados pela transposição fílmica da ópera, mas como *política* de produção de sons e imagens.

¹⁴⁶ ANDRADE, José Navarro de, «Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.74.

¹⁴⁸ Várias vezes, no registo de Gasquet, Cézanne repete a ideia de que “a natureza é mais em profundidade do que à superfície. Porque podemos modificar, embelezar, embonecar a superfície, mas não podemos tocar na profundidade sem tocar na verdade”. *Ibidem*, pp.70, 77, 81.

¹⁴⁹ HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton e Oxford, 2002, p.27.

¹⁵⁰ Cf. npp 101, p.19.

¹⁵¹ Pintor grego dos séculos V-IV a.C.. As histórias sobre a sua habilidade mimética (numa concepção de realismo enquanto *ilusionismo*) são conhecidas. Uma delas conta que, no instante em que Zêuxis desvelava uma pintura de um cacho de uvas, dois pássaros voaram em direcção à tela e tentaram debicá-las, tamanha era a perfeição da imitação, deixando Zêuxis “orgulhoso com o veredicto dos pássaros”. (Cf. PLÍNIO, O Velho, *História natural* (XXXV, IV) in *A pintura. Vol. I. O mito da pintura*, Jacqueline Lichtenstein (org.), trad. Magnólia Costa, 34, São Paulo, 2004, p.75.) A história, como se sabe, acontecera a propósito de uma disputa com Parrásio, pintor igualmente famoso pelo realismo copista das suas telas. Plínio conta que, após o incidente prévio, Zêuxis pede a Parrásio que desvende a sua tela, abrindo a cortina; este revela então que era a sua própria pintura que simulava a cortina. Zêuxis de imediato reconhece a superioridade de Parrásio, pois se ele fora capaz de enganar os olhos dos pássaros, Parrásio enganara os olhos de um artista. Em suma: era este o critério de excelência: a cópia perfeita. Esta noção de *fidelidade* está, claro, distante do cézanniano respeito à natureza; mas o que é menos evidente é que não se trata por isso de uma desnaturalização, de um realismo “imaginativo”, de uma “verdade interior” no sentido romântico.

¹⁵² “*innere Wahrheit*” (GOETHE, Johann Wolfgang von, citado em HALLIWELL, Stephen, *op. cit.*, p.2).

¹⁵³ Diz Straub a propósito de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968): “Bach é para mim um dos últimos indivíduos na história da cultura alemã em quem não existe ainda um divórcio entre aquilo a que se chama um artista e um intelectual; nele não se encontram quaisquer indícios de Romantismo — e sabemos o que é que, em parte, resultou do Romantismo Alemão. Não há nele a mais pequena separação entre inteligência, arte e vida; em Bach, tudo existe no mesmo plano. Para mim, Bach é o oposto de Goethe.” (Cf. STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «The Bach Film» in *Writings*, p.74. (Entrevista originalmente publicada como «Tribüne des jungen deutschen Films: III. Jean-Marie Straub» in *Filmkritik* n°119, Novembro de 1966, pp.607-610.)

A referência à “ontologia” de Bazin e à “redenção da realidade física” de Kracauer, por mais abreviado que seja o espírito destas considerações, é inevitável. As reflexões de Bazin sobre o conceito de realidade da imagem foto-cinematográfica assentam na célebre “objectividade essencial” desta imagem de “gênese automática”, e do conseqüente *pacto ontológico* entre o objecto inicial e a sua *re-presentation*, objecto esse “tornado presente no tempo e no espaço” por efeito de uma “transferência de realidade”¹⁵⁴. A conclusão que Bazin retira dessa identidade entre naturezas é, como se sabe, a afirmação de uma *vocação ontológica* no cinema que consiste em honrar o mais possível a sua própria *especificidade*. Assim sendo, as práticas que tomariam por base este código deontológico realista pautar-se-iam não pela intenção de adicionar significados imagéticos à realidade (espacial), mas pela busca em *revelá-la*. É neste ponto que a particular concepção de realismo cinemático em Kracauer, a famosa “estética material” (em vez de formal), toca a ontologia baziniana na sua ambição de “registar e revelar a realidade física” na sua efemeridade, isto é, a vida material *transiente*, aquilo a que Kracauer chama *fleeting impressions*¹⁵⁵. Para um e outro autores, o cinema herda a essência ontológica da fotografia na sua imprescindível ligação *indexical* com o mundo visível (i.e. com a natureza), por mais que o registo e revelação desse mundo seja influenciado (e no melhor dos casos, *potenciado*) pelas “propriedades” técnicas. Não cabe aqui desenvolver este assunto com o cuidado que se exige, mas a ideia subsequente de Kracauer de um “realismo humano” (posição que não rejeita o formalismo mas concilia-o com a tarefa realista, servindo-a) é sintetizada por Grilo quando explica que, para o teórico, o cinema deve ser “a expressão do mundo até onde o homem é capaz de o apreender”, existindo “não para transcender o seu material, mas para o mostrar e, em última instância, o servir”¹⁵⁶. Esta ideia de serviço materialista da realidade encontra, em certo sentido, um correspondente epistemológico em Bazin na sua apologia das “técnicas da transparência” (sc. profundidade de campo, plano-sequência, interdição da montagem) que visam aniquilar o império do *raccord*, i.e. da fabricação de continuidade, instituindo o primado de uma *continuidade realista* em *accord* com a vocação ontológica. Quer isto dizer, o estabelecimento de práticas que privilegiem a “insistência do olhar”, uma atenção

¹⁵⁴ Cf. “nous sommes obligés de croire à l’existence de l’objet représenté, effectivement *re-présenté*, c’est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l’espace. La photographie bénéficie d’un transfert de la réalité de la chose sur sa reproduction”. BAZIN, André, «Ontologie de l’image photographique» in *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris, 2011, pp. 13-14 [o texto data de 1945].

¹⁵⁵ KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1997, p. xlix.

¹⁵⁶ GRILO, João Mário, *As Lições de Cinema – Manual de Filmologia*, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008, p.165.

deítica ao que Hölderlin chama os “sinais do dia”¹⁵⁷, matéria do mundo na sua concretude, o seu *thereness*¹⁵⁸. E não só a matéria visível deve ser privilegiada, mas *simultaneamente* audível — e a um tal grau de revelação que, como diz Daney no artigo *Cinemetorologie*, é como se, por fim, o cinema sonoro cumprisse a sua promessa:

Foi preciso esperar pelo cinema sonoro para que o silêncio pudesse enfim ter uma oportunidade. Bresson é optimista quando escreve: “o cinema sonoro inventou o silêncio”. Inventou a possibilidade do silêncio, apenas isso. Tomemos o exemplo do vento. Não temos grande memória do vento nos filmes dos anos trinta, quarenta, cinquenta. Ou, antes, eram tempestades que faziam ooouuh! nos filmes de piratas. Mas o vento do norte, aquele que entra pelas frestas, as correntes de ar, todos esses ventos tão próximos do silêncio? O Zéfiro? E a brisa nocturna? Não. Foi preciso esperar pelos anos sessenta, pelas pequenas câmaras com som em sincronia, pelas Novas Vagas. Foi preciso esperar por Straub e Huillet. Porque devido ao ponto de refinamento que atingiram na prática do som directo, um fenómeno muito estranho produz-se nos seus filmes (...): redescobrimos as “alucinações auditivas” próprias do cinema “mudo” (...). É normal: quando o cinema era “mudo” éramos livres para emprestar-lhe *todos* os ruídos. Foi quando este começou a falar, e sobretudo depois da invenção da dobragem (1935) (...), que os ruídos “baixos”, imperceptíveis, não tiveram hipótese alguma. Foi um genocídio.¹⁵⁹

2.5 “Blocos” de som e imagem: uma pobreza de processos

A especial conexão entre as ideias de Bazin e Kracauer na obra de Straub-Huillet é traçada por José Manuel Costa na folha sobre o filme *Não-Reconciliados* (sem referir os autores explicitamente), quando escreve que este cinema busca “a ruptura total do cinema da transparência, substituindo-o por uma outra e curiosa forma de transparência, que tenta pôr-nos directamente em contacto com a presença das coisas”, indicando que essa ruptura é exercida por via de uma “extrema rarefacção de processos”, da qual resulta que “o que

¹⁵⁷ *Libretto: die Tageszeichen*. Esta atenção aos “particulares concretos” da natureza é traço fundamental em Hölderlin, e a expressão é do seu célebre poema (ou “hino”) intitulado *Mnemosyne*. (Cf. HÖLDERLIN, Friedrich, *Hymns and Fragments*, Princeton University Press, Princeton e New Jersey, 1984, pp.116-117.)

¹⁵⁸ Expressão de John Berger, que ocupa um papel central nas suas reflexões (cf. BERGER, John, MOHR, Jean, *Another Way of Telling*, Knopf Doubleday, Nova Iorque, 1995, p.88).

¹⁵⁹ DANEY, Serge, «Cinemetorologie» in *Libération*, 20-21, 20 de Fevereiro de 1982; tradução para inglês por Jonathan Rosenbaum, disponível em: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2018/03/cinemetorologie-serge-daney-on-too-early-too-late> [consult. 12-04-2020)].

fica na banda imagem e na banda som não tem assim a força de nos engolir na voragem dum fluxo narrativo, antes nos dá espaço e tempo para o nosso lugar, separado do ecrã”¹⁶⁰. Na sua brevidade, esta descrição exprime com rigor o âmago da concepção material deste realismo, o seu *modus operandi* e o corolário estético, político e moral da brechtianíssima “separação do ecrã” gerada pelo cariz *disjuntivo* do método.

Temos vindo a usar a palavra “bloco” para nos referirmos à ideia de plano. O sentido do termo, empregado por Straub e Huillet, prende-se com o sincronismo entre os registos de imagem e som (filmar e montar em “som directo”) e com o decorrente laço identitário entre os mesmos. Um bloco é, neste cinema, a *matéria filmica elementar*, e corresponde a “um complexo de imagem e som”, como o define Straub, “não a uma ilustração do som pela imagem nem uma ilustração da imagem pelo som”¹⁶¹. De forma que, em contramão relativamente à *linguagem* filmica, no decurso dos seus filmes seguimos “de um bloco de presente puro e condensado para outro bloco de presente puro e condensado, efémero”¹⁶². Nesta lógica de sucessão heterogénea de bloco em bloco, é necessário que as estratégias codificadas de *raccord*, aquelas que asseguram a fluidez contínua e a conformidade visual do espaço narrativo¹⁶³, sejam excluídas do processo porque, como sustenta Huillet, “cada imagem *tem* um som, e temos de respeitá-lo”¹⁶⁴ (mais ainda quando se trata de um “filme musical”¹⁶⁵). Um método baseado no som directo traz ilações imediatas: desde logo, a de não “brincar com o espaço” (acautelando portanto a sua integridade) de forma a “oferecer ao espectador a possibilidade de reconstruí-lo”¹⁶⁶, tal como a compreensão de que o som, como dimensão pertencente à imagem (e vice-versa), é igualmente decisivo na obediência a esse espaço: a imagem, sublinha Huillet, “não tem prioridade sobre o som mas a mesma importância: nem mais, nem menos!”¹⁶⁷.

¹⁶⁰ COSTA, José Manuel, «Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018.

¹⁶¹ Straub em ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.3.

¹⁶² Straub em «Questionnaire on film and narrative», STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, p.76 (originalmente publicado como «Questions aux cinéastes» in *Cahiers du Cinéma*, nº185, Dezembro de 1966, pp.113, 123-124).

¹⁶³ Sobre esta questão ler HEATH, Stephen, «Narrative Space» in *Screen*, vol.17, issue 3, Oxford University Press, Glasgow, 1976, pp.68-112.

¹⁶⁴ UNGARI, Enzo, «Sur le son. Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet» in *Cahiers du Cinéma*, nº 260-261, Paris, Outubro-Novembro de 1975, p.49 [itálicos nossos]. (Originalmente publicado como «Entrevista con Jean Marie [sic] Straub e Danielle [sic] Huillet», in *Gong: Il mensile di musica e cultura progressiva*, nº 2, Milão, Fevereiro 1975.)

¹⁶⁵ Cf. Straub: “Um filme musical não pode fazer outra coisa senão registar, ao mesmo tempo, os sons e as imagens” (*ibidem*, p.50).

¹⁶⁶ Straub (*ibidem*, p.49).

¹⁶⁷ HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», in *Filmkritik*, nº25, Setembro de 1975; *apud* STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Writings*, p.327.

A *mútua pertença* do som e da imagem e a sua conseqüente inseparabilidade num só bloco parece ser, em vista disso mesmo, contrária à contrapontualidade eisensteiniana, pelo menos num sentido imediato. Eisenstein adverte, no *Manifesto Acerca do Futuro do Cinema Sonoro* (com Pudovkin e Alexandrov, em 1928), que o uso “do som deste modo [naturalista] e neste sentido [de coincidência] destruirá a arte da montagem, porque cada COINCIDÊNCIA do som com um fragmento visual de montagem aumenta a sua inércia como elemento de montagem e a independência do seu significado intrínseco”¹⁶⁸. O passo parecerá, à primeira vista, condenar o essencial sincronismo dos blocos de Straub-Huillet. Não obstante, neste cinema, a utilização do som, bem longe do que temia Eisenstein, é de um realismo *anti-naturalista*: o *acto de fala* straubiano implica uma *desnaturalização* do falar, que somente “rompe com as suas ligações visuais se renunciar ao próprio exercício habitual ou empírico”, correspondendo assim a uma “*fala diferente*, que leva aqui e ali, e ela própria diferindo de falar”¹⁶⁹. Em segundo lugar, a ressaltada “coincidência” do som com o fragmento visual, em Straub-Huillet, respeita unicamente o sincronismo do registo, mas esse não implica uma *correspondência* da imagem e do som. Posto de outra maneira: da circunstância de, aqui, o som e a imagem serem síncronos, não resulta fatalmente que não possamos ver uma coisa e ouvir outra coisa que não vemos — por exemplo, se esta se encontrar fora dos limites do enquadramento. Significa, isso sim, que o que se vê e o que se ouve pertencem ambos ao mesmo espaço (salvo raríssimas excepções, como a de uma orquestra em *off* misturada com o registo de som directo). É este o sentido do respeito à *integridade espacial* de cada cena. Em nada contradiz essa coincidência o facto de, em *Moses und Aron*, se ouvir o coro enquanto se vê uma serpente, ou escutar Aarão enquanto se observa o anfiteatro, ou ouvir a respiração dos bailarinos enquanto se vê o Bezerro de Ouro. Porque não é devido à imagem e ao som serem de natureza síncrona que a relação entre o que se vê e o que se ouve não possa operar de forma contrapontual — ainda que essa contrapontualidade não seja a das teorias de montagem do cineasta russo. Por fim, se é certo que a coincidência entre som e imagem pode aumentar a inércia de um e outro elemento na montagem, só o é na medida em que a montagem é conceptualizada a partir do divórcio entre ambos. Se, de diferente modo, a unidade elementar de montagem for a ideia de bloco, não apenas esta asserção não tem cabimento quanto ao método em questão, como a sua rejeição do *raccord* visa interromper o fluxo *sintético* da montagem — síntese

¹⁶⁸ EISENSTEIN, Sergei, «Manifesto Acerca do Futuro do Cinema Sonoro», *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, trad. C. Braga e I. Caneças, Editorial Presença, Lisboa, 1974, p.35.

¹⁶⁹ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.407.

essa almejada por Eisenstein¹⁷⁰. O intervalo desencadeado por cortes secos é justamente o emblema máximo da *análise* que entra em ruptura com o produto sintético.

Neste sentido, Louis Hochet, director de som predilecto de Straub-Huillet, enfatiza a excepcionalidade dos cineastas: “não dobram uma só palavra, nem acrescentam um som ‘puro’ nem um som ambiente; nunca utilizam uma frase dita em fora-de-campo para outro plano. É preciso que o som seja daquele *take*. Não conheço outros realizadores que façam isto”. Um processo, diz-nos, que vai ao limite: “mesmo um actor em fora-de-campo deve ficar lá a noite toda para a dizer a sua fala, e caracterizado”, por Straub não ter *imaginação* suficiente para inventar de dia algo que acontece à noite¹⁷¹. Este inabalável rigor relativo aos sons da natureza¹⁷² — que, aos detractores de Straub-Huillet, é de índole anedótica — não se afigura mais do que a consequência lógica dos princípios apresentados: que um realista de gema não filme de dia uma cena nocturna, toda a gente parece assentir de bom grado; mas que o faça também em relação ao som, já será isso fruto de uma extravagância patológica. Ora, só por provocação ou má-fé poderia uma pessoa sugerir que, em registo directo, o som de um dado lugar é igual de dia ou de noite. Admitindo essa dissemelhança factual, rapidamente se descortina o pressuposto tácito da censura: não se trata só da ideia de que o som *não é assim tão importante* (exercendo um papel subsidiário face à imagem) mas sobretudo que, se a falsificação for bem executada, *ninguém notará a diferença*. Na entrevista a Engel, Straub denuncia que, não apenas na questão do som, é esse paradigma que domina a produção cinematográfica, alicerçado “no desprezo pelo público, ou numa traição, o que vai dar ao mesmo”¹⁷³. Guy Debord, de modo similar, reflecte sobre a razão do “êxito” desse desprezo endémico:

¹⁷⁰ No texto «A Quarta Dimensão no Cinema», após múltiplas considerações sobre planos-guia, ideogramas e justaposições hieroglíficas, Eisenstein diz o seguinte sobre o seu processo de montagem d’*A Linha Geral*: “introduzimos um método de igualdade «democrática» de direitos para todas as provocações ou estímulos, encarando-os como um *sumário*, como um *complexo*” — como uma *síntese* (cf. EISENSTEIN, Sergei, *op. cit.*, p.57 [itálicos nossos]). N’*A Imagem-Tempo*, Deleuze reflecte acerca do “esquema abstracto que delas resulta: o choque tem um efeito sobre o espírito, força-o a pensar, e a pensar o Todo. (...) Não decorre deste como efeito lógico, analiticamente, mas *sinteticamente*, como efeito dinâmico das imagens «sobre o córtex inteiro». Por isso depende da montagem, ainda que decorra da imagem: *não é uma soma mas um «produto»*, uma unidade de ordem superior. O todo é uma totalidade orgânica que se apresenta opondo e superando as próprias partes e que se constrói como a grande Espiral segundo as leis da dialéctica (...), a onde de choque ou vibração nervosa, tal que já *não podemos dizer «eu vejo, eu oiço» mas «EU SINTO»*, sensação totalmente fisiológica” (DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.248 [itálicos nossos]).

¹⁷¹ BERGALA, Alain, «La plus petite planète du monde» in *Cahiers du Cinéma*, nº 364, Paris, 1984; *apud* Straub-Huillet, Ernesto Goungain (org.) [et al.], pp.236-237.

¹⁷² A propósito de *Der Tod des Empedokles* (1987), Peter Bruchka fala do texto de Hölderlin tornar-se “uma pauta musical, e os sons da natureza tocarem o *basso continuo*” (BUCHKA, Peter, «Der gute Mensch von Agrigent: Die Straubs verfilmen Hölderlin» *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 5 de Dezembro de 1987; *apud* BYG, Barton, *op. cit.*, p.200). Na mistura final de som de qualquer filme de Straub-Huillet, os sons *directos* da natureza trabalham sempre como *música* ininterrupta e “baixa” que pertence ao espaço filmado.

¹⁷³ Straub em entrevista a ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.10.

Os especialistas do poder do espectáculo, poder absoluto no interior do seu sistema de linguagem sem resposta, estão absolutamente corrompidos pela sua experiência do desprezo e do êxito do desprezo; porque reencontram o desprezo confirmado pelo conhecimento do *homem desprezível* que é realmente o espectador.¹⁷⁴

Por desprezo entende Straub o sistemático subestimar da sensibilidade e inteligência dos espectadores, e as decorrentes práticas que visam torná-los “cada vez mais surdos e insensíveis”¹⁷⁵ à riqueza do mundo, aos sinais do dia. Para os cineastas, o som directo não é uma escolha meramente técnica, mas também ideológica e moral, pois define a relação (mais ou menos “mentirosa”, com mais ou menos *linguagem*) entre o que se vê e o que se escuta. O cinema “*não é uma linguagem; é um aparato para a radiografia*”¹⁷⁶. Ora, a dificuldade, apontada por Gielen, de cortar a composição dodecafónica no som — e, logo, na imagem — acarretar uma redução da *découpage* e, em virtude disso, mais movimentos de câmara do que é habitual nos filmes de Straub-Huillet, faz com que os blocos em causa se aproximem da essência do plano-sequência, técnica de transparência baziniana na sua *presentificação* do real; ou, como escreve Grilo, “fio contínuo do real — literalmente, o tempo do instante — de que o plano-sequência, pela ausência de cortes, é expressão mais viva e, ao mesmo tempo, mais mítica e abstracta”¹⁷⁷. A esse propósito observa Pasolini, num célebre ensaio do seu *Empirismo eretico*:

Não é concebível «ver e ouvir» a realidade no seu acontecer sucessivo *senão de um único ângulo visual de cada vez* (...). Ora, a realidade vista e ouvida no seu acontecer *é sempre no tempo presente*. O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema (...), é assim o presente. O cinema, por consequência, «reproduz o presente».¹⁷⁸

¹⁷⁴ DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo*, trad. Francisco Alves, Afonso Monteiro, Antígona, Lisboa, 2012, § 195, p.124.

¹⁷⁵ Straub em entrevista a UNGARI, Enzo, *op. cit.*, p.48.

¹⁷⁶ Huillet em «Interview: No Appeasement» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, p.252 (originalmente publicado em *Europe: revue littéraire mensuelle*, 77, 1999, pp.206-208). Straub dirá, noutra ocasião, que “infelizmente, o cinema é uma linguagem; mas tento destruir essa linguagem, fazer filmes que não tenham em conta essa linguagem” («Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970, p.51).

¹⁷⁷ GRILO, João Mário, «Um presente interminável» in *O Homem Imaginado*, p.85.

¹⁷⁸ PASOLINI, Pior Paolo, «Observações sobre o plano-sequência», *Empirismo Herege*, trad. Miguel Serras Pereira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1982, p.193. É certo que a menção a Pasolini a respeito dos blocos de Straub-Huillet pode parecer inteiramente despropositada tendo em conta o tratamento dado ao som nos seus filmes — que, aliás, Straub repudiava quanto à dobragem, o “assassinato filmico” (cf. «Doppiare è un assassinio» in *Paese Sera*, Roma, 13 de Março de 1970). No entanto, se aplicarmos à ideia de bloco aquilo que Pasolini aplica ao plano como elemento primordial e predominantemente imagético do cinema (“único ângulo visual”, etc.), a passagem parece-nos inteiramente apropriada.

Esta radiografia das materialidades visíveis e audíveis sustenta-se em dois aspectos fundamentais e inextricavelmente ligados. O primeiro tem a ver com a supracitada *falta de imaginação* dos cineastas para inventar “soluções” que os socorram nas complicações que o registo estritamente realista lhes coloca. Esta invenção diz respeito, como é óbvio, aos recursos da linguagem fílmica, que os cineastas renegam, e a dita falta de imaginação é deliberadíssima: não têm imaginação *nem querem ter*¹⁷⁹. É, sem tirar nem pôr, aquilo a que se aludiu com a censura de Cézanne aos pintores que preferiam as “imaginações em vez desta terra”, e com a ideia de não “se meter voluntariamente no que deve traduzir”, de ter uma vontade de “esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito”. Num texto sobre a *Chronik der Anna Magdalena Bach*, Straub descreve a preparação da *découpage* como um trabalho de *esvaziamento* interior, “de alcançar um estado de vazio total, de forma a ter a certeza de que a *découpage* é absolutamente esvaziada de intenção (...). Estou sempre no processo de eliminar toda a intenção — isto é, expressão pessoal”¹⁸⁰. O intuito desse esvaziamento expressivo é, nesse sentido, idêntico à tarefa que Bresson via como a mais crucial no seu ofício: “Dedicar-me às imagens insignificantes (não-significantes)”¹⁸¹; ou seja, *privar* os elementos (neste caso, os blocos) de qualquer função significativa própria de maneira a, por um lado, dar a ver o sistema de significação e, por outro, fazer dessa “transparência” o *centro operativo* do sistema. A recusa de *subjectivação*, ao não impôr o interior (imaginação, intenção, expressão)¹⁸² na realidade exterior, mas permitindo que esta se *interiorize* no espectador, que se *revele* nele, é o que possibilitará uma abertura à materialização da vida *impessoal* da natureza, a inscrição do mundo. A “beleza do vento nas árvores”, dizia Griffith¹⁸³. E o vento nos véus, e o sangue nas taças, a pele dos actores

¹⁷⁹ Straub, no filme de Costa, insiste no cuidado de evitar infiltrar “a imaginaçozinha limitada de criaturas limitadas” nos filmes, ao contrário dos que “deformam a realidade em nome de uma presumível riqueza da sua imaginação”, dizendo que o resultado disso é que “a imaginação é mais limitada nas obras da segunda família do que na primeira”. (*Où gît votre sourire enfoui?*, Pedro Costa, 109’, F/P, 2001.)

¹⁸⁰ Straub, «The Bach Film» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, p.70, 2016; (publicado originalmente como «Tribüne des jungen deutschen Films: Jean-Marie Straub» in *Filmkritik*, nº119, 1966, pp.607-610).

¹⁸¹ BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia, Porto Editora, Porto, 2003, p.22. Este método do *filme de cinematógrafo*, que tanta influência exerceu sobre Straub (que inclusive trabalhou em *Un condamné à mort s’est échappé*, 1956), “as imagens, como as palavras do dicionário, não têm poder nem valor senão pelas sua posição e relação” (*ibidem*, p.21).

«Straub Autobiography» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Writings*, p. 81.

¹⁸² No seu recente livro sobre Straub-Huillet, Benoît Turquety escreve que estes tentam levar a um extremo a atitude “na qual todos os traços ou resíduos da subjectividade — de intervenção pessoal e até de estilo — desaparecem em favor de uma forma calculada de maneira precisa e de acordo com princípios rigorosos” (TURQUETY, Benoît, *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: “Objectivists” in Cinema*, trad. Ted Fendt, Amsterdam University Press, Amesterdão, 2020, p.11).

¹⁸³ Esta celeberrima frase de Griffith, como resposta à pergunta por aquilo que faltava ao cinema moderno, é citada por Straub em numerosas entrevistas. Numa delas, Straub acrescenta que “o vento não é outra coisa senão o espírito. Um filme não consiste de imagens — isso é uma coisa óptica — mas de ideias. É o vento

queimada pelo sol, os seus corpos tensos, a cobra, os cavalos, os camelos, os bois, a carne sacrificial, o solo, as nuvens, o fogo, a água fluindo da vasilha — e os sons de tudo isto: os passos, as cigarras, os cantos, as respirações, as aragens, todos os ruídos mais ínfimos. O imperceptível tornado *presença*, a singularidade resgatada pela *atenção*. Na palavra de Daney: o cinema sonoro.

Isto leva-nos ao segundo aspecto deste cinema como radiografia, que é a abordagem de *rarefação* técnica no registo. Insistindo em Cézanne, recorde-se o trecho já citado em que diz, na senda desse necessário esvaziamento de si, que o artista não deve ser mais do que um receptáculo de sensações, um *aparelho registador*. Adriano Aprà, num curto texto sobre os cineastas, define assim este cinema: “Dois *aparelhos de registo, um visual e um sonoro*, postos perante uma certa porção de realidade pré-ordenada; a recusa em inventar e a vontade de «recolocar no devido lugar coisas muito antigas, mas esquecidas»”¹⁸⁴. Este reclamado “peso” da tradição, recorrentemente invocado por Schoenberg¹⁸⁵, é igualmente central para Straub e Huillet — nunca como sentimentalismo nostálgico mas antes como *redução* às formas mais simples, à exclusão do desnecessário: o trabalho de concentração dos primeiros filmes “sonoros” e até de certo cinema mudo. Isto é, a ordem da ligação às “coisas muito antigas mas esquecidas” do cinema não é tanto temática ou narrativa, mas sobretudo técnica (advertindo-se, de novo, que a dimensão técnica nunca vem só). Straub

que faz mexer as árvores”. Veremos, na identificação com a personagem de Moisés, em que medida a *ideia* é, para Schoenberg e Straub-Huillet, o elemento fulcral na criação de uma *forma* que não seja *informe*. (Cf. ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.10.)

¹⁸⁴ Adriano Aprà, «Prefácio a um volume de “Textos Cinematográficos” de Straub e Huillet» in *Straub-Huillet*, Ernesto Goungain (org.) [et al.], p.196 [itálicos nossos]. (Publicação original: «Premessa» in *Jean-Marie Straub / Danièle Huillet, Testi Cinematografici — a cura di Adriano Aprà*, Editori Riuniti, Roma, 1992. pp.IX-XIII. (Nota: a última expressão do passo de Aprà é uma citação de Charles Péguy.)

¹⁸⁵ Nos escritos de Schoenberg, o assumir da influência da tradição sobre o seu trabalho é constante. Desde a alusão bem-humorada a um acorde particular, “dissonância horrível, incompreensível” que “felizmente não fui quem primeiro escrevi, mas Johann Sebastian Bach” («New Music: My Music», p.100), afirmando que este “por vezes operava com as doze notas de tal forma que uma pessoa se sente tentada a chamar-lhe o primeiro compositor dodecafónico” («New Music, Outmoded Music, Style and Idea», p.117). Considera-se “provavelmente o último dos compositores modernos que se ocupou com a tonalidade harmónica no sentido dos velhos mestres” («Tonalität und Gliederung», p.256), dizendo que a sua originalidade é apenas fruto de “ter imitado tudo aquilo que via que era bom”, afirmando: “Arrisco a creditar-me por ter escrito música verdadeiramente nova que, sendo baseada na tradição, é destinada a tornar-se tradição («Nationale Musik (2)», p.174). Na qualidade de professor, a sua insistência no conhecimento da literatura musical por parte dos seus alunos era conhecida, e lamentava-se por esta frequentemente exibir “o aspecto de um queijo suíço — mais buracos do que queijo”, recomendando àqueles ansiosos por aprender modernismo musical: “Não assumes que existe já um sem-número de soluções sonoras para todos os problemas que aparecem a um jovem compositor? Talvez tenhas receio de perder a tua originalidade se vieres a tirar proveito dos teus predecessores. Mas como poderás então saber se as tuas ideias são originais, visto que não estás em posição de compará-las com o que outros escreveram? Talvez tudo o que consideres uma criação tua seja de uso — ou até de abuso — generalizado ao longo de décadas. Talvez seja até antiquado ao invés de original.»”. («zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes», p.377). Nota: todos os textos aqui citados pertencem a SCHOENBERG, Arnold, *Style and Idea*, Leonard Stein (ed.), Faber and Faber, Londres, 1984.

trabalhou em rodagens de Gance, Bresson e Renoir¹⁸⁶, que defende com unhas e dentes; a tradição de que se diz herdeiro é a de Lumière, Stroheim, Chaplin, Lubitsch, Mizoguchi, Ford... — afirmando, por exemplo, que a “simplicidade” de *Chronik der Anna Magdalena Bach* tudo deve a Griffith¹⁸⁷. Se Straub-Huillet são *primitivos* é exclusivamente no sentido primordial do termo, relativo às origens do cinema: trabalham como artesãos que partem das características mais elementares do seu meio, fazendo dessa “pobreza” a sua riqueza. Tal “pobreza” consiste, repita-se, na rarefacção dos processos fílmicos que visam reduzir (e, assim, expor) a *inflação estética* que sustém o paradigma dominante, abrindo-se nesse movimento a uma densidade corpórea como que ressuscitada, primitiva e por isso sempre nova e de cada vez renovada. Neste cinema, escreve Botelho, “a objectiva e o microfone, primeiro divididos e depois reconciliados, recebem da exterioridade assim manifestada a absolvição do pecado da ilusão cinematográfica”¹⁸⁸. O desmantelamento deste “pecado” da ilusão estética (em nomenclatura religiosa, a *idolatria*) compõe o nó central de *Moses und Aron*. A análise a que nos propomos tem este *cisma* como permanente pano de fundo.

Ainda uma última consideração sobre a dita pobreza de meios, e de como esta pode servir para que a *ideia* (princípio prevalecente em Straub-Huillet¹⁸⁹, em Schoenberg¹⁹⁰ e em Moisés¹⁹¹) leve a água ao seu moinho. A diferenciação que Maritain faz entre meios temporais é uma analogia útil a respeito de Straub-Huillet. Maritain distingue entre meios ricos (*moyens temprels riches*) referentes à vida costumeira dos homens, a bens ligados à abundância material, ao conforto, aos prazeres sensuais, etc., contrapondo-os aos meios

¹⁸⁶ Cf. «Straub Autobiography» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Writings*, p. 81.

¹⁸⁷ Cf. ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.10. No mesmo sentido escreve José Manuel Costa na sua “folha” ao filme: “...tudo está aqui utilizado com uma tão grande unidade, economia e harmonia interna, que parece devolver ao cinema, num outro espaço e numa outra idade, a ‘impossível’ simplicidade dos grandes clássicos” (cf. COSTA, José Manuel, *op. cit.*).

¹⁸⁸ BOTELHO, João, «Se isto não é o cinema, que raio então é o cinema?», perguntou Jean-Marie Straub», *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, António Rodrigues (org), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1998, p.63.

¹⁸⁹ Não temos espaço para desenvolver este ponto com o cuidado merecido, porém Straub dá-nos a ver com oportuna concisão, no decurso da montagem do seu filme *Sicilia!* (1999), o que entende por esta prevalência primordial da ideia sobre a criação formal, concepção à qual retornaremos adiante (cf. npp 337, p.75).

¹⁹⁰ Num dos seus textos mais fundamentais, Schoenberg defende que um artista nunca deverá partir de um estilo pré-concebido, mas sim estar “incessantemente preocupado em fazer justiça à ideia”, garantindo-lhe que “se tudo for realizado de acordo com o que a *ideia* exige, a aparência externa será adequada” — i.e. o estilo não deve ser mais do que a *consequência necessária e adequada* da ideia. Esta, ainda que os métodos que lhe correspondem caiam em desuso, nunca poderá tornar-se obsoleta: “*an idea can never perish*”. (Cf. «New Music, Outmoded Music, Style and Idea», *Style and Idea*, p.121.) Noutro texto igualmente essencial, termina dizendo, a propósito do seu método, que “nada que não tenha luz em si mesmo pode radiá-la; e aqui só as ideias são luz. («Composition with Twelve Tones (I)», *Style and Idea*, p.240 [itálicos nossos].)

¹⁹¹ O *libretto* reforça repetidamente esta insistência de Moisés de fidelidade à ideia. Para dar um só exemplo, no conflito de Aarão com Moisés regressado do Sinai, na cena 5 do acto II, este exclama: “O meu amor é pela minha ideia, vivo para ela! / *Ich liebe meinen Gedanken und lebe für ihn!*”; e também o povo “precisa de compreender a ideia! / *Es muss den Gedanken erfassen!*”, que é a do “Deus Inconcebível! Ideia inexpressável e ambígua! / *Unvorstellbarer Gott! Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!*”.

pobres (*moyens temprels pauvres*) que considera ser “os meios próprios do espírito”, i.e. não orientados em função de uma lógica de sucesso terreno mas de elevação espiritual — e que serão, por isso, os meios próprios do poeta e do filósofo. Maritain destaca a ordem inversamente proporcional: “Quão mais perto nos aproximamos da essência do espiritual, mais os meios temporais empregues ao seu serviço diminuem”¹⁹². Se por espiritual, pois, entendermos o predomínio da “ideia”, a recusa de uma abundância estética inflacionante, a exclusão de tudo o que é supérfluo em prol de uma *simplicidade* das formas e uma maior *transparência* na redução à “pobreza” dos processos, não será só de Moisés, o profeta da ideia, e da sua luta com Aarão, o criador de ídolos, que aqui falaremos, mas sobretudo da resistência de Straub-Huillet aos Bezorros de Ouro do cinema dominante (e, na verdade, da maior parte do cinema dito alternativo). Lembre-se o que Straub diz sobre tentar “fazer filmes que radicalmente eliminem a arte”, por ser “essencial eliminar tudo o que constitui a superfície artística do filme para fazer com que as pessoas sejam postas *face a face com as ideias no seu estado nu*”¹⁹³. É patente a identificação dos cineastas com a *primazia da palavra*; o aviso de Moisés poderia ser o lema destes: “Purifica o teu pensamento, liberta-o das coisas inúteis, torna-o justo”¹⁹⁴. Em ambos os casos, descobre-se uma íntima ligação com o texto e a sua *encarnação*¹⁹⁵ em matéria sonora, nas “ondas de ideias”¹⁹⁶. E a ideia em torno da qual orbita a ópera, não o esqueçamos, surge a Moisés como exclusivamente audível, não visível: “ouvistes o *som das palavras*, mas não vistes figura alguma. Era uma voz apenas”¹⁹⁷. Este é um cinema da palavra não só como força *poética* em sentido estrito, mas verdadeiramente *genésica*.

¹⁹² MARITAIN, Jacques, «Religion and Culture» in *Essays In Order*, Nova Iorque, Macmillan Company, 1931, pp.46-47.

¹⁹³ Straub em NOWELL-SMITH, Geoffrey, *op. cit.*, p.31 [itálicos nossos].

¹⁹⁴ *Libretto*: “Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem” (I, 2).

¹⁹⁵ Straub: “O que nos interessa não é o que o escritor vê: não podemos ilustrar o que ele vê, não faríamos outra coisa senão bloquear a imaginação, e não podemos saber o que ele vê. O que ele via está nas palavras; isso não pode passar para as imagens. O cinema não é descritivo (...). O que nos interessa são os *textos que serão encarnados em seres vivos* — os diálogos, não o *plot*” (ALBERA, François, «Cinéma [et] politique. ‘Faucille et marteau, canons, canons, dynamite!’ Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», *Revue Leucothéa*, nº2, Março de 2010, p.159. Publicado originalmente em *Hors-Champ*, Agosto de 2001). É ao modo particular desta encarnação que Deleuze denomina *acto de fala* straubiano: “Libertar o acto de fala puro, o enunciado propriamente cinematográfico ou a imagem sonora, é o primeiro aspecto da obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: esse acto tem de ser arrancado do suporte lido, texto, livro, cartas ou documentos. Esse arrancamento não se faz por exaltação ou paixão; supõe uma certa resistência do texto, e até por isso o maior respeito pelo texto, mas de cada vez um esforço especial para extrair dele o acto de fala” (DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.396).

¹⁹⁶ Cf.: “As ondas que um som transmite não são apenas ondas de som. Ondas de ideias, de movimentos e de sentimentos passam também através do som” (Straub em entrevista a UNGARI, Enzo, *op. cit.*, p.48).

¹⁹⁷ Cf. Dt 4, 12 [itálicos nossos].

2.6 Palavra e anfiteatro, palimpsesto histórico: Ex 32, 25-28 e Holger Meins

Durante um *take*, pode acontecer que nem Straub nem Huillet estejam a olhar para o que está a ser filmado: “Jean-Marie olha para os pés, e Danièle, de *phones* nos ouvidos, ouve se os actores respeitam as pausas”; e só se passa à cena seguinte após Huillet ouvir todos os *takes* acabados de filmar, podendo-se retomar um *take* porque “um acento tónico não estava na sílaba certa”, porque o texto deve ser interpretado “com a precisão de uma partitura musical”¹⁹⁸. Estes depoimentos, de membros das equipas técnicas, testemunham a centralidade do som nas decisões de rotação, amiúde decorrentes das decisões de pré-rotação. A escolha do anfiteatro de Alba Fucense é exemplo elucidativo:

Straub: Nós não procurávamos um teatro antigo, queríamos apenas um planalto elevado, que fosse dominado, se possível, por uma montanha (...). Durante esta procura não vimos um único planalto, por mais belo que fosse, que servisse para o som do filme, porque num planalto tudo se perde no ar e no vento.¹⁹⁹

Huillet: Foi preciso descobrir, ao longo da viagem [de pesquisa], que um planalto não seria protegido do vento nem dos barulhos que sobem do vale, e que a acção teatral, bem como o canto, corriam o risco de ali se dispersarem — e que, portanto, precisávamos de um planalto, sim, mas um com um buraco cavado nele, e que este anfiteatro não só era o buraco no planalto no meio das montanhas, mas sobretudo o espaço cénico que concentraria a acção em vez de dispersá-la.²⁰⁰

A ordem não é: arranja-se um planalto fotogénico e depois resolve-se a questão do som, como fazem as produções “profissionais” (estas, aliás, nunca o fariam em primeiro lugar: a ideia de filmar a ópera em exteriores e em som directo jamais lhes passaria pela cabeça). Em vez disso, é a *necessidade* de filmar em som directo que leva à descoberta de que, na verdade, o que se procurava era uma concavidade, um “buraco” — e que esse buraco era, de igual modo, ideal para a dramaturgia do espaço cénico. Uma coisa levou à outra — e não é indiferente *que coisa* levou à outra. O mesmo sucedeu quanto à escolha

¹⁹⁸ Os depoimentos, citados a partir de BERGALA, Alain, *op. cit.*, pertencem respectivamente a Caroline Champetier, William Lubtchansky e Louis Hochet. Champetier trabalhou, com Lubtchansky, na fotografia de filmes como *Trop tôt/Trop tard* (1981) ou *Klassenverhältnisse* (1984). Hochet é o principal colaborador dos cineastas ao longo de toda a obra e a quem se referem como o “único engenheiro de som vivo”.

¹⁹⁹ Straub em entrevista a UNGARI, Enzo, *op. cit.*, p.48.

²⁰⁰ HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.*, p.281.

de filmar o Acto III (“puro” texto, palavra sem música) no Lago de Maltese. Huillet conta que o lago substituíra a ideia inicial de filmar junto ao mar, “acima de tudo porque *o som das ondas iria sujar o texto*”²⁰¹. A clareza no texto é a consequência da clareza no registo sonoro desse texto, da palavra dita — por excelência veículo para a “ideia”.

A eleição deste anfiteatro é não menos relevante à luz de uma perspectiva histórica do conflito entre a palavra e a imagem na sua acepção *espectacular*. Com uma arena oval de 64x37m, envolta em 100x79m de dimensão total²⁰², é circunscrito um espaço que se exhibe, em vários sentidos, como “palimpsesto de edifícios históricos” erigidos uns sobre os outros — como alude Holl²⁰³ ao citar estudos consagrados às escavações arqueológicas na região. Antigos cultos a deuses orientais deram lugar, mais tarde, a todo um complexo arquitectónico que incluía um templo a Apolo e ao qual pertencia este anfiteatro *grego*, tubo-de-ensaio da “negociação democrática”, espaço destinado à dialectização da palavra e à reflexividade do teatro enquanto forma *distanciada* de espectáculo²⁰⁴. Posteriormente corrompido em toda a linha na sua romanização, o anfiteatro é convertido em arena para “jogos” de gladiadores (prisioneiros e escravos), por sua vez quintessência do espectáculo *não-distanciado*. Ora, o pendor obliquamente *orgiástico* destes combates até à morte, tão evidente quanto intencionado nos efeitos pretendidos sobre o espectador, dá-se por via de uma completa desfiguração da *katharsis* (κάθαρσις) enquanto “purificação” das almas no sentido aristotélico²⁰⁵, desvirtuada, em forma e função, numa pura descarga emocional de “evacuação” existencial, adrenalina *dissolutiva de sentido* tão favorável aos desígnios de expansão, conquista e dominação do Império Romano, como se sabe berço do capitalismo como sistema político²⁰⁶. Contra a palavra, *circenses*. Ontem como hoje. Contra o “acto

²⁰¹ *Ibidem*, p.283.

²⁰² WOODS, Gregory, «A Work Journal for *Moses and Aaron*» in *Filmkritik*, nº25 (Setembro de 1975); *apud* STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Writings*, p.278.

²⁰³ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.111.

²⁰⁴ Não é por acaso que Brecht encena a *Antígona* de Sófocles, levada por sua vez à tela por Straub-Huillet em 1992 na tradução de Hölderlin; e que o poeta alemão concebe todo um *corpus* literário em permanente contacto com o espírito da Grécia Antiga em odes, elegias, traduções e tragédias, entre as quais *Der Tod des Empedokles*, filmada por Straub-Huillet (primeira versão de 1987 à qual três novas versões se seguiram, montadas com *takes* alternativos, aos quais se junta, em 1990, *Schwarze Sünde*); nem é acidental que Straub e Huillet tenham, reiteradamente e ao longo de décadas, filmado diálogos de Pavese que se ancoram nessa cultura: *Dalla nube alla resistenza* (1979), *Operai, contadini* (2001), *Quei loro incontri* (2006) e, já sem Huillet, *Le genou d'Artémide* (2008), *Le streghe, femmes entre eles* (2009), *L'inconsolable* (2011) e *La madre* (2012). O teatro grego e a especificidade da sua forma trágica, à luz da qual Schoenberg se modela para *Moses und Aron*, atravessa por completo a obra dos cineastas.

²⁰⁵ Cf. tragédia enquanto “imitação de uma acção elevada e completa (...) numa linguagem embelezada (...) que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, 3ª ed., Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, (1449b) pp.47-48).

²⁰⁶ Cf. A longa-metragem de Straub-Huillet imediatamente prévia a *Moses und Aron* é *Geschichtsunterricht* (*Lições de Histórias*, 1972), transposição d’*Os Negócios do Senhor Júlio César*, texto inacabado de Brecht que, resume Straub, “narra as relações de base entre comércio e democracia, capitalismo e imperialismo”

de fala” de Moisés, os prodígios de Aarão. Contra o Verbo, o Bezerro de Ouro. No quadro da insurreição de um povo oprimido em movimento de libertação, a batalha sem fim entre a *vidência*²⁰⁷ e a “visão da mais alta fantasia”²⁰⁸ acha-se histórica e materialmente inscrita na superimposição arqueológica de Alba Fucense e na cronologia *sincrética* do anfiteatro, lugar deste *spacial drama*²⁰⁹.

Na projecção, é sobre este palimpsesto de edifícios que se erige uma superimposição de tempos históricos em concomitância. Desde logo, nas montanhas italianas de Abruzzo, o anfiteatro de Alba Fucense é já uma reinscrição física em termos arquitecturais e, assim, culturais, sociológicos, civilizacionais: a tragédia grega e o circo de gladiadores romano *numa mesma ruína*. E é sobre ela que este drama assenta, originário do período histórico-mítico do Êxodo, por sua vez retratado no Livro do Êxodo, produzido na Babilónia entre os sécs. IV e V a.C., lido pela voz de Huillet no filme através da Bíblia de Lutero de 1523; tradução essa que serviu de base à escrita do *libretto* de Schoenberg²¹⁰ durante os últimos anos da República de Weimar, em plena crise do êxodo judeu e da crescente ameaça do seu extermínio; ópera transposta em filme por Straub-Huillet em 1975, ano da morte, por greve de fome, de Holger Meins, a quem o filme é dedicado, cineasta e militante da Fração do Exército Vermelho. E todos estes tempos simultaneamente *presentificados* no tempo de cada projecção — hoje, 2020, tempo de uma crise mundial de refugiados, novo êxodo de um povo à deriva numa Europa presa por fios, e com Israel em imparável colonização do território palestino. É este palimpsesto que é projectado e contemporaneizado²¹¹ no

(em LOURENÇO, Frederico, «Geschichtsunterricht» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 5 de Setembro de 2008). Dois anos antes, em 1970, Straub-Huillet fazem outro dos seus “filmes de toga”, *Othon* ou *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 uma peça teatral de Corneille por sua vez inspirada em crónicas de Tácito, senador e historiador romano. O verso de Corneille, “Talvez um dia Roma se permita por sua vez escolher”, apela a um “abrir dos olhos” perante os mecanismos de tomada de poder na *ausência do povo* e nos quais se alicerça Roma enquanto emblema da política imperialista.

²⁰⁷ No seu segundo livro sobre o cinema, Deleuze descreve a visão de Moisés como um *ver interior* “levado a um limite que é ao mesmo tempo algo de invisível e que no entanto não pode ser senão visto (uma espécie de vidência, que difere de ver, e que passa pelos espaços quaisquer, vazios ou desconectados. É a visão de um cego, de Tírésias (...). O que a fala profere é também *o invisível que a vista só por vidência vê*, e o que a vista vê é o que a fala profere de indizível” (DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.408 [itálicos nossos]).

²⁰⁸ *Libretto*: “Gebilde der höchsten Phantasie” (II, 2).

²⁰⁹ Expressão usada por BYG, Barton, *op. cit.*, p.142.

²¹⁰ Cf. estudo de GYGER, Elliot, REHDING, Alexander, «A Word from the Guest Editors: Idea and Image in Schoenberg's ‘Moses und Aron’», *Special issue, Opera Quarterly*, 23(4), Harvard Library, 2007, pp.369-372. Disponível em: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:4738261>> [consult. 03-05-2020].

²¹¹ Cf. José Manuel Costa: “(...) qualquer filme de qualquer época torna-se, no momento em que é visto, um filme contemporâneo, na medida em que (porventura mais do que qualquer outro objecto artístico) “é” aquilo que nele vê cada espectador de cada uma das vezes que o vê, e na medida em que o cinema tem a capacidade de, a cada nova sessão, vivificar os corpos e presentificar os gestos latentes em cada série de fotogramas”. (COSTA, José Manuel, «Cinco notas sobre a Cinemateca e a ideia de Cinemateca» in *Revista*

espectador que de cada vez acaba o filme, sempre inacabado até chegar a si. Nós, cidadãos numa sala de cinema, somos confrontados com esta perturbadora actualização, posta em marcha ainda antes de os nossos olhos verem Moisés e os nossos ouvidos ouvirem a Sarça Ardente que lhe fala. Quando estes nos aparecem, não provêm do vácuo, do silêncio e da escuridão, reverberando numa “Terra informe e vazia”. A Voz da Sarça Ardente e Moisés ajoelhado no deserto surgem-nos já *tingidos*²¹² pelo “massacre dos idólatras” (o som da leitura de Huillet, a imagem da Bíblia de Lutero) e pela morte de Holger Meins — mortes exógenas à ficção operática.

Não nos podemos estender nos possíveis sentidos da leitura e da dedicatória (planos 1 e 7, p.130), mas não deixaremos de apontar para a sísmica e císmica tradução de Lutero da Bíblia para o alemão vernacular (já de si uma *vulgarização* da ideia pela sua tradução em prol de um acesso *popular* mais vasto, e que “perde por completo a idiossincrasia e a estranheza”²¹³ do texto hebraico), considerada pelos seus adversários como rebaixamento ou degradação da ideia divina para efeitos políticos. O dito massacre dos idólatras é lido, mas também filmado, na materialidade do seu suporte físico (histórico) da Bíblia de 1523, realçado a vermelho-sangue: sangue da Guerra dos Camponeses, revolta popular nos anos imediatamente seguintes (1524-25) na qual cerca 100 mil homens, apoiados pelas forças

Bica, nº11, 24 de Abril de 2020, Lisboa, p.57. Disponível em: <http://issuu.com/revistabica/docs/bica_11> [consult. 08-05-2020].)

²¹² Cf.: “A mesma imagem, trazida por dez caminhos diferentes, será dez vezes uma imagem diferente”. (BRESSION, Robert, *op. cit.*, p.39.) Em termos filmicos, este tingir trata-se, aqui, do modo como o *off* que contamina o *in*. Por exemplo: em *Nanook of the North* (1922), de Flaherty, antes sequer do primeiro plano, há um texto que relata o processo de feitura do filme, e da possibilidade de Flaherty e Nanook fazerem mais filmes juntamente com a comunidade esquimó. No final desse texto, Flaherty conta que, após regressar à “civilização”, recebeu a notícia de que Nanook tinha morrido à fome no decorrer de uma viagem para tentar caçar veados, acrescentando que, por essa altura, já uma multidão incontável de pessoas por todo o mundo tivera a oportunidade de admirar Nanook, “*the kindly, brave, simple Eskimo*”. Surge o título do filme, uma série de planos da paisagem polar, e intertítulos que introduzem de forma afectuosa Nanook e a sua família. E eis que, após o intertítulo que anuncia Nannok, o famoso chefe tribal, este surge em grande plano, olhando directamente para a câmara — para nós — devolvendo-nos o *gaze*. Este plano aparece, note-se, estão mais de quatro minutos de filme decorridos, e o efeito é assombroso. Quando Nannok nos olha, sabemos já que ele morreu esfomeado poucos anos após as filmagens, que era um homem corajoso e gentil, etc. — e esse *off* entra na imagem, faz parte dela, contamina-a por completo. Não é isto apenas a questão da “ressurreição” que todo o cinema produz, de trazer vidas passadas em corpo fantasmático (porque em *movimento*, princípio vital) mas trata-se aqui de uma reduplicação da ressurreição, i.e. de um *pôr em evidência* essa ressurreição. Isto, claro, não é a mesma coisa que mostrar Nannok primeiro e, no fim do filme, anunciar que ele entretanto morrerá. Esse efeito seria retroactivo, baseado na memória: teríamos de nos lembrar do rosto de Nannok, agora que já não mais o veríamos. Ora, não é esse o caso no filme de Flaherty: o aqui-e-agora da projecção entra num choque imediato com a informação de que Nannok morreu — isso ocorre enquanto ele vive e olha para nós. A fantasmagoria alcança outro nível de perturbação, e o grande plano de Nannok não tem já como não ser, *simultaneamente*, registo *animado* e máscara mortuária.

²¹³ A observação é de Martin Buber e Franz Rosenweig, que em 1924 (ou seja, quatro séculos mais tarde) traduziram a Bíblia do hebraico para o alemão. *Apud* GYGER, Elliot, REHDING, Alexander, *op. cit.*, p.2.

protestantes, caíram abatidos pelo exército do Sacro Império Romano-Germânico²¹⁴ — e ainda de modo mais óbvio, não esquecendo na leitura de Lutero o iconoclasma protestante da destruição das imagens de Deus, da proibição da sua produção e do culto associado. A leitura do trecho não é só prenúncio da guerra, é preenchimento da lacuna entre os Actos II e III: dá-nos a ver e a ouvir, como *primeira imagem e primeiro som*, a guerra em *off* que não veremos encenada, o *registo histórico* dos efeitos do cisma entre Moisés e Aarão.

Quanto à dedicatória *Für Holger Meins*, escrita à mão por Straub (cujos 24 *frames* e *estrela vermelha* foram objecto de censura pela televisão alemã aquando da transmissão do filme em 1975), o caso é mais indirecto, relacionando-se com a luta armada da RFA (Grupo Baader-Meinhof), célula terrorista na Alemanha Ocidental. Ora, antes de se juntar à RFA, Meins estudara cinema em Berlim, e fizera o filme *Oskar Langenfeld. 12 Mal* (12 vezes), filme estruturado em 12 secções em equidade dramática entre si²¹⁵. Em 1968, ano de estreia de *Chronik der Anna Magdalena Bach*, Meins vê o filme e declara-o como um dos mais importantes na história do cinema. Em 1975, saindo da sala de montagem, Straub e Huillet depararam-se com uma fotografia de Meins na capa do *Paese Sera*, jornal de Roma: um cadáver saído de um “campo de concentração” (é nestes termos que Straub se refere à prisão de Hamburgo²¹⁶). Meins teria morrido a 9 de Novembro de 1974. Straub mais tarde compara-o a Moisés, “o maior dos profetas”, que começara a sua “carreira” como *terrorista*, matando um cobrador de impostos e refugiando-se no deserto²¹⁷. A ideia da necessidade urgente de actos de violência em nome de uma “purificação” contra outras formas de violência é, como veremos no final da dissertação, decisivo para que se desenhe o alcance político do filme, estando já implícito neste “prólogo” acrescentado à ópera. A televisão alemã, como *aparelho de Estado*, não censurou a dedicatória por acaso.

Assim, quando a ópera propriamente dita “arranca” no filme, a Ideia irrepresentável e o seu profeta aparecem já com a marca do *terror*, do sangue derramado na revolução: a nova Ideia exige a revolução, a qual por sua vez exige a substituição da ordem antiga pela

²¹⁴ Leia-se o passo de Debord: “As grandes revoltas dos camponeses da Europa são também a sua tentativa de *resposta à história* que os arrancava violentamente ao sono patriarcal que a tutela feudal tinha garantido. É a utopia milenarista da *realização terrena do paraíso*, em que volta ao primeiro plano o que estava na origem da religião semi-histórica, quando as comunidades cristãs, como o messianismo judaico de que elas provinham, em resposta às perturbações e à infelicidade da época, esperavam a iminente realização do reino de Deus e acrescentavam um factor de inquietação e de subversão à sociedade antiga.” (DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 138, pp.88-89.)

²¹⁵ A relação numérica com o método dodecafónico é no mínimo curiosa, tendo em conta que, neste filme, trata-se também de um tipo de abolição dos princípios hierárquicos da linguagem filmica.

²¹⁶ STRAUB, Jean-Marie, «My Key Dates», *Writings*, p. 263. (Publicação original como «Mes Dates clés par Jean-Marie Straub» in *Libération*, 77, 30 de Abril de 2003, vi.)

²¹⁷ *Ibidem*.

ordem nova. O combate entre a conservação do *status quo* e o devir político de um povo, a ser um combate pelas almas humanas, é-o através dos corpos e da terra: “e, naquele dia, caíram três mil homens”²¹⁸.

2.7 O som directo e a falta de representação adequada

A irrepresentabilidade do Deus do monoteísmo é, como se tem vindo a mostrar, a origem do conflito central de *Moses und Aron*. A falta constitutiva de uma representação adequada para essa ideia e a sua *impossível e todavia necessária* desformalização com o desígnio de levar a bom porto a missão “libertadora e legisladora” de Moisés junto das tribos hebraicas não podia deixar de se reflectir nas próprias condições de possibilidade de feitura da ópera e do filme, no sentido já discutido da identificação dos autores com a insistência de Moisés face à *purificação* das ideias, ao contínuo esforço em não corrompê-las com representações inadequadas. Straub é inequívoco quanto a esse ponto: “Mesmo que Aarão seja muito simpático, mesmo que, apesar do seu oportunismo e da sua traição, seja um personagem muito sincero e que ama realmente o povo (como ele próprio o diz), é, apesar de tudo, Moisés quem tem razão no filme”²¹⁹. Como, então, fazer um filme justo deste ponto de vista? Que representações para a irrepresentabilidade?, ou que figurações para Moisés e a sua Ideia infigurável? Que estratégias de produção de sons e imagens para imprimir²²⁰ o Verbo e próprio diferendo entre os profetas no que respeita à ideologia da representação?

Se as questões de *Moses und Aron* só podem ser abordadas por Schoenberg através de procedimentos próprios da ópera — quer dizer, musicais (partitura e *libretto*) e cénicos (indicações dramáticas) —, por seu turno Straub-Huillet procuram encontrar respostas

²¹⁸ Ex 32, 28. No alemão da Bíblia de Lutero, de 1523: “Vnd fiel des tages vom volck drey tausent man”.

²¹⁹ Cf. Straub, Cannes, Maio de 1975, citado no Catálogo do 4º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, *op. cit.*, p.295. Por sua vez, António Rodrigues observa num texto dedicado a Straub-Huillet: “Nos últimos anos, Schoenberg parece ter-se identificado fortemente com a figura de Moisés, que ouvia a voz de deus no deserto enquanto a turba adorava um bezerro de ouro. Não é impossível que Straub e Huillet, por seu turno, se identifiquem com Schoenberg (...) e, indirectamente, com Moisés”. (RODRIGUES, António, «Introdução» in *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, António Rodrigues (org.), Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 1998, p.22.)

²²⁰ Como é amplamente sabido, o termo *impressão* (da natureza ou realidade) é usado pelos “inventores” da fotografia nos textos que dedicam às suas experiências: Niépce em «Acerca da Heliografia», Daguerre em «Daguerreótipo», Fox Talbot em «Breve Esboço Histórico da Invenção da Arte». (Consulta em *Ensaio sobre Fotografia – de Niépce a Krauss*, Alan Trachtenberg (org.), trad. Luís Leitão, Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p. 28, 32 e 48.)

propriamente filmicas. E, ao fazê-lo, como nota Holl, “confrontam-se mais radicalmente com o problema da *falta*, e com a sua solução estética, a ausência (...), transformando as ideias convencionais sobre o espaço numa lógica de campos”²²¹. No quadro desta lógica, o trabalho a desenvolver é necessariamente considerado através dos processos pelos quais o cinema estabelece os seus campos visuais e sonoros, processos dos quais se destacam uma utilização peculiar do *off* e do fora-de-campo (e em segunda instância das sequências a “negro” ou “branco”). Ora, a característica primeira de um enquadramento é a exclusão *na imagem* do que não é enquadrado: uma selecção implica omissão, e um enquadramento nada mais é do que um balizamento do visível. Isto é: o campo gera o fora-de-campo, ou por outras palavras, a existência do fora-de-campo é absolutamente garantida pelo campo. A circunscrição do espaço visual *inclui*, por si mesma, o espaço por ela excluído, embora o faça como espaço *para lá* da imagem registada. Uma das particularidades deste facto audio-visual é que a *imagem sonora* é em todos os instantes, e por definição, campo. Dito de outro modo: é impossível haver um fora-de-campo sonoro *stricto sensu* e, por isso, se há um som em fora-de-campo, é no fora-de-campo visual e não sonoro. Aquilo a que se poderia chamar, com menos rigor do que desejável, um fora-de-campo sonoro, não é outra coisa senão o *off* sonoro, isto é, um som que não é *dali* — e que, portanto, não pertence à lógica interior dos campos mas insere-se nela pela montagem como elemento exógeno ao registo *in situ* dos planos aos quais é *posteriormente acrescentado*. Dizer que o processo é de cariz indirecto envolve compreender que é *ipso facto* transversal ao filme, guardando em si a possibilidade de *atravessar* os registos directos, de permeá-los.

O principal *off* sonoro do filme são as gravações da secção orquestral (com e sem cantores) no estúdio ORF de Viena, incorporados depois na mistura com a captação do som directo *in situ*. O processo foi complexíssimo e numa primeira fase afigurava-se pura e simplesmente impraticável. Straub declara aos entrevistadores dos *Cahiers* que “*Moses und Aron* é uma aventura técnica ao nível da gravação de som que ninguém até à data se atreveu a tentar — e dizemo-lo com orgulho! (toda a gente estava aterrada: os músicos e sobretudo o engenheiro de som) — (...) eliminámos todas as outras soluções e retornámos àquela com que eu sonhara desde o início, e que o engenheiro de som também considerava a mais justa: gravar a orquestra isoladamente e fazer os cantores cantar sobre ela”²²². Nos seus apontamentos, Huillet descreve com minúcia este processo (que não poderemos, por razão de espaço, aqui reproduzir). Posto de maneira sucinta, este consistiu essencialmente

²²¹ HOLL, Ute, *op. cit.*, 179.

²²² Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANNEY, Serge, *op. cit.*, p.23.

no seguinte: o filme — anteriormente a qualquer planificação — foi dividido em “blocos”, cada qual correspondendo a um plano, da nota *x* à nota *y*. Cada um destes blocos foi então gravado em estúdio (as tais duas gravações orquestrais) na fase de pré-produção, sendo a gravação instrumental “seca, sem eco, em *mono*, numa máquina de quatro pistas”. Ambas as gravações foram sincronizadas e misturadas de maneira a fixar uma duração invariável para a rodagem. Hochet, o engenheiro de som, levou um Nagra IV *stereo* para a gravação do som directo; este era, ao mesmo tempo, sincronizado com um Nagra III na carrinha de som que reproduzia a gravação orquestral na secção correspondente ao plano filmado. “É a fita do Nagra III que, obviamente, os solistas ouviam por meio de um receptor escondido num dos ouvidos (servindo o outro ouvido para se escutarem a si mesmos para poderem cantar); o coro, por meio de uma pequena coluna (em certos casos, duas), escondidas no meio deles ou fora de quadro no limite do campo; e Gielen [o maestro] por *heahphones*”. Na carrinha de som, o assistente de som gravava uma mistura “tosca” num terceiro Nagra, que reunia a gravação da orquestra e o som directo (cantores e outros sons do plano) que Rubinstein [assistente de Gielen] escutava com *phones*, permitindo que Gielen, em casos de dúvida, ouvisse essa mistura na hora e eventualmente fizesse ajustes nas *performances*. Tudo isso seria ainda escutado à noite, no fim de cada dia de rodagem, por Huillet, Straub e Gielen, verificando as escolhas feitas “no calor do momento”, e também durante o dia, no fim de cada plano, por Hochet e Huillet: eles ouviam todos os *takes* de som directo de maneira a assegurar que nenhum acidente seria incorporado na mistura que, à noite, seria apreciada²²³. Gielen declarou posteriormente que considerava tal ideia irrealizável, “mas como não havia absolutamente nenhuma outra solução, foi preciso torná-la possível”²²⁴.

Ora, se Straub e Huillet são tão inflexíveis na questão do som directo, por que razão não foi a orquestra inteira de Viena transportada também para Abruzzo, gravando-se cada *take* unicamente em som directo? Não se trata, contudo, de uma questão de exequibilidade da proposta (mesmo que essa seja pudesse ser, claro, uma questão) mas de *adequação* ao material. Straub observa que nem sequer faria sentido pôr tal questão na medida em que a invisibilidade da orquestra no “fosso” é a sua posição própria na apresentação operática. Não há motivo para que a orquestra não possa ser gravada em estúdio, justamente porque não é visível mas apenas audível: “Na *Chronik*, as orquestras actuavam diante da câmara;

²²³ Cf. HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.* pp.291-295.

²²⁴ Cf. SCHÜTTE, Wolfram, *op. cit.*, p.54.

aqui isso não acontecerá pois não se vê a orquestra num teatro — ela não está no palco”²²⁵. E mais: a razão dramaturgica para a invisibilidade da orquestra é a sua indispensabilidade para a *visibilidade* dos cantores, como de resto defende Schoenberg:

A orquestra não pode ser outra coisa que não *background*. Quem quer que seja que a mude para o *foreground* comete um erro (...). A regra não pode ser outra que não esta: *Deixemos o cantor cantar o papel principal*. Mais ainda: *Deixemos o cantor cantar!* Ele não está lá para declamar mas para cantar. *Quando ele canta, a palavra cessa*. A partir desse momento, existe somente a música e a voz que a canta.²²⁶

O *Sprechstimme* de Moisés deverá ser visto à luz destas considerações sobre o canto e a palavra. Se Moisés não canta (a não ser num único momento, de peso verdadeiramente excepcional) é para que a palavra não cesse. Aarão é cantor por excelência, a metamorfose da matéria textual em matéria *melodiosa* — e, por conseguinte, é aquele que *faz cessar o Verbo*. O monoteísmo de Moisés opõe-se, assim, ao *desvelamento* politeísta, à *alétheia* (ἀλήθεια) helénica: este Deus é, como se disse, um Deus escondido, enigma que se dirige aos profetas mas que não se mostra, num paradoxo de cognoscibilidade: é aquilo “perante o qual toda a linguagem se estilhaça, em face do qual toda a palavra falha”²²⁷.

3. ACTO I

3.1 A Voz da Sarça Ardente: chamamento pluriforme

*Tu viste o teu semelhante escravizado, conhecestes a verdade: não podes fazer outra coisa: vai libertar o teu povo!*²²⁸. O primeiro mandamento de Deus a Moisés, ordenando-o seu profeta, vem em forma de imputação, de responsabilidade face ao sofrimento alheio. Moisés viu a realidade da opressão, da humilhação e da miséria dos seus irmãos hebreus.

²²⁵ Straub in ROUD, Richard «Afterword: Schönberg's *Moses und Aron*», *op. cit.*, p.123. Straub defende a coerência dessa abordagem a propósito do som directo, quando afirma: “A música é um trabalho executado pela pessoa que está a ser filmada. É possível, por exemplo, incluir o som de uma orquestra que se encontra fora de quadro e nunca mostrá-la. É o que fizemos com *Moses und Aron* (...). Mas quando se mostra um cantor a cantar, ou um músico a tocar o seu instrumento, não se pode substituir as notas que eles tocam” (cf. UNGARI, Enzo, *op. cit.*, p.50).

²²⁶ SCHOENBERG, Arnold, «Splitter» in *Style and Idea*, p.338.

²²⁷ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.57.

²²⁸ *Libretto*: “Du hast die Greuel gesehen, die Wahrheit erkannt: so kannst du nicht anders mehr: Du musst dein Volk daraus befreien!” (I, 1).

Não pode fazer outra coisa. Para que Moisés liberte o seu povo, nota Holl, Deus primeiro liberta Moisés da sua “anestesia auto-induzida, da cegueira e da surdez com que deixamos a uma distância segura a responsabilidade pela violência e pelo horror”²²⁹. Na cena inicial, não há da boca de Moisés uma só palavra de aceitação quanto à missão que lhe é confiada. A “Voz da Sarça Ardente”²³⁰ convoca-o num apelo repetidamente rejeitado. Moisés não é capaz de ser “o libertador e o legislador” do povo, querendo permanecer como nómada: “Estou velho. Deixai-me pastorear as minhas ovelhas em paz...!”²³¹. Do homem no plano “não se vê o rosto, nem os olhos ou a boca. A relação entre a imagem e o som é ambígua. Dever-se-á pensar o som como vindo do interior da cabeça daquele homem? Seguramente não é a voz dele, e muitas são as vozes ouvidas. (...) Virá do espaço envolvente? Qual?”²³² Moisés recusa a missão, mas não o chamamento: reconhece o *som* ainda não-identificável como a voz do “Deus Único, infinito, omnipresente, invisível e inimaginável”²³³. E não só o reconhece como o faz *antes* do espectador, que não sabe ainda o que é aquele *ruído*.

Nos primeiros sete compassos da pauta existe este som ao mesmo tempo contínuo e instável que se vai desenrolando lentamente, uma espécie de coro não-humano redigido como “O _ _ _ _ _ O _ _ _ _ _ O _ _ _ _ _”. Na verdade, é uma vocalização formada por seis vozes e seis instrumentos lado a lado²³⁴ escondidos no fosso da orquestra, tocando em uníssono: os timbres misturam-se o mais possível, indistinguíveis entre si num acorde vibrante mas *pianissimo* que deveria “atravessar o auditório antes da cortina subir”²³⁵. De acordo com as indicações cénicas de Schoenberg, Deus emerge como anterior a tudo, *em pleno silêncio e na escuridão* — antes do *fiat lux* — como *ideia genésica*. E aparece numa vogal que “ressoa como uma polifonia inumana, voz híbrida de frequências e tonalidades superimpostas cuja fonte não é possível atribuir a nenhum corpo particular”²³⁶. Há, assim, uma pluralidade polifónica que encontra a sua unidade na vocalização — uma unidade multiforme, indistinguível, que é simultaneamente parte e todo: uma lei ignota — *ainda sem Verbo* — e portanto “informe e vazia”²³⁷. Esta voz de Deus pensada como *ensemble* de vozes “semi-humanas” (canto e instrumento) em amálgama tímbrica confere um maior

²²⁹ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.35.

²³⁰ *Libretto*: “DIE STIMME AUS DEM DORNBUSCH” (I, 1).

²³¹ *Libretto*: “Ich bin alt; lass mich in Ruhe meine Schafe weiden...!” (I, 1).

²³² HOLL, Ute, *op. cit.*, p.39.

²³³ *Libretto*: “Einzig, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott...!” (I, 1).

²³⁴ De início, soprano e flauta, juntamente com mezzo, clarinete, alto e corne inglês, e depois tenor, barítono e baixo em uníssono com fagote, clarinete baixo e violoncelo. (Cf.: SCHOENBERG, Arnold, *Moses und Aron. Oper in drei Akten [Studien - Partitur]*, Mainz, 1958, p.1.)

²³⁵ *Idem*, *Moses und Aron. Oper in drei Akten*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1957, p.4.

²³⁶ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.42.

²³⁷ Gn 1, 2.

contraste interno à coloração vocal e uma maior variação na co-existência de frequências. A proibição de imagens, tema central do conflito narrativo, estrutura de forma similar o espaço acústico: um princípio divino ao mesmo tempo uno e heterogêneo. Escreve Holl:

Schoenberg só permite que o Deus uno seja cumprido na *polimorfia*: Deus é uno, mas perceptível somente na variedade da sua estrutura sonora; Deus é infinito, mas audível apenas na infinidade da sua articulação em timbre, cor e intensidade de um som; Deus é onnipresente, mas para fazer-se sentir necessita de recorrer a canais específicos, materiais, humanos, com todas as suas limitações (...); Deus é invisível mas a sua existência materializa-se em vibrações — visuais ou acústicas —, vagas de luz ou som que unem todas as presenças (e também aquelas dos indispensáveis ouvintes) num único espaço sonoro. A ideia de Deus sobrevém na diferença.²³⁸

Há aqui como que uma desconstrução iconoclasta da voz de Deus, que corresponde no filme a uma *desmetricalização* do espaço sonoro no mesmo sentido em que é realizada a tarefa desconstrutiva de “alisamento” relativamente ao espaço visual, como se detalhará na análise ao plano 10 (p.130), plano-sequência que abarca por inteiro a cena inaugural. Desde logo no próprio registo material do canto, com as modulações peculiares e distintas qualidades de timbre e de dicção de cada cantor, no audível esforço da numerosa repetição de *takes* e nas respirações sob o sol impiedoso de Abruzzo, em tudo isto se perfaz já uma resistência *biológica* à métrica da partitura, às leis do metrônomo. E o mesmo sucede com os ambientes sonoros captados no anfiteatro (que incluem tudo aquilo que, na pauta, é um imponderável sonoro: os passos de homens e de animais, o canto dos pássaros à distância, o som das cigarras à noite, o vento nas túnicas, o embate do cajado arremessado ao chão, o sangue e a água a escorrer, etc.) misturados com a gravação *off* da orquestra no estúdio de Viena. A incorporação, portanto, de dois espaços acústicos distintos numa única banda sonora. Essa incorporação sincronizada na mistura não tem o intuito de dissolver as várias camadas numa só, como numa “sopa” em que não se consegue distinguir os ingredientes, mas o de *manifestá-las* na unidade da mistura. Explica Schoenberg: “cada som é integrado na textura, mas *não deve ser perdido em si*”²³⁹.

Em vez de seguirem as anotações cénicas de Schoenberg referentes à Voz da Sarça Ardente emergindo do vazio primordial, Straub-Huillet estabelecem, à partida, a presença

²³⁸ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.140.

²³⁹ SCHOENBERG, Arnold, *Moses und Aron. Oper in drei Akten*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1957, p.4 [itálicos nossos].

física de Moisés num sítio absolutamente concreto²⁴⁰ (embora de início não-identificável) e, como vimos, historicamente estratificado, numa imagem já “contaminada” pela leitura da Bíblia de Lutero e pela dedicatória a Holger Meins. Num grande plano sem rosto, em *plongée* por trás do seu ombro, este velho de barbas e de cabeça abatida, que sabemos ser Moisés pelo intertítulo²⁴¹ (plano 9, p.130) ouve o chamamento divino enquadrado para o chão árido do anfiteatro, espaço onde se vai desdobrar a acção. O monocromatismo deste plano *sem destacamento* da figura em relação ao fundo (aproximando os tons do traje, da tez e dos cabelos de Moisés aos do piso areado) dirige a resposta do profeta à sua vocação para a concretude física do “deserto”, em vez de o fazer para a Sarça Ardente que lhe fala. Desta perspectiva, Deus não aparece nas coisas deste mundo, antes como um som (como uma *ideia*) que só na ausência de imagem pode existir, num *fora-de-campo absoluto*. Este enquadramento, nota Turquety, em que “não vemos o que Moisés vê, nem vemos Moisés a ver” esse Deus que *não é visto*, é por essa razão “o único enquadramento lógico”²⁴². O estado de abandono de Moisés e a *aridez* envolvente sugerem, por assim dizer, o *mote do deserto*, i.e. a abertura de um novo espaço simultaneamente político e espiritual enquanto acto tortuoso — e, por isso mesmo, acto de resistência. Este Moisés estático, relutante e mortificado diante do que dele se espera (“Ninguém acreditará em mim!”²⁴³) é o nómada que deve liderar todo um povo exilado na criação de um novo espaço de combate: Moisés obediente e que por sua vez exige obediência, rebelde e modelo exemplar, revolucionário sem retórica discursiva, velho pastor que enfrenta a imponentia do Faraó.

Este grande plano fixo de Moisés adquire movimento no momento em que o profeta lamenta: “A minha língua não é flexível”²⁴⁴. A câmara descreve uma panorâmica de 300° em torno do anfiteatro no qual o drama de liderar o povo será encenado, num *tilt* que vai subindo numa espiral ascendente desde esse plano *terreno* em que se situa Moisés até às montanhas à distância *fora* do anfiteatro — Deserto e Monte do Sinai: um movimento da posição *actual* de Moisés até à *finalidade* que a sua “ideia” representa (é para o Monte do Sinai que Moisés desaparecerá, na elipse entre os Actos I e II, para estar *diante de Deus*).

²⁴⁰ Não foi essa, contudo, a intenção inicial, como conta Huillet nas suas notas ao diário de bordo de Gregory Woods: “Compassos 1 a 5, ecrã negro: isto estava previsto no argumento; mas na montagem pensámos que seria muito melhor mostrar Moisés desde a primeira nota, à medida que ele lentamente ergue as suas mãos e estas entram em campo: visto que é tão difícil para um actor conseguir fazer este movimento na perfeição, porquê cortar o seu início? E esta espécie de hesitação, porquê destruí-la?”. (HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.*, p.313).

²⁴¹ Cf.: “Cena 1 — A Vocação de Moisés / 1. *Szene — Moses Berufung*” (I, 1).

²⁴² TURQUETY, Benoît, *op. cit.*, p. 79.

²⁴³ *Libretto*: “Niemand wird mir glauben!” (I, 1).

²⁴⁴ *Ibidem*: “Meine Zunge ist ungelenkt” (I, 1).

Sobre esta última imagem, na qual a panorâmica enfim repousa, a Voz da Sarça Ardente promete a Moisés: “Guiar-te-ei em diante, onde em união com o Eterno Uno serás modelo para todos os povos. Vai agora, pois! Aarão virá ao teu encontro no deserto. Reconhecê-lo-ás e saudá-lo-ás. Cabe-te informá-lo. Anuncia-Me!”²⁴⁵

Com efeito, este plano estabelece Moisés dentro na sua esfera de acção: re-ligação (*re-ligare*) entre a terra e o céu, entre o povo e o seu Deus. Straub, porém, afirma que esta Sarça que fala a Moisés “é *de algum modo* o povo; é uma sarça, mas também é o povo”²⁴⁶. Adiante veremos como este *modo* concerne especificamente ao uso da panorâmica como movimento relacional entre o povo e os profetas. Recordemo-nos, igualmente, que Straub identifica, na ópera, o povo com o coro²⁴⁷. São estas vozes que, embora ainda não visíveis (quer dizer, não *figuradas* como coro) encarnam a Voz da Sarça Ardente — voz de Deus —, pelo que a dimensão política aparece desde logo na vocação divina de um *modo outro* que não apenas o do “conteúdo” da sua mensagem. De algum modo, a Sarça é *o povo em fora-de-campo*²⁴⁸. Vozes que só se tornarão visíveis como coro (i.e. como povo enquanto personagem colectiva) quando Moisés se dirigir a elas por intermédio de Aarão.

3.2 *Sprechstimme*, *Sprechgesang*: um “choque de contrários”

O registo de Moisés é o do *Sprechstimme*, uma espécie de “voz falada”²⁴⁹ que não é recitativa *stricto sensu* (visto que não se elimina dela um desenho musical, rítmico) mas cuja qualidade distintiva é a de trazer a vocalização da palavra para primeiro plano como forma de purificar a *matéria semântica* da sua emotividade melódica. (Já o *Sprechgesang*, registo de Aarão, é como que um “canto falado”²⁵⁰ mais próximo do *parlando* operático, em que as notas são efectivamente cantadas mas com uma articulação recitativa.) Assim, o *Sprechstimme* situa-se “na juntura entre o falar e o cantar, entre a lei do pensamento e o ritmo do discurso”²⁵¹. É através deste registo que a voz transcendente se faz anunciar

²⁴⁵ *Ibidem*: “Ich will euch dorthin führen, wo ihr mit dem Ewigen einig und allen Völkern ein Vorbild werdet. Und nun gehe! Aron trifft du in der Wüste. Er kommt dir auf deinem Weg entgegen; daran sollst du ihn erkennen. Verkünde!” (I, 1).

²⁴⁶ Straub em entrevista a ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.24.

²⁴⁷ “O povo está presente, representado pelo coro.” (BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANNEY, Serge, *op. cit.*, p.10.)

²⁴⁸ *Ibidem*, p.12.

²⁴⁹ *Stimme*: voz. *Sprech(en)*: fala(r).

²⁵⁰ *Gesang*: canto. *Sprech(en)*: fala(r).

²⁵¹ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.75.

em Moisés, trespassando a música com um discurso não-naturalista, com uma modulação por via da qual é criada uma *desadequação*, um *intervalo* entre o falado e o musical, um *in-between* entre essas formas — perfazendo-se como condição *intrinsecamente instável*, estratégia musical sem porto seguro melódico. Essa “voz do espírito” desnaturalizada (e convoquemos aqui o *acto de fala* e a *fala diferente* deleuzianos) causa uma perturbação desantropomórfica trazida por uma coisa ao mesmo tempo estranha e familiar, sensação de *unheimlich* produzida por uma voz humana e desumanizada, que nos resiste como algo “alienígena”, *fora deste mundo*. Moisés é o profeta *disso* que é fora do mundo.

O *Sprechgesang*, como se referiu, sem ser um cantar puro é, todavia, mais próximo de um registo propriamente operático ou lírico-dramático: nele há o relevar da fisicalidade da voz que canta o discurso, uma emotividade corpórea reforçada pela natureza melódica do canto. É nesta emotividade, que modula o discurso num estilo mais atraente e sedutor, mais *esteticamente agradável* ao ouvinte, que reside o seu *apelo popular*. A Aarão, portavoz de Moisés e da sua ideia abstracta — ou, mais precisamente, agente da *comunicação política* dessa ideia numa perspectiva retórica —, cabe transformar essa abstracção num *fenómeno* concreto. Fá-lo, porém, ignorando o impasse de que, para ser persuadido a sair do Egipto, o povo necessita absolutamente, como requisito primeiro, de acreditar no que não é capaz de conceber. Os *moyens temprels* de Aarão são tudo menos os meios “pobres” ou “rarefeitos” próprios da índole espiritual (como o é o *Sprechstimme* de Moisés); pelo contrário, são os meios “ricos” ou “abundantes”, ligados aos bens terrenos. Numa palavra: o *Sprechgesang* na voz e as *maravilhas* nos gestos. Em última instância, o seu desejo de representar o Deus Único é o de que a Terra Prometida se converta *de facto* em morada terrena, trocando a insegurança da irrepresentabilidade pela confiança nos sinais divinos. Tais meios afiguram-se os mais *apelativos* para dar resposta às reivindicações populares, dado que tal *satisfação*, como nota Schoenberg, equivale sobretudo à *compreensibilidade* da ideia: “O relaxamento que um ouvinte satisfeito experimenta quando consegue *seguir uma ideia* (...) relaciona-se muito de perto, psicologicamente falando, com o sentimento de beleza”²⁵². Na cena 3 do Acto I, a Rapariga (elemento do Coro) clama: “Eu penso que Ele será um Deus amável, jovem, belo e esplendoroso, com o esplendor de Aarão”²⁵³, e pouco depois o Coro exclama por “um Deus amável!”²⁵⁴. Se Moisés vive a angústia que

²⁵² SCHOENBERG, Arnold, «Composition with Twelve Tones (I)», *Style and Idea*, p.215 [itálicos nossos].

²⁵³ *Libretto*: “Ich glaube, es muss ein lieblicher Gott sein, jung und schön und glänzend, da doch Aron so glänzte” (I, 3).

²⁵⁴ *Ibidem*: “Ein lieblicher Gott!” (I, 3).

nasce da impossibilidade de dar a ver o invisível, não cedendo aos encantos e facilidades da imagem para não atraiçoar a *fidelidade* da missão, no coração de Aarão mora o que se pode chamar uma *inclinação artística*: uma tensão em ordem aos sentidos e à *persuasão pelos sentidos*. De facto, é essa a tarefa que lhe fora atribuída: fazer com que os hebreus e o Faraó creiam em Moisés, no que este lhes tem a dizer. É por isso que, enquanto Moisés “fala” em *Sprechstimme*, Aarão canta em *Sprechgesang*, metamorfoseando a palavra em melodia. Van der Leeuw descreve este impasse no quadro do cântico religioso, e o passo em questão adequa-se inteiramente a este conflito entre registos:

Há um perigo que sempre haverá enquanto houver música, mesmo que essa seja da mais extrema simplicidade. É o perigo do orgulho e da *lascivia animi* durante o canto, perigo em relação ao qual Agostinho alertara, e para quem o rígido método de cantar prescrito por Atanásio — *mais uma leitura solene do que um canto* — lhe parecera menos suspeito do que uma execução excessivamente bela.²⁵⁵

A cisão entre os irmãos parece residir, pois, no *intervalo* entre ideia e representação, pensamento e imaginação: Moisés exige uma pura lei do espírito assente num radical *não-saber*; Aarão anima a imaginação com *visões da mais alta fantasia*²⁵⁶. O fulcro da querela mora, portanto, na faculdade da imaginação — que, explica Pascal, “aumenta os objectos pequenos até encher a nossa alma, por uma estimação fantástica; e, por uma insolência temerária, diminui os grandes até à sua medida, como ao falar de Deus”²⁵⁷. A *redução* de Deus à *imagem* do Homem é a inquietação de Moisés: ele teme que, na circunscrição d’O Incomensurável à medida do abarcável, Aarão venda gato por lebre. O diferendo entre os profetas, até no contraste entre registos, põe em relevo a dicotomia entre a desarticulação de um e a eloquência do outro, entre a palavra árida de Moisés e a enunciação adornada de Aarão, a *introversão* do pastor e a *extroversão* do fazedor de imagens²⁵⁸. Desse *choque de contrários*, como veremos, nasce o devir de uma interdependência dialéctica.

Este choque de contrários é, como se sabe, crucial nas reflexões de Eisenstein sobre o modo como a “forma” é engendrada por meio de *conflitos*. Não só Straub alude a esta

²⁵⁵ VAN DER LEEUW, Gerardus, *op. cit.*, p.290 [itálicos nossos].

²⁵⁶ *Ibidem*: “Gebilde der höchsten Phantasie” (II, 2).

²⁵⁷ PASCAL, Blaise, *Pensamentos*, trad. Ana Rabaça, Didáctica Ed., Lisboa, 2000, f.138 (Laf.), pp.72-73.

²⁵⁸ Cf.: “O ouvido dirige-se sobretudo para o interior, e o olhar para o exterior” (BRESSON, Robert, *op. cit.*, p.55).

noção com frequência (“da *luta* entre a ideia e a matéria nasce a forma”²⁵⁹), esse embate de uma coisa *contra* a outra é a trave-mestra da dialéctica (quer esta seja sintética, como a de Eisenstein, ou analítica, como no caso de Straub-Huillet). No artigo *Perspectivas*, de 1929, Eisenstein escreve: “No fogo da dialéctica, na *discussão*, forja-se o dado objectivo, a *avaliação* do fenómeno, o facto. «Muralha contra Muralha»”²⁶⁰. Atenhamo-nos, antes de mais, à discussão, i.e. ao trânsito de perspectivas *não subjectivadas* num ponto de vista objectivo (no filme, o de uma câmara “avaliadora” que nunca toma o lugar subjectivo dos pontos de vista das personagens). Note-se que esse movimento dialéctico da “discussão” *não equivale a uma ideia de diálogo* — ou seja, não exclui por si só a ordem monológica em colisão insulada, fechada em si. Está em jogo um conflito, não uma convergência. Em termos eisensteinianos: muralhas que chocam entre si não é um diálogo entre muralhas; é, na verdade, uma ausência de diálogo, e é justamente isso que confirma a radicalidade — ou a *verticalidade* — de cada uma das posições. A dialéctica forma-se nesse choque entre verticalidades *à distância*. O plano 12 (p.131), um conjunto aberto e picado filmado com uma lente de 40mm, é o “bloco” que abre o encontro entre Moisés e Aarão no deserto (Acto I, cena 2). Essa configuração dá a ver dois corpos verticais diametralmente opostos entre os quais há um hiato, uma distância entre as posições fixadas. Straub-Huillet situam Moisés e Aarão nas extremidades de um quadro vazio ao centro, como num esquema em que um pólo é a tese e o outro a antítese. Ora, o espaço horizontal entre as duas verticais é precisamente o *espaço da discussão*, vazio a preencher pelo som que vai de um lado ao outro, pelo vaivém entre o *Sprechstimme* e o *Sprechgesang*, entre o Verbo de Moisés e a Melodia de Aarão, entre o Logos e o Pathos. Mal se inicia o “diálogo”, este rapidamente se transforma numa *sobreposição de monólogos não-comunicantes*, como aponta Tarsi:

O *canto simultâneo*, durante o qual eles [Moisés e Aarão] apresentam as suas ideias divergentes sobre Deus e sobre a sua missão, produz o brilhante efeito que enfatiza de maneira poderosa o vasto fosso entre ambos (...). Ao expressarem ideias opostas ao mesmo tempo, cada um quase parece estar a conversar apenas consigo próprio (...) e, embora ambos expressem ideias, *nenhuma comunicação é estabelecida*.²⁶¹

²⁵⁹ Já aqui se citou Straub, no filme de Pedro Costa, a aclarar esta questão, todavia sem menção ao exemplo dado, justamente o de Eisenstein: “A ideia é o que faz Eisenstein quando tem um primeiro alinhamento — a sua montagem de atracções —; depois, existe a matéria — ele tem de determinar a duração dos planos que alinhou —; e o que nós estamos aqui a fazer [montagem] é a ideia que estava no papel, a construção do filme (...)”. (*Où gît votre sourire enfoui?*, Pedro Costa, 109’, F/P, 2001.)

²⁶⁰ EISENSTEIN, Sergei, «Perspectivas», *op. cit.*, p.49 [itálicos nossos].

²⁶¹ TARSIS, Boaz, «Moses and Aaron as Reflection of Arnold Schoenberg’s Spiritual Quest», *op. cit.*, p.62 [itálicos nossos].

Desde logo se percebe que Aarão, afinal, não é propriamente uma “boca” de Moisés, o seu profeta, a “vasilha”²⁶² oferecida por Deus a Moisés: não escuta com atenção o que Moisés lhe tem a dizer (que à partida, como seu porta-voz, deveria ser o que ele próprio teria a dizer) mas *resiste-lhe*, cantando “por cima” dele, interrompendo-o e, o que é mais relevante, falando *por si*, independente de Moisés. Por isso, quando Straub-Huillet cortam deste conjunto, é para Aarão que cortam, lançando Moisés para o fora-de-campo. O plano 12 não exhibe uma comunicação entre contrários, mas um choque que pressupõe a ausência de comunicação (para que seja, *de facto*, um choque). Em rigor, a comunicação consiste no atenuar da colisão, proporcionando uma almofada dialogante para amenizar o impacto. A função comunicante como que põe água na fervura, extinguindo o “fogo da dialéctica”. Aarão, que expressa a ideia ao povo de modo *mais simples do que a compreende*²⁶³, é a função comunicante, a necessidade *prática* (subterfúgio de toda a política de mitigação da dissidência) do “diálogo de Deus” com as tribos hebraicas. Essa comunicação é já para Moisés a certeza de que se vendeu gato por lebre. A sua resistência é essencialmente uma *resistência à comunicação de Deus*, e é esse o seu sentido político: manter aberta a fenda entre a ideia e a sua tradução, a irredutibilidade dessa separação, a incomunicabilidade de Deus, despertando e conservando o *impensado no pensamento*²⁶⁴. Também Schoenberg e Straub-Huillet são “artífices” nos *media* com que trabalham, todavia construindo as suas obras na linha da resistência moiseística — na insularidade do *grito no deserto*²⁶⁵.

3.3 Resistência à comunicação e a “alma” como forma do “corpo”

Ainda na mesma cena, Aarão coloca reservas à insistência de Moisés na separação entre Deus e os homens, e este, *interrompendo* o quase bel-canto de Aarão e a anunciação de Deus como “visão da mais alta fantasia”, itera que “não há imaginação que possa dar imagem ao Inimaginável”²⁶⁶. Logo depois neste vaivém, Aarão em grande plano de perfil

²⁶² *Libretto*: “Meine Bestimmung, es schlechter zu sagen, als ich es verstehe” (III, 1).

²⁶³ *Libretto*: “Mein Bruder, gab der Allmächtige mich dir als Gefäß, auszuschütten über unsre Brüder des Ewigen Gnade?” (I, 2).

²⁶⁴ A expressão é de DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, 276.

²⁶⁵ Manoel de Oliveira, em entrevista a João Mário Grilo, usa justamente esta expressão de índole profética para falar de um cinema que se opõe à função comunicativa da televisão: “O cinema é, de certo modo, um grito no deserto. Há quem ouça, há quem não ouça. (...) O Deleuze dizia que o cinema não era comunicação e eu estou totalmente de acordo. Comunicação são os sinais da estrada: rua impedida, tome a direita, suba a escada...”. Citado em GRILLO, João Mário, «Um grito no deserto (entrevista a Manoel de Oliveira)» in *O Cinema da Não-Ilusão (histórias para o cinema português)*, Livros Horizonte, Lisboa Cinema, 2006, p.136.

²⁶⁶ *Ibidem*: “Kein Bild kann dir ein Bild geben vom Unvorstellbaren” (II, 2).

(13) dirige-se ao povo ausente na forma auto-legitimadora de interrogação retórica: “Povo eleito pelo Deus Único, poderás adorar o que não ousais conceber?”²⁶⁷. E, num corte para um plano frontal aproximado de Moisés (14) este exclama: “Ousais? Inconcebível porque Invisível, porque Incomensurável, porque Infinito, porque Eterno, porque Omnipresente, porque Omnipotente!”²⁶⁸ A subtil mas determinante distinção entre não *ousar* e não *poder* conceber elucidam-nos sobre o fundo do conflito acerca da imaginação: o “não ousais” visa não só pôr nas mãos do povo o ónus da responsabilidade da representação de Deus (e será por cedência à vontade popular, que é a sua, que Aarão forjará o Bezerra), mas sobretudo atribuir a Deus qualidades *apelativas* (porque reconhecíveis) aos olhos do povo. Introduz-se, assim, um Deus de uma magnitude tal que nem se ouse imaginá-lo, no lugar d’Aquele que pura e simplesmente *não é imaginável*, indiferentemente da ousadia de cada um.

Vale a pena destacar o progresso nestes planos (do 12 ao 16, p.131), exprimindo já de modo preambular o que, na transição entre os Actos I e II, se tornará ostensivo: uma mudança de regime da imagem. O plano 12, como vimos, dialéctica interna num conjunto aberto de Moisés e Aarão, permite, pelo recuo de câmara e abertura de objectiva (40mm), visualizar a distância (o vaivém monológico) que vai de um ao outro, ou numa palavra, a Relação. Nesse sentido específico — sentido dialéctico — é como que um plano *de Deus*, não em virtude do *cliché* técnico da altura de câmara em *plongée*, mas pela *omnisciência* do olhar: por nele tudo ser perfeitamente nítido e visível, pela sua *objectividade essencial*, pela sua *separação* em relação às personagens em confronto (na derradeira fala no plano, Moisés assevera que “Deus Todo-Poderoso existe separadamente dos homens”²⁶⁹).

Com efeito, dado que nenhuma comunicação se estabelece, não poderia haver lugar de seguida para um campo/contra-campo, já que isso trabalharia no sentido de estabelecer uma *ligação* entre personagens. Mas Straub-Huillet trabalham, como se disse, não numa lógica de junção mas de disjunção: dois planos não se unem mas justapõem-se, *resistindo-se mutuamente*, travando o fluxo um do outro — e assim Aarão resiste a Moisés e Moisés a Aarão. O plano 13 é, pois, substancialmente díspar do anterior: Aarão de perfil, filmado com uma teleobjectiva 100mm que o alheia do espaço envolvente. Ao contrário do plano 10, o do chamamento de Moisés, aqui Aarão é destacado do fundo pelo véu e pelo recorte de luz, com o chão do anfiteatro a servir de “folha dourada”, como se Aarão fosse filmado

²⁶⁷ *Ibidem*: “Volk, auserwählt dem Einigen, kannst du lieben, was du dir nicht vorstellen darfst?” (II, 2).

²⁶⁸ *Ibidem*: “Darfst? Unvorstellbar, weil unsichtbar; weil unüberblickbar; weil unendlich; weil ewig; weil allgegenwärtig; weil allmächtig!” (I, 2).

²⁶⁹ *Ibidem*: “In ihr hat der Allgegenwärtige nicht Raum [im Menschen]” (I, 2).

segundo o seu próprio regime, o do *encantamento*: da *captura do olho* pela sensualidade da sua presença fisionómica, da *captura do ouvido* pelo *Sprechgesang* em odes à fantasia. Com Moisés remetido para o fora-de-campo, como observa Holl, “temos de *imaginá-lo* fora do quadro, como o visível e eloquente Aarão profetiza”²⁷⁰. Somos nós, espectadores, que *damos imagem* a Moisés (já não mais visível no quadro) por meio da nossa “fantasia”. E não só a voz de Moisés, vinda do fora-de-campo, reforça a formação visual²⁷¹, como o nosso *dar imagem* a Moisés ocorre no exacto momento em que este critica a faculdade da imaginação. Através da planificação, Straub-Huillet fazem com que ambas a censura de Moisés à tendência imaginativa de Aarão e a nossa imaginação como espectadores se constituam intrinsecamente à construção fílmica. O cisma do iconoclasma não é só tema do *libretto*, mas inscreve-se no filme por via da organização óptica, sonora e de montagem dos blocos de som e imagem. Como Schoenberg, que pretendia que a contenda brotasse da matéria musical *per se*, também Straub-Huillet a materializam na própria *morfologia* fílmica: “a alma nasce da forma do corpo”. Só pelo corpo crítico da obra poderá nascer a sua alma crítica, e não por discursos ou comentários críticos inseridos no filme²⁷². Insistia Cézanne nesta *substancialização* das ideias: “Não se pintam almas; pintam-se corpos; e quando os corpos estão bem pintados... com um raio!... a alma, caso tenham uma, por todos os lados a alma irradia e transparece”²⁷³.

Depois do corte para o plano 14, plano frontal aproximado de peito de Moisés, em que ao “não ousais” de Aarão aquele contrapõe o fio lógico que parte da inconcebibilidade de Deus para chegar à Sua onipotência, segue-se o plano 15, um novo perfil de Aarão na mesma escala do 13 mas desta vez do lado oposto, fitando Moisés no sentido contrário àquele em que o fazia antes. Isto, é claro, configura o que na gíria se chama um “salto ao eixo” (de acção e também aqui, coincidentemente, de olhar) ou quebra da regra dos 180° (a obrigatoriedade da câmara permanecer de um ou do outro lado do eixo imaginário — *estabelecido* aliás no plano 12 — que divide os 360° do “mundo” a meio). O salto ao eixo

²⁷⁰ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.92.

²⁷¹ Cf.: “O apitar de uma locomotiva dá-nos a visão de toda uma gare” (BRESSION, Robert, *op. cit.*, p.72).

²⁷² Straub confidencia que, à saída de uma projecção de *Chronik der Anna Magdalena Bach*, Godard lhe disse que deveria ter adicionado uma narração que comentasse politicamente a situação do filme. Straub: “Eu não disse nada, era um pouco tímido e não tinha muita vontade de brincar. Olhei-o e perguntei-lhe com um sorriso pálido: «Então o que é que queria que eu fizesse, que colocasse no final ‘Tudo é política’? E ele disse-me: Está a ver, isso talvez fosse suficiente.» Ora, já existe um filme que termina com ‘Tudo é graça’, e como jamais teria feito o *Chronik...* se não existisse o *Journal d'un curé de campagne*, por outras razões, eu não iria de forma nenhuma terminar um filme com a frase ‘Tudo é política’ para que isso agradasse o Jeannot [Godard]! Mais: toda a gente sabe que tudo é política. (...) Acho que os filmes políticos são feitos por pessoas que não se querem exhibir” (Straub em ALBERA, François, *op. cit.*, pp.161-162).

²⁷³ Cf. GASQUET, Joachim, *op. cit.*, p.91.

cumprido no plano 15²⁷⁴ sem aparente motivo diegético subverte a nitidez relacional do referido plano 12, conjunto que se fazia adivinhar como *establishing shot* desta cena (no qual, pela *única* vez no filme, vemos Moisés e Aarão a encararem-se no interior de um plano e não por montagem). Com efeito, as direcções de olhar traçadas nesta progressão desfazem a orientação espacial que nos servia de guia desde o plano 12, ao qual tentamos regressar mentalmente para nos situarmos. Quer dizer: em vez de Aarão olhar e falar para a esquerda de quadro (que é onde está Moisés no plano 12), no plano 13 Aarão fala para a esquerda mas no plano 15 fala para a direita, embora sempre para Moisés. E ao fazê-lo, atenta Walsh, “Aarão metaforicamente faz um *cercos* a Moisés”²⁷⁵. A sucessão dos planos 13-14-15, com as direcções de olhar de Aarão, apresenta-se assim: [←—A] [M] [A—→]. Mas o seu desenho espacial pensado *retroactivamente* (15-14-13) é: [A—→] [M] [←—A]. Esse desenho não só perfaz o dito cerco a Moisés (Aarão surgindo à sua esquerda e à sua direita e, como referido, interrompendo-o, cantando “por cima” dele, longe de um simples mensageiro) como enfatiza a ordem *monológica* a que aludíamos. Aarão, assim, conserva em simultâneo a sua posição física (é a câmara que se mexe) e ideológica, enquanto de certa *forma* — isto é, por via da planificação — como que circula em redor de um Moisés sempre estático, filmado de frente. Por conseguinte, outro dos efeitos, tão concreto quanto simbólico, da diametral oposição entre Aarão e Moisés é que, se este é filmado em planos absolutamente *frontais*, Aarão perfilado tem — literalmente — *duas caras*.

Os planos 13 e 15, o rosto em perfil, pertencem a uma categoria imagética específica de linhagem marcadamente secular. Como se sabe, desde a Antiguidade (dos medalhões egípcios aos camafeus de Alexandria, das moedas romanas aos retratos em miniatura tão em voga na Renascença) a representação do rosto em perfil teve uma ligação estreita com a ideia de ostentação individual, com a *propaganda de si* — ou numa palavra, com o *ego* — quer seja de cariz mais político (e Aarão é o “homem político”), quer seja a nível mais exclusivo. É, portanto, um tipo de imagética associado à glorificação terrena do indivíduo, à afirmação do seu poder, da sua *influência mundana*. A isso junta-se o facto de, na cena, haver dois perfis de Aarão, de lados opostos; com efeito, a *duplicidade* da personagem é

²⁷⁴ É possível objectar que não se trata, em rigor, de um salto ao eixo, mas de um trabalho no limite absoluto desse salto, visto que, do plano 13 para o 14, e do 14 para o 15, o ângulo da câmara move-se 90° em ambos os casos, perfazendo os 180° do eixo imaginário que ligava Moisés e Aarão. Mas a estranheza deste avançar em dois cortes para o limite oposto dos 180° corresponde, sem dúvida, ao da quebra do eixo de acção.

²⁷⁵ WALSH, Martin, «“Moses und Aron”: Straub and Huillet’s Schoenberg», *op. cit.*, p.99.

predita nestes enquadramentos espelhados entre si: se Moisés tem um só rosto, Aarão tem dois — é ele quem irá “trair”²⁷⁶ Moisés e a sua ideia com a criação do Bezerro de Ouro.

Por outro lado, a frontalidade e a simetria nos planos 14 e 16 e a sua postura hierática de Moisés reenviam-nos nitidamente para a tradição pictórica da iconografia bizantina — sendo como que imagens anti-expressivas do profeta d’Aquele que está para lá de toda a expressão. A *con-frontação* de Moisés está já na *frontalidade* do enquadramento, que se coaduna inteiramente, portanto, com a exortação à purificação espiritual, à fidelidade para com a ideia. É, aliás, no plano 16 (que encerra a cena) que o profeta admoesta Aarão, *sua boca*: “Purifica o teu pensamento, liberta-o das coisas inúteis, torna-o justo”²⁷⁷. E todavia fá-lo (ou *poderá* fazê-lo, segundo as indicações Schoenberg²⁷⁸) suspendendo durante esse trecho o *Sprechstimme* e, pela única vez na ópera, cantando. Ora, se aqui e só aqui é dada a hipótese a Moisés de cantar, isso será paradoxalmente como que um canto iconoclasta, o controverso cântico do Credo Judeu, numa sublime antinomia que põe em evidência a irresolubilidade em causa na expressão da ideia religiosa²⁷⁹ do Deus inexpressável. É em plena apologia da pureza de pensamento que, musicalmente, emerge um *Moisés enquanto Aarão*, cantando a justeza da sua ideia.

3.4 As “regras do jogo”: o centro invisível e o povo individuado

A partir da terceira cena do Acto I (*Moisés e Aarão levam a mensagem de Deus ao Povo*²⁸⁰) a planificação adquire um cariz eminentemente relacional entre as personagens, a que Huillet chama as *regras do jogo*. O plano 22 foi o primeiro a ser filmado, juntamente com o plano 19 (pp.132-133) no qual o coro também aparece²⁸¹. Leia-se a explanação de Huillet, extensa mas crucial para que se entenda a dinâmica em causa:

²⁷⁶ O termo é de Huillet, quando diz que Louis Devos, o actor no papel de Aarão, adoecido, “fez um enorme esforço e, quando mais ninguém achava que era possível, aconteceu: o último *take* completo desse plano, o vigésimo, aquele que temos no filme, esse momento em que Aarão “traí”, cede, é também aquele em que mais sentimos o esforço e a dificuldade do cantor. Essa adversidade foi-nos útil, porque nunca teríamos obtido nem pensado obter esta voz no seu ponto de quebra, sem esta doença e sem a coragem e a vontade de Devos”. (HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.*, p.307).

²⁷⁷ *Libretto*: “Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem” (I, 2).

²⁷⁸ Cf.: “É possível que esta passagem seja cantada.” (SCHOENBERG, Arnold, *Sämtliche Werke*, III, stage works, A, vol.8, 1 & 2, *Moses und Aron. Oper in drei Akten*, ed. Christian Martin Schmidt, Mainz 1997, (I, 2) compasso 208; *apud* HOLL, Ute, *op. cit.*, p.93.)

²⁷⁹ Cf. npp 50, p.10: SCHOENBERG, Arnold, «Art and the Moving Pictures», *Style and Idea*, p.154.

²⁸⁰ *Libretto*: “Moses und Aron verkünden dem Volk die Botschaft Gottes” (I, 3).

²⁸¹ WOODS, Gregory, «A Work Journal for *Moses and Aaron*», *op. cit.*, p.282.

O plano 19 e o plano 22 são aqueles que estabelecem as *règles du jeu*, a partir das quais se desencadearão todos os outros planos do Acto I: daí a necessidade de fixar o lugar dos actores (coro, grupo de três — Rapariga, Rapaz, Homem —, Sacerdote e, por fim, Moisés e Aarão) com exactidão: na relação com o centro da elipse, e de cada grupo em relação ao outro, e de cada solista em relação aos seus “vizinhos”. No caso dos três jovens ou de Moisés e Aarão: é preciso que haja espaço suficiente entre a Rapariga e o Coro, e entre ela e o Rapaz ao seu lado, de maneira a que, no plano 22 e com uma lente 50mm, seja possível filmá-la inicialmente sozinha, sem o braço do vizinho ou o nariz de um corista no extremo esquerdo do quadro, mas suficientemente perto do Rapaz, e este do Homem, para que, no plano 19, se possa ter os três juntos com a 40mm; mas também para que, com a 50mm no plano 22, e com a 40mm no plano 19, consigamos apanhar o coro inteiro quando fizermos a panorâmica sobre ele; e não só o coro inteiro, como também o ar e a terra em torno dele, porque o Jean-Marie nunca quer “entalar” o grupo, mas filmá-lo sempre com espaço em cima, em baixo, à esquerda e à direita. Assim como era preciso que a posição do Sacerdote permitisse enquadrá-lo sem ter o nariz de um corista a entrar em campo, todavia de modo que também fosse lógica na sua distância aos outros grupos. Por último, era preciso encontrar as alturas apropriadas para os diferentes enquadramentos do coro e imaginar as variações nesse mesmo eixo (...). [*A enumeração das exigências decorrentes das regras do jogo prossegue até que Huillet chega ao ponto derradeiro da sua descrição:*] A distância justa deve ser ao mesmo tempo adequada para a encenação da acção (teatral), para as confrontações ou as cumplicidades e, por último, para a psicologia dos actores entre si.²⁸²

Um dos aspectos que mais impressiona nesta construção imensa é que, por razões orçamentais, não lhes era possível filmar por ordem cronológica: não havia recursos para manter o coro em Itália durante muitos dias, por isso era preciso filmar primeiro os planos com o coro, depois aqueles com os solistas, e por fim aqueles já sem os cantores. E visto que “com as regras do jogo já estabelecidas não mais era possível escapar-lhes, como se fosse um jogo de xadrez”, este método, associado à ordem não cronológica da filmagem, “tornou a acrobacia ainda mais arriscada”²⁸³. À primeira vista, a intrincada ordem *métrica* (i.e. o sistema de medições resultante das imposições ópticas) pode causar perplexidade: não tinha a planificação como trave-mestra a noção de deserto como *incomensurabilidade*

²⁸² HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.*, pp.287-289.

²⁸³ *Ibidem*, p.289.

(espaço *liso e nomádico*, nos termos de Deleuze e Guattari)? Não estará esse nomadismo nos antípodas de uma métrica? A um juízo mais apressado, assim parecerá. A questão só se tornará mais clara se for tido em mente que, de modo a concretizar esse *alisamento* do espaço — uma desconstrução em sentido estrito — é por um lado necessário *construir* o alisamento e, por outro, *revelar* essa construção. Sem um trabalho rigoroso sobre o espaço não há lugar para a transformação das relações de visibilidade. O trabalho de alisamento do espaço é justamente isso: um trabalho.

Neste filme, a sistematização métrica está ao serviço de uma desmetrificação mais lata, de modo similar ao que, no *corpus* schoenbergiano, a precisão “numérica” serve de base à renúncia ao centro tonal como diretriz organizacional e, conseqüentemente, a uma reconfiguração da partitura como espaço de uma equidade relacional entre todas as notas. Schoenberg baptiza o seu método com estas palavras: “I called this procedure *Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another*”²⁸⁴. Esta inter-relação entre todos os elementos *apenas* entre si, nivelando os constituintes num processo de alisamento do espaço da partitura — método que Cage via como “análogo ao de uma sociedade na qual a ênfase está no grupo e na *integração do indivíduo no grupo*”²⁸⁵ — é a abertura da possibilidade de aparecimento de um novo espaço. Dito de outro modo: este método assenta no deserto cuja potência, anterior à fixação da “lei”, admite a emergência de novas leis, mas apenas *na condição de que elas materializem o próprio deserto* — isto é, na condição incorporarem em si o carácter não-domesticável e em movimento perpétuo que resiste à fixação, ao “sedentarismo”.

Por conseguinte, esse novo espaço é o de uma configuração musical que se sustenta não na uniformização dos modelos harmónicos mas na novidade permanente, que é fruto do desenvolvimento de uma progressão na variação (descontinuidade) e não na repetição (continuidade). É neste ponto decisivo que melhor se entenderá a transposição da “lógica do deserto” de Schoenberg para a planificação de Straub-Huillet — como se acha também sinalizado por Holl na sua observação de que, quando estes “planificam e montam planos uns com os outros, seguem na esteira de Schoenberg no que respeita à implementação de relações de números e frequências nas diversas materialidades de um mundo real, de tal forma que espaços e direcções nunca antes imaginados possam dele emergir”²⁸⁶.

²⁸⁴ SCHOENBERG, Arnold, «Composition with Twelve Tones (I)», *Style and Idea*, p.218.

²⁸⁵ CAGE, John, «The Future of Music: Credo» in *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961, p.5 [itálicos nossos].

²⁸⁶ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.13.

No plano 22, logo após a Rapariga cantar “Ele [Deus] nos libertará!”, a câmara faz uma panorâmica para a direita e enquadra o coro ansioso pela chegada de Moisés e Aarão que avistam ao longe, portadores da “promessa” de Deus. O coro, num bloco visual coeso mas musicalmente heterogéneo, alterca num arranjo polifónico e sincopado. Uma secção canta “Vejam Aarão! Vejam Moisés!”, e outra canta: “Vejam Aarão e Moisés!”²⁸⁷. Desde logo, a percepção do povo sobre a posição relativa dos irmãos não é unívoca. Desenvolve-se como que um monólogo interior da *personagem* Povo²⁸⁸, dentro da qual se agitam as dúvidas sobre aqueles por quem esperam: se Aarão vem mais adiantado ou mais atrasado do que Moisés, mais próximo ou mais afastado dele, etc. Esta confusa percepção colectiva suscita diferentes níveis de leitura. Em primeiro lugar e de um ponto de vista estritamente espacial e prosaico, é uma situação plausível se tivermos em conta a distorção produzida pelas miragens²⁸⁹ (fenómeno óptico característico do deserto), sobretudo se à deformação visual em questão se alia a ausência de pontos de referência num espaço que é *ipso facto* desprovido de coordenadas, sem *perspectiva*. Em suma, a percepção indefinida do povo é decorrência fenomenológica do deserto. Esse é o nível de leitura mais imediato. Mas há ainda, sob este nível, uma leitura de carácter dialéctico.

A divergência na percepção do povo sobre as questões de proximidade-distância, unidade-alteridade, união-separação entre Moisés e Aarão, ancoram-se na ideia-chave da inseparabilidade dialéctica que liga os protagonistas. Retomaremos esta ideia mais tarde, mas nesta fase é suficiente sinalizar que os *irmãos* Moisés e Aarão devem ser entendidos como dois lados da mesma moeda, de tal maneira que, no limite, não é possível conceber

²⁸⁷ *Libretto*: “Seht Aron! / Seht Moses!” e “Seht Aron und Moses!” (I, 3).

²⁸⁸ Na transcrição de uma das suas aulas, dada a 25 de Dezembro de 1946, Eisenstein conta que a seguinte “solução” narrativa ocorrera a certo historiador sobre a maneira de representar o povo: “Nos comentários a uma das edições de *Boris Godunov* faz-se notar que seria mais justo para a interpretação cénica (...) «individualizar» a multidão, fazer dela uma massa desarticulada em que uns se manifestam a favor, outros contra, e os restantes nada dizem. Tudo isto seria, segundo o autor desses comentários, muito mais justo e verosímil do que a conclusão da tragédia — uma só posição. O que se produz no entanto? A pretexto de «individualizar» a multidão, o professor de história desindividualiza a [*personagem*] povo. Isto porque numa tal interpretação desapareceria inteiramente o papel activo do povo. Daqui resulta o que Gógol gostava de definir pela fórmula: nem isto nem aquilo. Assim, o papel do povo, como uma das principais personagens da tragédia, fica reduzido a nada. (...) [Esta] «interpretação» nada nos diz e apenas explica a conduta do povo com um: «isto vai acontecendo!» Semelhante argumentação: «isto vai acontecendo» e, duma maneira geral, «tudo é possível» é o marasmo horrível da inexpressão que caracteriza a ausência de orientação ideológica, ou quando não adquire uma forma de composição rigorosa que exprima uma ideia fundamental” (EISENSTEIN, Sergei, «Problemas de Composição», *op. cit.*, pp.177-178.) Como se verá, esta univocidade é superada por Straub-Huillet (a partir de Schoenberg) que, sem fazer desaparecer o papel activo do povo na inexpressividade de um “nem isto nem aquilo”, criam uma personagem povo ao mesmo tempo coesa e fragmentada: coesa no seu *desejo* fundamental (é isso que produz a unidade da personagem) e contudo dividida quanto ao rumo de acção a seguir de modo a concretizar esse desejo. Não se trata, como receava Eisenstein, de gerar uma “massa desarticulada”, mas de *articular a divisão* da massa.

²⁸⁹ Aspecto notado por HOLL, Ute, *op. cit.*, p.102.

um sem o outro (do mesmo modo que não é possível isolar por completo pensamento e linguagem). Note-se todavia que esse não é o aspecto dialéctico do povo, mas a percepção confusa do povo sobre a interdependência dialéctica entre Moisés e Aarão, como “o Um que se faz dois para atingir uma nova unidade”²⁹⁰.

É na *forma* do coro que reside a ordem propriamente dialéctica do povo: um bloco de corpos filmado em planos de conjunto *plongée*, em ângulos de cada vez mais ou menos acentuados (ver o coro nos planos 19, 21, 22, 23, 25, 30, 33, 36, pp.132-135) de modo a que se possa ver *cada um dos seus elementos*, cada uma das singularidades performáticas. A restrição de movimentos imposta pelos realizadores, longe de diminuir essa sensação, amplia-a: “Dar mais semelhança a fim de obter mais diferença”, aconselha Bresson dando o exemplo: “na formatura, a imobilidade de todos torna notórios os sinais particulares de cada um”²⁹¹. Neste coro, as respirações, os cabelos e túnicas que o vento sacode, a tensão física de cada corpo, as suas variações de canto ou “recitação”, tudo isso nos aparece com nitidez ímpar. Tais variáveis parecem mínimas, diz Aprà, “mas a exactidão da reprodução cinematográfica, a densidade visual e sonora exalta-as”²⁹². Em vez de fazer movimentos de câmara sobre o coro que canta, a câmara regista o movimento real dos corpos em plano fixo²⁹³. É esclarecedora, a este propósito, a clareza com que Pedro Costa fala sobre a sua abstenção em fazer gestos cinematográficos *contraditórios*:

Ali, à nossa frente, as coisas mexem, o ar mexe. Mexer a câmara contra este ramo que oscila ao vento é contradizer um movimento (...). Além disso, o plano fixo permite dar ao espectador a liberdade de perceber o movimento na sua própria cabeça, nos seus olhos. O movimento está na realidade, e está até na cabeça do espectador. Se quiser vê-lo, muito bem; se não quiser, tanto pior, mas ele está lá.²⁹⁴

A composição de cor do coro é trabalhada no mesmo sentido (não há dois figurinos iguais, cada um deles foi escolhido e adaptado a dedo por Huillet²⁹⁵). Numa relação muito

²⁹⁰ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Movimento — Cinema I*, trad. Sousa Dias, Assírio e Alvim, 2ª ed., Lisboa, 2009, p.65.

²⁹¹ BRESSON, Robert, *op. cit.*, p.69.

²⁹² Adriano Aprà, *op. cit.*, p.194

²⁹³ As panorâmicas, quando existem, fazem apenas com que os planos fixos passem, sem cortar, para outro grupo de personagens, filmados novamente em plano fixo. As panorâmicas, aqui, servem unicamente para ligar os vários planos fixos num único plano-sequência, conservando a integridade do bloco musical.

²⁹⁴ COSTA, Costa, NEYRAT, Cyril, RECTOR, Andy, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, Orfeu Negro, 1ª ed., Lisboa, 2012, p.82.

²⁹⁵ “Quanto aos figurinos, escolhemo-los entre os 3 mil figurinos de uma dessas «casas» em Cantini (um dos sectores da indústria italiana que normalmente funciona melhor do que noutra sítio — na condição de que uma pessoa evite as armadilhas decorativas preparadas pelo talento italiano; J-M. detesta mandar fazer

cèzariana entre castanhos, amarelos e azuis, circundados pelos tons areados da terra e da pedra antiga do anfiteatro, e aliando-se à disposição condensada do grupo, é produzida “a impressão geral de um mesmo corpo orgânico de tonalidade desértica”²⁹⁶, nota Holl. Com efeito, essa dimensão — tão colectiva quanto particular na constituição de um grupo por *individuos sempre visíveis enquanto tal* (ideia próxima da que Deleuze, num sentido que não é possível aqui desenvolver, chama “a individuação da massa” ou “o Dividual”²⁹⁷ em Eisenstein) — é de perfeita correspondência com as exigências da pauta de Schoenberg: a vertiginosa contrapontualidade polifónica no coro, a cadência fracionada e as oscilantes intensidades na discussão desse bloco vivo (pergunta-resposta-pergunta-etc.), em trânsito de pensamento intrinsecamente dialéctico, resistente a uma calcificação interna.

Como vimos, esta permanente instabilidade é própria do tipo de percepção derivada do deserto como pré-condição material e ideal. O traço mais relevante desta configuração é que fundamenta as chamadas regras do jogo determinadas para a série de relações entre as personagens e definidas em função do centro operativo a partir do qual resultam todos os planos: um *centro invisível* em relação ao qual todas as forças em conflito se encontram direccionadas (e, logo, toda a planificação que dá a ver as relações entre tais forças). Esse centro invisível, que o espectador nunca vê, não é apenas uma espécie de “quarta parede” circulatória, mas o Deus invisível que, de igual maneira, nenhuma personagem vê, e em torno do qual as suas discórdias, inquietações e frustrações são postas em cena — e, mais do que isso, postas *em relação*. As personagens são fixadas no espaço de acordo com as suas relações com as outras personagens e, simultaneamente, com a sua relação ao centro invisível, fazendo dele um espaço eminentemente dialéctico precisamente por ser aquilo que possibilita dar a ver as relações entre os vários elementos, bem como entre todos eles (o particular) e o Deus invisível (o universal). O cálculo destas distâncias na organização óptica e acústica do espaço anula uma “psicologia” da cena, torna-se objectivo. A tensão,

figurinos novos, preferimos muito mais escolher entre as coisas que já existem). Trouxemo-los para nossa casa, estendemo-los no chão, reunimo-los (cores dos vestidos, túnicas, véus, sapatos — de acordo com as fichas de medidas enviadas pela representante do coro, Mme. Kapek), limpámo-los um pouco, remendámo-los e passámo-los a ferro. (...) Depois dessa viagem a Roma trouxemos connosco cinco malas cheias com os figurinos de todas as mulheres do coro que já os tinham experimentado em Viena, marcado os reparos a fazer, mudando as cores ou os materiais quando não ficavam bem. (...) Quando regressámos a Viena para os ensaios e gravação da música (...) levámos um segundo cargamento ainda mais pesado; todos os figurinos dos homens, para o mesmo procedimento”. HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.*, pp.283-285.

²⁹⁶ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.125.

²⁹⁷ O Dividual é “a individuação da massa como tal, em vez de a deixar numa homogeneidade qualitativa ou de a reduzir a uma divisibilidade quantitativa” (DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, trad. Sousa Dias, Sistema Solar, Lisboa, 2015, pp.252-255).

diz Holl, “não emerge entre os protagonistas num espaço dramaturgico fechado e ilusório, mas desenvolve-se como vectores de energia e intensidade entre os blocos opticamente planificados”²⁹⁸, postos em relação entre si num espaço não-unificado por nenhum ponto de vista particular e que, dessa forma, nega uma visão geral sobre os grupos. Nos termos da técnica de composição de Schoenberg, dir-se-ia que, ao invés de uma dominante, tem aqui lugar uma infinita sucessão de operações em pura lógica relacional que deve por essa via construir uma percepção unitária. E é o espectador quem deve completar essa unidade por meio das relações diante das quais é colocado.

Como dizíamos, a construção do campo de ligações aritmético impede uma visão geral do espectador sobre o espaço (sem um *establishing shot* que exponha a distribuição das personagens) e impossibilita a existência de um ponto de vista colectivo do povo. Em virtude disso, o povo não apresenta uma visão unívoca, quer dizer, unificada por um ponto de vista subjectivo. Pelo contrário, o povo é visto de uma posição *objectiva* (posição que não pertence a qualquer outra personagem) agitando-se internamente como um agregado de corpos singulares. A planificação preserva a unidade do povo como personagem graças ao desejo partilhado (sc. o de ver um Deus que o liberte) de todas as partes que o formam, enquanto essas mesmas partes discutem entre si diferentes percepções e rumos de acção a tomar de forma a realizar esse desejo. É, então, a *articulação não-subjectivizada* desta discórdia que, ao bloquear a concretização imagética de qualquer um dos pontos de vista particulares, mantém em aberto a discussão, a contraposição, o “fogo da dialéctica”.

Por aqui se entende que este *não é um coro grego*, não é um comentário à acção na tradição da genealogia trágica; é uma personagem decisiva no desenrolar da acção. Enfim no plano 22 as vozes do coro cantam em uníssono: “Eles chegaram!”²⁹⁹, num sincronismo que realça o seu denominador comum: o facto do desacordo interno só existir, na verdade, por todas as partes estarem orientadas para o mesmo fim. No instante da chegada a câmara faz uma panorâmica veloz e exacta até Moisés e Aarão — é então que os vemos, repita-se, não de um ponto de vista subjectivo e unificado do coro, mas precisamente da mesma posição a partir da qual é filmado, do *ponto estratégico único* do qual a câmara realiza o seu movimento em panorâmica: os planos “viajam”, é certo, porém sem deslocar a câmara de lugar (é isso que, de resto, distingue a panorâmica do *travelling*). Assim, tanto o coro como os profetas e todas as restantes personagens são filmados a partir do centro invisível e medial do anfiteatro como o Deus *insubjectivável* anunciado por Moisés. Mal termina

²⁹⁸ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.120.

²⁹⁹ *Libretto*: “Sie sind jetzt da!” (I, 3).

a panorâmica e o plano se fixa nos irmãos, Straub-Huillet cortam imediatamente de novo para o coro (plano 23, p.133), um corte brusco que faz da aparição efectiva dos profetas o mais breve sinal. Assim, o traço-chave na encenação da chegada de Moisés e Aarão não é de todo a visão dessa chegada, mas o efeito criado na percepção do povo.

Se voltarmos a nossa atenção para os planos 19 e 22 (aqueles que fixam as “regras do jogo”) esta ideia torna-se mais evidente. Ambos os planos consistem em panorâmicas que, nesses movimentos, implicam as marcações de todos os actores no anfiteatro. Visto que todas essas posições são registadas, num e noutro caso, em planos-sequência a partir do centro invisível, o espectador não se identifica opticamente com nenhum dos pontos de vista das personagens; mas também não vê estas relações “de fora” devido à referida ausência de um plano geral que *estabelecesse* a distribuição espacial das personagens, tal como de planos que revelassem a posição relativa de umas de acordo com os lugares dos quais outras as vêem. Este propósito é sintetizado por Byg com notável clareza:

Nunca há um plano, por exemplo, que mostre Moisés do ponto de vista do coro a quem se dirige. A câmara, porém, continua *no interior* desta configuração. Nunca, depois do plano de abertura, esta se posiciona por detrás de Moisés para revelar a sua posição relativa e o lugar dos ouvintes, o que tornaria o espectador superior a essa relação. Deste modo, o espectador não se acha confinado a um ponto de vista mas, ainda assim, sente o confinamento do espaço teatral.³⁰⁰

Ora, se pode ser dito que o centro invisível em função do qual todas as personagens são apontadas é, em certo sentido, como que o Deus invisível e insubjectivável anunciado por Moisés em função do qual todas elas são postas em relação, é contudo imprescindível ressaltar que essa posição de câmara medial não equivale, de forma nenhuma, a um ponto de vista de Deus, pela simples razão de que *carece de omnisciência*. Como Byg sublinha, a câmara no centro da elipse, ao impossibilitar tanto uma *overview* do espaço como uma visão subjectivista das personagens entre si, faz com que o espectador nunca seja *superior* às relações em jogo e, antes, sua *parte integrante*: não se trata de uma avaliação exterior à discussão, mas situada no meio dela. Com efeito, o lugar do espectador é por um lado não-objectivo porque não-omnisciente, e por outro lado objectivo porque não-subjectivo, i.e. não se identifica opticamente com nenhum dos pontos de vista em cena. Situado *entre* posições, é por isso mesmo um lugar dialéctico por excelência, pois recusa ao espectador

³⁰⁰ BYG, Barton, *op. cit.*, p.148.

uma exterioridade contemplativa sobre a discussão em causa em prol de uma participação não-subjectivante que lhe exige um movimento mental “nomádico” diante das forças que se apresentam em confronto. Esse movimento relacional é, aqui, alcançado por meio de um uso muito particular da panorâmica.

3.5 A panorâmica como movimento dialéctico; os milagres

Nos *appunti* à rodagem, Huillet observa que “os movimentos de câmara quase não ocorrem para acompanhar actores, mas para relacionar ou opor grupos”³⁰¹. (“Quase não” porque há excepções, como o plano 59 (p.139), que acompanha a chegada dos líderes das tribos a cavalo.) Este comentário tem especial pertinência no que respeita à panorâmica, no mesmo sentido da declaração de Straub em entrevista aos *Cahiers* aquando a discussão deste aspecto, ao qual acrescenta que, “de cada vez que a panorâmica intervém, fá-lo em relação com a ideia do coro (e do povo)” — pelo que “em *Moses und Aron* é verdade que a panorâmica está *sempre* ligada à ideia do povo”³⁰². Isso significa que, quer presente ou ausente, o povo está *de algum modo* sempre presente. Recorde-se o que foi dito acerca da panorâmica inicial da vocação de Moisés sobre a qual Straub indicou que era “já *de algum modo* o povo; é uma sarça, mas também é o povo”³⁰³: isso não só corresponde à dimensão sonora do coro em *off* (Voz da Sarça Ardente) como também, percebemo-lo melhor agora, ao movimento visual na panorâmica que parte do grande plano de Moisés, ajoelhado no anfiteatro, deixando-o e subindo em espiral até pousar nas montanhas ao longe. Explicita-o Straub de seguida: “Moisés nunca está ligado por uma panorâmica ao povo (...), nunca se liga ao povo por movimento nenhum — salvo a panorâmica da sua «vocação» (sarça ardente = povo em fora-de-campo)”³⁰⁴. Este “povo em fora-de-campo” aplica-se, assim, a *todas* as panorâmicas nas quais o coro não se acha figurado — como é o caso dos planos 42 e 43 (p.136) com que se encerra o Acto I: panorâmicas em 16mm sobre o estuário do Nilo e as montanhas de Luxor. O coro exulta jubiloso a sua “libertação das fadigas e das pragas”³⁰⁵ conduzido por Moisés e Aarão e pela mão do Deus Infinito³⁰⁶ rumo à “terra de

³⁰¹ HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», *op. cit.*, p.277.

³⁰² Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANNEY, Serge, *op. cit.*, p.12.

³⁰³ Straub em entrevista a ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.24.

³⁰⁴ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANNEY, Serge, *op. cit.*, p.13.

³⁰⁵ *Libretto*: “Er wird uns führen in das Land, wo Milch und Honig fließt” (I, 4).

³⁰⁶ *Ibidem*: “Ewiger Gott, wir dienen dir” (I, 4).

leite e mel”³⁰⁷ — sentimento de libertação que reverbera no espectador, também ele enfim lançado para fora do anfiteatro e da geometria de planificação, rumo à paisagem. E o que vemos — ou melhor, o que *lemos* — nessas paisagens desertas (aquelas a que Jean-Claude Bonnet chama os lugares da “inscrição de lutas, teatros vazios de operações”³⁰⁸) é o povo em movimento utópico (toda a u-topia é terra prometida) e *por isso mesmo* infigurável³⁰⁹. Escreve Deleuze a esse propósito:

(...) as pessoas falam num espaço vazio e, enquanto a fala sobe, o espaço afunda-se na terra e não deixa ver mas faz ler os seus soterramentos arqueológicos, a sua espessura estratigráfica, atestando os trabalhos que foram necessários e as vítimas que foram imoladas para fertilizar um campo, as lutas que se desenrolaram e os cadáveres despejados (...). A história é inseparável da terra, a luta de classes está debaixo da terra, e, se se quer captar um acontecimento, não há que mostrá-lo, não há que passar ao longo do acontecimento mas afundar-se nele, passar por todas as camadas geológicas que são a sua história interior (e não apenas um passado mais ou menos distante) (...). Captar um acontecimento é vinculá-lo às camadas mudas de terra que constituem a sua verdadeira continuidade ou que o inscrevem na luta de classes.³¹⁰

E ainda Deleuze, desenvolvendo esta ideia “radiográfica” sobre o cinema de Straub-Huillet na sua conferência *O que é o acto de criação?*:

O que vemos é unicamente a terra deserta, mas essa terra deserta parecer ter o peso do que está debaixo dela. E vocês dir-me-ão: “Mas o que é que podemos saber do que está debaixo da terra?”. Bem, é justamente aquilo de que a voz nos fala. E é como se a terra se arqueasse em função do que a voz nos diz e que vem depositar-

³⁰⁷ *Ibidem*: “Wir werden frei sein von Fron und Plage!” (I, 4).

³⁰⁸ A observação de Bonnet é feita a propósito de *Fortini/Cani*, e da célebre sequência “telúrica, geológica, geofísica” das panorâmicas sobre a paisagem. (Cf. BONNET, Jean-Claude, «Trois cinéastes du texte» in *Cinématographe*, nº 31, Outubro de 1977, p.3.)

³⁰⁹ Deleuze fala sobre este denominador comum na obra de Straub-Huillet, destas “paisagens estratigráficas vazias e lacunares em que os movimentos de câmara (quando os há, *nomeadamente as panorâmicas*) traçam a curva abstracta do que se passou e em que a terra vale pelo que está soterrado nela: a gruta de «*Othon*» em que os resistentes escondiam as armas, as canteiras de mármore e a campina onde foram massacradas populações civis em «*Fortini Cani*», o campo de trigo em «*Della nube alla resistenza*», fertilizado pelo sangue das vítimas sacrificiais (ou o plano da relva e das acácias), a paisagem campestre francesa e a paisagem egípcia de «*Trop tôt trop tard*». À questão: o que é um plano straubiano pode responder-se, como num manual de estratigrafia, que é um corte que inclui as linhas pontilhadas de *facies* desaparecidos e as linhas cheias dos que ainda tocam”. (DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.382.)

³¹⁰ *Ibidem*, p.399.

se sob a terra, a essa hora e nesse lugar. E se a terra e a voz nos falam de cadáveres, é toda a linhagem de cadáveres que vem ocupar o seu lugar debaixo da terra, de tal modo que a mais ínfima oscilação do vento sobre a terra deserta, sobre esse espaço vazio que se tem sob os olhos (...), perfaz todo o sentido.³¹¹

Antes destas duas panorâmicas sobre a paisagem egípcia, quando pela primeira vez o povo adquire uma configuração visível enquanto coro na cena 3, este apenas sobrevém por *intermédio* de Aarão: “A única panorâmica que liga Moisés ao povo parte de Aarão. Moisés sabe muito bem que deve passar por Aarão. Ele di-lo a toda a hora: Aarão, minha boca”³¹². Mais decisivo ainda para que se entenda como a panorâmica aparece aqui como movimento de câmara próprio à dialéctica no filme, atente-se que também “nunca há uma panorâmica que ligue Moisés a Aarão, nem tão-pouco Aarão a Moisés, a não ser o último plano”³¹³. Tornaremos a seu tempo a essa excepção. Por ora aclare-se o que é dito acima: a ausência de panorâmicas que liguem directamente Moisés e Aarão, tal como a ausência de panorâmicas que liguem Moisés ao povo a não ser que partam de Aarão, não só reforça a necessidade prática da existência de Aarão enquanto tarefa de desformalização da ideia “pura” do Deus monoteísta em representações inevitavelmente “impuras”, como anuncia a dependência de Moisés das imagens que invariavelmente sanciona.

Chegados Moisés e Aarão junto do povo, a cena 4 compõe-se basicamente de dois momentos: um marcado por Moisés vacilante e incapaz, o outro por Aarão e pela *eficácia* da sua acção. No início da cena, a dinâmica oscilatória entre ambos (predita na percepção confusa do povo sobre a sua chegada na cena 3) é claramente expressada por Schoenberg nas suas direcções cénicas, indicando que, para a plateia, Moisés e Aarão parecem trocar de posições respectivas: Moisés começa na boca-de-cena e Aarão afastado desta, contudo à medida que este vai ganhando ascendência retórica sobre o povo, ganha de igual modo preponderância visual sobre a plateia, cada vez mais próximo da boca-de-cena, e Moisés cada vez mais retirado para o fundo do palco. E assim sucessivamente. Como nota Walsh, através da *mise-en-scène* no plano 24 (p.133) e mantendo a sensação oscilatória de poder das indicações de Schoenberg, ao invés de fazer com que Moisés e Aarão se movam (eles permanecem estáticos durante o plano), Straub-Huillet fazem com que seja só a câmara a mover-se e, por via dessa deslocação, a produzir o movimento dos irmãos: “as dimensões

³¹¹ *Idem, Qu'est-ce que l'acte de création?*, conferência dada na fundação Femis a 17 de Março de 1987. Disponível em: <<http://https://www.webdeleuze.com/textes/134>> [consult. 20-05-2020]).

³¹² Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.17.

³¹³ *Ibidem*, p.12.

relativas de Moisés e Aarão variam no enquadramento à medida que a câmara se desloca num *travelling* em torno deles, para um lado e novamente para o outro”³¹⁴, realçando, por via da solução filmica da proposta cénica, o carácter duplo e dialéctico dos protagonistas. O povo, esse, funciona aqui como mecanismo de *feedback*, reagindo a Moisés e a Aarão e indicando o “grau de sucesso” de cada um. No final deste momento, como já vimos, os esforços de Moisés esbarram na resistência do povo à sua ideia: “Ficai longe como esse deus, deidade omnipresente! Não tememos, nem amamos, o vosso deus!”³¹⁵, até ao ponto de desprezo e de riso. No plano 26 (p.134), e face à ineficácia comunicacional de Moisés, “impotente na palavra de Aarão”³¹⁶, este mensageiro faz uma autêntica tomada de poder político — literalmente *invadindo* o enquadramento de Moisés (de súbito, a câmara recua em *travelling* para reenquadrá-los) arrebatando-lhe a vara: “Silêncio! A palavra e a acção são minhas!”³¹⁷. Perante o fracasso e a exaustão de Moisés e entendendo que o povo exige provas visíveis, Aarão fará maravilhas que o povo tomará como provas.

Aarão está absolutamente do lado da imagem que *mostra* a ideia, em vez da infinita errância de Moisés do lado da mais radical irrepresentabilidade. E não só as ideias têm de ser apelativas, como é o seu *Sprechgesang*, elas têm de ser *compreensíveis* para que assim possam persuadir: os “meios ricos” de Aarão são, repita-se, o corolário da demanda pela satisfação do povo que, como Schoenberg notava, remonta sempre à compreensibilidade da ideia. A série de milagres que se segue são, de facto, metáforas: a sua função é *ilustrar* ideias. O referido pendor estético de Aarão poderá então dar entrada a pleno vapor. Como o banqueiro d’*Os negócios do senhor Júlio César* de Brecht que diz que, ao povo (i.e. ao *folk*), é preciso falar folk-loricamente³¹⁸, Aarão mostrará a ideia de Moisés da forma mais acessível à compreensão generalizada: o misticismo de Moisés (“Fechai os olhos! Tapai os ouvidos!”³¹⁹) é substituído pela iteração da palavra de ordem “Olhai!” — olhai para a serpente em que a vara se metamorfoseia (corte de 27 para 28), olhai para a transfiguração da mão leprosa do profeta (de 32 e 33 para 34), olhai para o sangue que se transforma em água do Nilo (de 40 para 41). Se Moisés e Straub-Huillet tratam o seu povo (um acto de criação, escreve Deleuze: “não há obra de arte que não se dirija a um povo que ainda não

³¹⁴ WALSH, Martin, *op. cit.*, p.103.

³¹⁵ *Libretto*: “Bleib uns so fern wie dein Gott, der Allgegenwärtige! Wir fürchten und lieben ihn nicht!” (I, 4).

³¹⁶ *Ibidem*: “Mein Gedanke ist machtlos in Arons Wort!” (I, 4).

³¹⁷ *Ibidem*: “Schweige! Das Wort bin ich und die Tat!” (I, 4).

³¹⁸ A frase original é “zum Volk muss man Volkstümlich sprechen”. A alusão é feita pelo próprio Straub em ALBERA, François, *op. cit.*, p.151.

³¹⁹ *Libretto*: “Schließet die Augen, verstopfet die Ohren!” (I, 4).

existe”³²⁰) como adultos a quem toda a atenção é exigida, Aarão trata o povo como criança guiada por ilustrações, justificando os seus milagres e dizendo-lhe: “Aquele que tudo sabe compreende que sois ainda como uma criança, e que se não pode esperar da criança o que é difícil para o ancião”³²¹. Esta simplificação, esta degradação da ideia corresponde, claro, a uma posição muito definida no que toca à ideologia da produção de imagens.

O filme, no entanto, não produz maravilhas ao dar a ver a produção de maravilhas. Nesta sequência (27 a 41, pp.134-136) os milagres são propositadamente anti-milagrosos, não nos procuram seduzir com o espectáculo por meio do qual Aarão seduz o (agora *seu*) povo. Como ele próprio diz: “Na mão de Moisés, uma vara rígida, a lei; na minha mão, a serpente flexível”³²². A *flexibilidade* é de facto o traço capital de Aarão, a adaptabilidade para corresponder às expectativas do povo. Mas Straub-Huillet não colaboram na ilusão e, pelo contrário, expõem-na: de cada vez que Aarão faz um milagre, a transformação da matéria ocorre por meio de *montagem* e não num único “bloco” ou plano-sequência. Isto é, os cineastas moiseístas não se servem das “técnicas da transparência” para criar o *efeito* da ilusão. Os nossos olhos exigiriam a continuidade do bloco para crer em tais maravilhas: “justamente porque há um corte, a ilusão não mais é possível”³²³. Assim, nestes milagres, como no milagre do leproso no *Il vangelo secondo Matteo* de Pasolini, a quimera não tem lugar: a *separação* face aos prazeres do espectáculo aarónico resiste de pé. O espectáculo, se assim o quisermos chamar, é outro: o “milagre” do *thereness* da vida, as “maravilhas” da natureza materializada e *revelada*. Como escreve António Rodrigues, trata-se de um

cinema puro, purista, perfeccionista, exigente consigo mesmo e com o espectador, que por vezes é confrontado com os filmes como a uma prova, um árduo exercício que não oferece prazeres fáceis (propõe altíssimas e secretas aventuras), pois este cinema puritano talvez não ofereça *prazer* algum, recusando o deleite e a beatitude que vêm do espectáculo e da manipulação das emoções.³²⁴

O Acto II põe a nu a oposição entre a vocação imanentista de Aarão e a radicalidade transcendente de Moisés. Como artífice de uma ideia não exequível por via da *arte*, Aarão tem consciência de que, como aponta Maria Mendes sobre os problemas da figurabilidade

³²⁰ DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création?*.

³²¹ *Libretto*: “Der Allwissende weiß, dass ihr ein Volk von Kindern seid und erwartet von Kindern nicht, was Grossen schwierig” (I, 4).

³²² *Ibidem*: “In Moses' Hand ein starrer Stab: Das Gesetz; in meiner Hand die bewegliche Schlange” (I, 4).

³²³ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.14.

³²⁴ RODRIGUES, António, «Introdução», *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, p.22.

divina, a imanência é “a *poética* vinda das *τέχναι* do artista, que faz passar do *não-ser* ao *ser* a obra propriamente dita, na sua materialidade”, pelo que pela própria natureza da sua acção desformalizadora da ideia de Moisés, “está posta em cena uma inextinguível guerra de posições, onde transcendência e imanência se tornam antagonistas mortais”³²⁵.

4. INTERLÚDIO & ACTO II

4.1 Do negro total à visibilidade de Deus: a “traição” de Aarão

Na transição do Acto I para o Acto II, Straub-Huillet operam uma transformação na organização óptica e acústica dos espaços, e a lógica da planificação em torno do centro invisível (do Deus invisível) é abandonada, como é abandonado o povo por Moisés numa nova espera enquanto o profeta sobe ao Sinai. Esta mudança é sinalizada pelo interlúdio do povo em completa escuridão, que se segue aos cânticos de libertação sobre a paisagem egípcia com que fecha o Acto I: corte a negro — e, de repente, o povo acha-se totalmente desarticulado. Não há bloco visual que o condense e, de modo fidelíssimo ao *libretto*, as diferentes vozes do coro vêm de todas as direcções³²⁶, submersas na obscuridade da tela, interrogando num sobressalto sem réplica:

Onde está Moisés? Onde está o nosso Líder? Onde está ele? Passou tanto tempo desde que foi visto! Nunca mais o veremos! Abandonados nos descobrimos! Onde está o seu Deus? Onde está o Infinito? Nunca mais O veremos!³²⁷.

Vozes aflitas, apavoradas, perguntas que se sobrepõem rompendo de todos os lados em murmúrios que se levantam. As certezas da libertação desapareceram juntamente com a desapareição Moisés, e só a dúvida permanece nesta noite escura.

O canto do povo dividido (dois coros em *Sprechstimme*, rumorejantes e sibilantes) e espacialmente disperso na escuridão é indicação dramaturgica de Schoenberg, realizada no plano 44 (p.137) a negro. Como no *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, a

³²⁵ MENDES, João Maria, *op. cit.*, p.64.

³²⁶ Cf.: “*dass aber die verschiedenen Stimmgattungen deutlich von verschiedenen Plätzen herklngen*” (Interlúdio).

³²⁷ *Libretto*: “*Wo ist Moses? Wo ist der Führer? Wo ist er? Lange schon hat ihn keiner gesehn! Nie kehrt er wieder! Verlassen sind wir! Wo ist sein Gott? Wo ist der Ewige?*” (Interlúdio).

supressão da imagem transforma o filme em *puro espaço acústico* concentrando a atenção no ouvido³²⁸. Mais ainda, atenta Holl, não é só o filme que assim se torna espaço acústico, mas o próprio espaço da sala de cinema:

A materialidade do ecrã negro refere-se à escuridão do teatro; ele revira o *gaze* do espectador para si mesmo e transfere os acontecimentos da arena de Alba Fucense para a sala de cinema. (...) O espaço sonoro é organizado de tal maneira que “Onde está Moisés?” aparece como um silvo nos ouvidos dos espectadores, como a sarça ardente murmurada no início, como uma *agitação*.³²⁹

Nenhuma sala de cinema está inteiramente às escuras, excepto quando o ecrã está a negro. O que *situa* o espectador na sala é a própria luz da projecção deflectida na tela: há, apesar dessa escuridão *quase* completa, a vaga percepção de pertença a uma *comunidade* de espectadores. Essa comunidade desfaz-se pela destituição da imagem (durante mais de 2 minutos): ficamos abruptamente sozinhos na sala, sem coordenadas visuais — os nossos olhos abertos já não vêem neste espaço *sem imagem*³³⁰. A desorientação e a sensação de perda produzidos pelo repentino vazio que nos envolve são as do povo que murmura em sobressalto. Como ele, “abandonados nos descobrimos” — e é neste abandono que Aarão se emancipará do seu profeta e do seu regime de proibição de imagens.

Enquanto no Acto I Moisés procura a lei a partir de uma ideia central monoteísta (o centro invisível com a orbital de 360° que nada deixa de fora e em função da qual se tecem as relações entre as personagens), no Acto II, dominado por Aarão devido à ausência de Moisés, assoma uma infinita variedade de direcções em jogo *sem centro*. No politeísmo não há um foco “orbital”, antes uma profusão de orientações possíveis a que corresponde uma proliferação de imagens que Aarão introduz na vida do seu povo: ornamentação do gado, procissões, danças de veneração, holocaustos e sacrifícios, fogos, banquetes, vinho, ouro, óleos perfumados. Dito de outro modo, Aarão *re-introduz* o politeísmo (e a idolatria

³²⁸ Como sugere Bresson, “se o ouvido está inteiramente conquistado, não dar nada aos olhos” (BRESSION, Robert, *op. cit.*, p.55). Isso é o que, de resto, explica Manoel de Oliveira ao reflectir sobre o filme de João César Monteiro: “Em geral, quando a gente quer dar a melhor atenção a uma música ou a um texto que está a ouvir, fixa o olhar num ponto: para não se distrair. Se houver movimento, ele distrai o ouvido. Um sentido distrai o outro” (Manoel de Oliveira em entrevista no DVD de *Branca de Neve* (2000) da colecção *Integral João César Monteiro*, Madragoa Filmes, 2003).

³²⁹ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.239.

³³⁰ Há também nesta *desconexão*, aponta Deleuze, uma relação dialéctica entre a imagem e a ausência, que adquire um valor estrutural: “o que conta já não é a associação das imagens, a maneira como se associam, mas o interstício entre duas imagens: por um lado, o corte numa sequência de imagens já não é um corte racional que marca o fim de uma ou o início de outra mas um corte dito irracional que não pertence a uma nem a outra” (DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, p. 313).

politeísta) como culto religioso. Face à exigência feroz do povo, que lhe grita: “Devolve-nos os nossos deuses para adoração, e deixa que eles nos devolvam a ordem, para que não te rasguemos, membro a membro!”³³¹, Aarão cede: “Ó povo de Israel, eu vos entrego os vossos deuses”³³². Na supracitada entrevista aos *Cahiers*, os críticos falam de Aarão como sendo uma “tela em branco” (por ser a “boca” de Moisés) mas Straub replica que, embora isso seja verdade, o conflito surge essencialmente por Aarão ser uma tela em branco “não só de Moisés, do povo também”³³³. Quer dizer, não é só o povo que, como se viu, funciona como mecanismo de *feedback* relativamente aos discursos e acções de Moisés e Aarão, mas Aarão, ao contrário de Moisés, é ele próprio mecanismo de *feedback* do povo, e *não pode senão sê-lo* como mediador entre este e o profeta. É em vista disso que, na ausência de Moisés (da ideia), não há mediação a fazer: uma ausência de conflito, de “choque de contrários”, de movimento dialéctico. Aarão diante do povo.

Na cena inaugural do Acto II, após o interlúdio negro (os quarenta dias) e logo antes de ceder à “furiosa agitação da multidão vociferante que assoma de todos os lados”³³⁴ — e note-se que uma multidão não é o mesmo que um povo (*Volk ≠ Volksmenge*) — Aarão Aarão contrapõe à aflição dos Setenta Anciãos que é imprescindível aguardar o regresso de Moisés: “Vós não podeis esperar que a forma preceda a ideia, pois juntas farão a sua aparição!”³³⁵. Ora, tal não é outra coisa senão o que recorrentemente afirmam Schoenberg e Straub. O compositor assegura que, “se tudo for realizado de acordo com o que a *ideia* exige, a aparência externa será adequada”³³⁶, e o cineasta insiste nessa concepção formal:

Quando alguém nos diz: «A forma é tudo, a ideia não conta», é pura cobardia, não é verdade, tem de se ver bem as coisas: a ideia existe!; depois há uma matéria, e depois uma forma. Não há nada a fazer, ninguém lhe pode dar a volta. (...) Da luta entre a ideia e a matéria nasce a forma. Fico furioso quando ouço coisas dessas: «A ideia não existe porque há uma forma». Mas donde é que veio essa forma? (...) «No Início, a Terra era informe e vazia».³³⁷

³³¹ *Libretto*: “Gebt uns unsre Götter wieder, dass sie Ordnung schaffen! Oder wir zerreißen euch” (II, 2).

³³² *Libretto*: “Volk Israels! Deine Götter geb‘ ich dir wieder” (II, 2).

³³³ BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.17.

³³⁴ *Libretto*: “in wütender Erregung stürzt von allen Seiten die brüllende Volksmenge auf die Bühne” (II, 2).

³³⁵ *Ibidem*: “Erwartet die Form nicht vor dem Gedanken! Aber gleichzeitig wird sie da sein!” (II, 2).

³³⁶ SCHOENBERG, Arnold, «New Music, Outmoded Music, Style and Idea», *Style and Idea*, p.121.

³³⁷ Straub no filme *Où gît votre sourire enfoui?*, Pedro Costa, 109’, F/P, 2001.

Aarão expressa a sua concordância com este ponto; todavia, na ausência de Moisés e face às pressões da turba ansiosa, o intermediário abandona a intermediação e consuma-se líder que encabeçará a voz da multidão, “tela em branco” na qual se projectarão as suas vontades. O coro vocifera: “Onde está Moisés? Vamos rasgá-lo em pedaços! Onde está o Omnipresente?”³³⁸. O evidente contra-senso da pergunta revela como o povo, persuadido pelas maravilhas de Aarão, não está posto perante a ideia do Deus *absconditus*, invisível porque incondicionado. Escreve Novalis: “*procuramos* por todo o lado o Incondicionado e não *encontramos* senão coisas”³³⁹. Se o que se procura é o Encoberto, o que se encontra não será, pelo próprio facto de ter sido encontrado, isso que se procura. Nisto reside, em suma, o fracasso de Moisés e o sucesso de Aarão, que fará com que as coisas encontráveis (o *condicionado*) corporifiquem o objecto de desejo.

A forma que esse objecto tomará não mais será como que um *alter ego* da ideia, um “outro eu” (alteridade no âmago da identidade, carácter duplo da unidade), mas aparência *informe e vazia*. Eis o Bezerro de Ouro: a *traição* de Aarão a Moisés. Traição que, na verdade, ocorrera já no plano 47 (p.137) após os anciãos dizerem a Aarão que apenas ele poderia serenar a multidão: “Tens o coração deles nas mãos!”³⁴⁰. (Não era Goebbels quem dizia não haver “nada mais gratificante do que conquistar o coração do povo — e *guardá-lo*”³⁴¹?) É esta tentação, esta *vontade de poder*, que leva Aarão a satisfazer os desejos do povo, traindo Moisés e dele se distanciando: “Ele [Moisés] repousa naquele cume [Sinai], perto do *seu* Deus”³⁴².

No Êxodo, lê-se: “Vendo que Moisés demorava a descer do monte, o povo reuniu-se à volta de Aarão e disse-lhe: «Vamos! Façamos para nós um Deus que caminhe à nossa frente»”³⁴³. Não é, pois, Aarão, mas o povo, a origem do “conteúdo” do Bezerro de Ouro. Antes de modelá-lo, na ópera, Aarão pede ao povo o seu ouro: “Vós fornecereis a matéria, eu dar-lhe-ei uma forma”³⁴⁴. O povo, por sua vez, aprova a criação feita à medida da sua *compreensibilidade*, talhada à sua própria visão: “Ó deuses, aos nossos olhos imaginados! Ó deuses, mestres dos nossos sentidos! Sois terrenos, visíveis, manifestados, garantia das nossas certezas. A vossa extensão e a finitude não requerem o que os nossos corações nos

³³⁸ *Libretto*: “Wo ist Moses? Dass wir ihn zerreißen! Wo ist der Allgegenwärtige?” (II, 2).

³³⁹ NOVALIS, *Fragmentos*, trad. Rui Chafes, Assírio & Alvim, 2ª ed., Lisboa, 2000, p.27.

³⁴⁰ *Libretto*: “Du hast ihr Herz!” (II, 2).

³⁴¹ Goebbels na Convenção do Partido Nazi em Nuremberga em 1934 (*apud* KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1966, p.164).

³⁴² *Libretto*: “er weilt auf dieser Höhe: bei seinem Gott” (II, 2).

³⁴³ Ex 32, 1.

³⁴⁴ *Libretto*: “Ihr spendet diesen Stoff, ich geb‘ ihm solche Form” (II, 2).

negam. (...) Ó deuses, nós vos compreendemos”³⁴⁵. E então voltando-se para si próprio o povo canta: “Regozijai, Israel! (...) Destes aos vossos deuses os vossos sentimentos mais íntimos, como conteúdo e forma”³⁴⁶. Não é por acaso que Straub-Huillet decidem, neste plano 50 (p.137) que imediatamente precede o do Bezerro de Ouro, filmar o auto-louvor sem “ideia” como plano sem “conteúdo” — não a escuridão total do plano 44, antes uma *luz sem imagem, informe e vazia*. A ausência de forma é já a ausência de conteúdo, como exemplarmente explica Kierkegaard:

Por exemplo, se uma mulher, num acesso de tédio, tivesse a ideia de se embonecar de cima a baixo e de se vestir com todos os seus adornos, isso seria informe pela mera razão de que *não haveria nenhuma ideia por detrás disso*. Arquimedes, nu, encontra-se adornado pela alegria da sua descoberta e está, assim, essencialmente “vestido”. Isto exige ser tido em mente especialmente nos nossos dias quando, por exemplo, uma competência formal descobre-se no processo de se tornar informe simplesmente porque nada possui significado essencial.³⁴⁷

O significado essencial de Aarão não é o Deus invisível, é Moisés: Aarão é profeta do profeta. Livre do seu par, Aarão torna-se profeta da multidão, “boca” dos seus desejos. A multidão quer assassinar Moisés (“Vamos rasgá-lo em pedaços!”), e de imediato Aarão sugere a destruição de Moisés pelo próprio Deus: “É um Deus tão severo, talvez o tenha matado!”³⁴⁸. Por expressar um desejo, a sugestão logo se torna afirmação no coro: de morte provável a morte certa. É a morte da “ideia” (de Moisés), e da *resistência dialéctica* entre ideia e representação, que cria o Bezerro de Ouro.

4.2 O Bezerro de Ouro: *lust for life* e a orgia de auto-adoração

No Êxodo, é quando o povo exclama diante do Bezerro, “Israel, aqui tens o teu deus, aquele que te fez sair do Egipto!”, que Aarão decide construir “um altar diante de ídolo”,

³⁴⁵ *Ibidem*: “Götter, Bilder unsres Auges, Götter, Herren unsrer Sinne! Ihre leibliche Sichtbarkeit, Gegenwart, verbürgt unsre Sicherheit; ihre Grenzen und Messbarkeit fordern nicht, was unserm Gefühl versagt. (...) Götter, die wir ganz begreifen” (II, 2).

³⁴⁶ *Ibidem*: “Juble, Israel! (...) Deinen Göttern als Inhalt gabst du dein Innres, dein Lebensgefühl” (II, 2).

³⁴⁷ KIERKEGAARD, Søren, *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age: A Literary Review*, trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong, Princeton University Press, Princeton e Nova Jersey, 1978, p.66.

³⁴⁸ *Ibidem*: “Es ist ein strenger Gott: Vielleicht hat er ihn getötet!” (II, 2).

anunciando: “Amanhã haverá festa em nome do Senhor”. O povo oferece “holocaustos e sacrifícios de comunhão, come, bebe e entrega-se à folia”³⁴⁹. Samson R. Hirsh propõe, a partir do hebraico, que por folia se entenda: danças de natureza “orgiástica ou lúbrica”³⁵⁰, em linha com os rituais pagãos associados com a fertilidade — leitura essa, como é óbvio, idêntica à de Schoenberg que, a seguir ao Bezzerro, faz seguir as “Orgia de Embriaguez e Dança”, “Orgia de Destruição e Suicídio” e “Orgia Erótica”³⁵¹. A ideia de umnexo entre a idolatria e a auto-adoração (“Reverenciem-se a vós mesmos neste símbolo dourado!”³⁵², clama Aarão) não é só crucial no *libretto*; mora, como se sabe, no cerne da tradição bíblica referente à “vacuidade” dos ídolos³⁵³. Esta forma de culto é a ordem antiga contra a qual Moisés procura erigir uma ordem nova. Mas se Aarão exprime o novo por meio do antigo, retira-lhe assim toda a *novidade* (lembramos a concepção tomista repetida por Straub de que “a alma é forma do corpo”). Há um recair no antigo, sc. nas formas de adoração pagãs — um *neopaganismo* — e num corpo antigo não poderá morar uma alma nova. As *formas* do novo são sempre utópicas³⁵⁴.

O plano 51 (p.137), o primeiro da cena 3 (que sucede ao plano “vazio e informe”), é a apresentação do Bezzerro de Ouro por Aarão que canta: “Esta imagem dourada atesta

³⁴⁹ Cf. Ex 32, 4-6.

³⁵⁰ Hirsh citado in HaCOHEN, David Bem-Gad, «Dancing Erotically with the Golden Calf», publicado em *TheTorah.com*, 11 de Fevereiro de 2014. Texto disponível em: <<https://www.thetorah.com/article/dancing-erotically-with-the-golden-calf>> [consult. 24-05-2020]).

³⁵¹ *Libretto*: “Orgie der Trunkenheit und des Tanzes”, “Orgie der Vernichtung und des Selbstmordes” e “Erotische Orgie”, respectivamente (II, 3).

³⁵² *Ibidem*: “Verehrt euch selbst in diesem Sinnbild!” (II, 2).

³⁵³ Dos numerosos passos bíblicos sobre este assunto, destacaremos um: Is 44, 9-20, sátira contra os ídolos: “Os fabricantes de ídolos nada são, as suas imagens preciosas nada valem. Os seus devotos nada vêem e nada compreendem; por isso ficam confundidos. Porquê modelar um deus ou fazer uma imagem, se não serve para nada? Olhai! Todos os seus fiéis serão confundidos, pois os artistas que os fabricam são apenas homens (...). O ferreiro trabalha-o na bigorna, vai-o modelando com o martelo, com braços robustos. Passa fome, cansa-se, não bebe e fica esgotado. Quanto ao que trabalha com a madeira, toma as medidas, faz o esboço a lápis, desbasta a madeira com o formão, modela-a com a lima (...). Escolhe um cedro para cortar, ou uma azinheira ou um carvalho, que se deixam crescer entre as árvores da floresta; ou planta um cipreste que cresce com a chuva. As pessoas usam essa madeira para o lume, para se aquecerem ou cozerem o pão para matar a fome. Porém ele faz um deus e adora-o, fábrica uma imagem e prostra-se diante dela. Queima no fogo metade desta madeira, assa a carne sobre as brasas e come-a até se saciar. Depois, aquece-se e diz: «Bom! Estou quente e tenho luz!». Do resto faz a imagem de um ídolo, adora-o e dirige-lhe esta oração: «Salva-me, porque tu és o meu deus!» Eles não compreendem, nem percebem; têm olhos para ver e não vêem; têm mente, mas não entendem; não reflectem, não têm bom senso nem inteligência (...). Esta gente alimenta-se de cinzas, e o seu coração, extraviado, desencaminha-os”.

³⁵⁴ Cf. reflexão de Byg acerca da inovação: “Se o artista só produzirá arte genuína desviando-se da tradição em vigor e reinventando linguagem e forma, então os laços que o vinculavam ao público são cortados. Ao invés da linguagem de uma cultura do passado, a arte precisa de falar a linguagem de uma cultura que pode somente ser imaginada, uma utopia. No entanto, o preço a pagar pela liberdade de criar uma nova linguagem é abandonar a esperança de transformar a sociedade pelos meios de outrora” (BYG, Barton, *op. cit.*, p.35). É irrelevante, no quadro desta lógica, se a ideia antiga é o politeísmo e a ideia nova o monoteísmo, ou *vice-versa*: dar o novo por meio do antigo é, em última instância, dar o antigo.

que em todas as coisas que existem, um deus vive”³⁵⁵. Não *o*, mas *um*; não Deus, mas deuses. Para trás fica o monoteísmo (“não terás outros deuses”) no retorno à ordem antiga. Particularmente distintiva é, aqui, a dissemelhança com a *aridez* deveras moiseísta que caracterizara até então os planos filmados no interior do anfiteatro, inclusive aqueles de Aarão no Acto II: 45, 47 e 49. Essa “imagem dourada” que Aarão exalta é, em simultâneo, o Bezorro *e o próprio plano*: o brilho, o contraste e a composição que privilegiam o céu azul vívido e o ouro do ídolo, uma dramatização de cor que subverte as texturas desérticas que predominavam no filme: uma nova imagem para um novo (e antigo) povo. Na mesma cena, após a glorificação de Aarão, irrompem pelo anfiteatro os *meios da abundância* (52 e 53, p.137) — e esta, como analisaremos, traz dentro de si “a sua *ideologia implícita*”³⁵⁶. Um manancial de animais de carga (bois, burros, camelos) e de rebanhos (cabras, ovelhas) enchem o anfiteatro, carroças com *bens terrenos* de todo o género (ouro, sementes, vinho) formam uma impressionante *torrente de vida*. E dá-se início aos ritos sacrificiais.

Dizer que esta sequência no acampamento sob o signo do Bezorro de Ouro surge na ausência de Moisés é dizer que surge na *espera da lei*: ela apresenta o estado de *suspensão da ideia*, instaurando um *lust for life* — que rapidamente se transforma num *lust for death* em exaltação desordenada. No desdobrar da “orgia”, a genuína fraternidade das oferendas iniciais volve-se entropia sem contrapeso, *sem resistência*, da qual decorrerão suicídios em massa e sacrifícios humanos como dádivas a deuses de novo visíveis. Desde o início da ópera, a sede de dádiva e de adoração está inteiramente expressa no povo, em particular antes da chegada de Moisés e Aarão. Na cena 3 do Acto I, o povo (como agora, à espera da ideia) proclama: “Queremos fazer oferendas! Queremos entregar-nos à adoração!”³⁵⁷, incluindo oferendas de sangue³⁵⁸; ao receber os irmãos, mas sem lhes ter ainda escutado a palavra, canta: “Ansiamos dar-Lhe ouro, bens [mercadorias] e vida! (...) O amor-próprio compele-nos, obriga-nos a fazer oferendas, e não só pelo Seu favor; dar é em si um prazer, o maior dos favores!”³⁵⁹; e iniciada a mensagem dos profetas, o povo insiste: “Queremos ajoelhar-nos! Queremos trazer-Lhe animais, ouro, trigo e cevada, vinho!”³⁶⁰. Retornado agora a um novo ausentamento da “ideia”, o povo vê ressurgido o seu instinto primordial,

³⁵⁵ *Libretto*: “Dieses Bild bezeugt, dass in allem, was ist, ein Gott lebt” (II, 2).

³⁵⁶ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 110, p.69.

³⁵⁷ *Libretto*: “Wir wollen ihm opfern! Wir wollen ihn lieben!” (I, 3).

³⁵⁸ *Ibidem*: “Blutopfer! Blutopfer!” (I, 3).

³⁵⁹ *Ibidem*: “Gern wollen wir ihm, Geld, Gut und Leben opfern! (...) Selbstliebe zwingt uns, drängt uns, uns ihm zu geben, Aussicht nicht nur auf Gnade; Hingabe selbst ist, Wollust, ist höchste Gnade!” (I, 4).

³⁶⁰ *Ibidem*: “So wollen wir knien, so wollen wir Vieh herschleppen und Gold und Getreide und Wein!” (I, 4).

justificado desta vez pela mão de Aarão, isto é, pela representação deílica do Bezerro de Ouro, aparência deformada em prol da qual a ânsia de adorar é, por assim dizer, satisfeita *em derrapagem*. Na irreversibilidade dessa derrapagem reside a real tragédia do povo na ópera, como preconiza a leitura bíblica com que abre o filme, relativa à *não-reconciliação* de uma comunidade — uma divisão insanável, “resolvida” à espada. Na palavra da Joana dos Matadouros de Brecht, a que tantas vezes Straub faz alusão, *só a violência ajuda onde a violência reina*³⁶¹.

Nunca passaria pelas cabeças de Straub-Huillet, no entanto, mostrar a “orgia” como selvajaria. Em vez de retratar uma massa de gente em êxtase desvairado, o que nos é dado a ver, no mesmo modo realista *expositivo*, é um povo sem lei, pessoas a tentar lidar com a situação em face da qual se deparam (“onde não há lei também não há transgressão”³⁶²). A imagética grotesca e descomedida do *libretto* é transfigurada, aqui, numa representação não-orgiástica da orgia. Em virtude disso, os cineastas preservam por inteiro o princípio anti-subjectivizante que pautava a planificação do Acto I: subsiste a recusa em subjectivar o(s) ponto(s) de vista do povo. O critério parece ser, afinal, essencialmente o mesmo: não tratar o povo como uma “massa”, turba sem entendimento, mas como um complexo de pessoas para quem o culto é sincero e necessário. Como descreve Straub, há “uma espécie de destruição, e vemos as acções de pessoas que não tiveram a oportunidade de receber uma espada; se não são pessoas em luta, são pessoas atormentadas pelo desespero”³⁶³. A *luta* posta em marcha pela ideia revolucionária cai no esquecimento, pelo que o desespero que Straub refere não é mais do que o corolário de um vazio dialéctico, o efeito do desabar de uma ideia utópica como força motriz do pensamento. Nessa petrificação interior, nesse “roubo de pensamento”³⁶⁴, reside o carácter fundamentalmente *tautológico* e *passivo* da auto-adoração que, na linha da noção debordiana de espectáculo, é como um “sol que não tem poente (...) e banha-se indefinidamente na sua própria glória”³⁶⁵.

³⁶¹ Título alternativo da primeira longa-metragem de Straub-Huillet, *Nicht Versöhnt* (Não-Reconciliados), de 1965. A frase é da peça de Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (Santa Joana dos Matadouros).

³⁶² Rm 4, 15.

³⁶³ Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.7.

³⁶⁴ Expressão de Artaud, citado em DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, p. 261.

³⁶⁵ DEBORD, GUY, *op. cit.*, § 13, p.12.

4.3 Apresentação não-orgiástica da orgia: simplificação e distância crítica

Enquanto Schoenberg produz modificações no carácter (embora não no método) da composição, em crescentes embriaguez e caos rítmicos, e a isso acrescentando indicações dramáticas que ampliam a apoteose dionisíaca em curso³⁶⁶, Straub-Huillet optam por não corresponder visualmente à aceleração musical, mostrando, em vez disso, indivíduos “diferenciados, hesitantes, pequenos grupos de pessoas consumindo-se nos seus medos e alegrias, pessoas à beira do precipício entre a relutância e o auto-abandono no advento da sociedade do Bezerro de Ouro”, em planos que, aponta Holl com total justeza, “nunca são acusadores nem condescendentes, mas implacavelmente exactos e incomplacentes”³⁶⁷. A especificidade do método dos cineastas é afirmada em toda a sua radicalidade, pois até a “orgia de destruição” é filmada com a mesma *atitude técnica e moral* (cf. *Einstellung*³⁶⁸). Atente-se, porém, na ausência de uma apresentação de Moisés no seu *encontro* com Deus, o que contrasta com as técnicas de “representação” de Aarão, cantor e actor no anfiteatro, transgredindo a proibição de imagens. Nesse sentido, observa Byg:

Não vemos Moisés ir ao monte [do Sinai] e voltar; não o vemos receber os Dez Mandamentos. Mas, na sua ausência, vemos a unificação das doze tribos, cujos príncipes chegam ao anfiteatro montados a cavalo. É performativa a adoração ao Bezerro de Ouro, do mesmo que há representações da decadência, da orgia, dos sacrifícios animais e humanos. Estas são estética e tematicamente opostas à forma cinematográfica na qual Moisés acolhe a sua missão, o “irrepresentável”.³⁶⁹

Não se quer com isto dizer que o performativo seja, por isso, espectacular: a “Dança dos Carniceiros”³⁷⁰ (planos 54 e 56, pp.137-138) com bailarinos do *Ballet* de Colónia é

³⁶⁶ Os exemplos são imensos; pode-se referir, a título de ilustração, a matança dos animais com pedaços de carne ensanguentada atirados à multidão ou comida crua ali mesmo (II, 4); um bacanal de pessoas cada vez mais embriagadas a descambar em lutas e golpes (II, 6); a completa destruição de tudo o que está à vista, num caos frenético e simultâneo de sacrifícios, danças e suicídios (II, 8); a sucessão de pessoas nuas a gritar a plenos pulmões enquanto correm desenfreadamente, aparecem e desaparecem (II, 8), etc.

³⁶⁷ HOLL, Ute, *op. cit.*, p.164.

³⁶⁸ Cf. Straub: “Deve ser enfatizado que a câmara não é um olho mas, em rigor, um olhar. Este é o trabalho (...): conhecer a distância — moral e material, são a mesma coisa — entre a câmara e o que se mostra. Os alemães usam a palavra «Einstellung» para o enquadramento; mas também significa disposição moral (...). O que é necessário, creio, é uma ideia. Uma ideia que não seja uma intenção simbólica nem psicológica. Uma ideia moral, logo política (...). Materialmente, «Einstellung» significa: ser posicionado. «Ein» — com uma direcção. Quer então dizer: ser posicionado com uma direcção” (STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «Straub et Othon: Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet» in *Cahiers du Cinéma*, n° 223, Paris, Agosto de 1970, pp.54-55).

³⁶⁹ BYG, Barton, *op. cit.*, p.149

³⁷⁰ *Libretto: Tanz der Schlächte* (II, 3).

disto exemplo maior, numa deliberadíssima anti-espectacularidade que frustra quaisquer expectativas pré-concebidas quanto a uma sequência deste género³⁷¹. Como nota Gielen, “são bailarinos de profissão, mas dão a impressão que o fazem de forma não profissional. Isso deve-se simplesmente ao facto de que, ali, são talhantes a dançar”³⁷². Há sempre a conservação de uma *distância crítica*, uma recusa em posicionar o espectador *dentro* do mundo filmado, distância essa que nos situa à margem de uma identificação pessoal, de uma sensação de *inclusão* na acção. Este método é, claro, herdeiro do brechtiano “efeito de alienação” (*Verfremdungseffekt*) no sentido em que, mais do que esclarecer as relações entre as personagens, procura trazer para primeiro plano as relações entre o espectador e aquilo que vê apresentado no ecrã. Straub-Huillet minimizam o *potencial voyeurístico* da auto-destruição das tribos, que não é tornada mais “poderosa” por via de técnicas e efeitos que exacerbassem a narrativização do espaço cinematográfico (no espectro oposto ao das “técnicas da transparência”), antes como representações simples e depuradas de tais actos, distanciando-se do prazer do espectáculo. Walsh descreve com acuidade um exemplo da *simplificação distanciada* na cena da embriaguez (ver plano 62, p.140):

A indicação de que a embriaguez é um aspecto da orgia é mostrada através de um plano-pormenor de um par de mãos que seguram um odre de vinho, vertido numa série de taças que entram pela esquerda do quadro, uma a uma. As primeiras quatro taças são cuidadosamente enchidas, mas a quinta taça inclina-se, e o odre continua ainda a entornar o vinho na taça já cheia. Concebido com simplicidade, este plano significa, de forma directa, decadência; é simplesmente um *signal* de embriaguez.³⁷³

Mesmo conservando em absoluto o método realista ocorre aqui, como se disse, uma mudança no regime das imagens: nesta noite de êxtase, contrastando com o sol vertical e impiedoso de Abruzzo, os corpos e objectos são esculpidos em *tableaux* lunares por uma luz “fabricada” em *chiaroscuro*. Se tais “bens mundanos” são iluminados por esta técnica que acentua os confrontos entre luz e sombra de maneira a salientar a tridimensionalidade

³⁷¹ Leia-se a análise Walsh a esta sequência: “O único «número de produção» do filme (qualquer «musical» tem de ter um!), a dança diante do Bezerro de Ouro, é coreografada de uma maneira subtilmente deslocada da sincronia homogeneizada de uma *routine* de Busby Berkeley. Aqui, em cada momento, um ou dois dos cinco bailarinos está em dessincronia com os restantes — mas sempre de uma maneira rítmica. Em alguns pontos a deslocação é temporal — os gestos de dois dos bailarinos ocorrem meio segundo depois dos outros três —, e noutros pontos é espacial — estando um bailarino, por exemplo, a um par de passos demasiado à direita ou à esquerda. O efeito resultante é de um impressionante vigor e de uma vitalidade deveras diferente da nossa habitual experiência de números de dança em filmes” (WALSH, Martin, *op. cit.*, pp.101-102).

³⁷² Cf. SCHÜTTE, Wolfram, *op. cit.*, p.56.

³⁷³ WALSH, Martin, *op. cit.*, p.97.

dos objectos, é igualmente verdade que estes corpos e objectos ganham *relevo* aos olhos do povo, tornam-se volumes isolados pela escuridão que os destaca. A pulsão dionisiaca deste regime emerge não como representação orgiástica, mas *impressa* na matéria fílmica. A proeminência corpórea desta nova produção de imagens, com a sensualidade pictórica que lhe subjaz, evidencia aquilo que se pode denominar *ascendente estético aarónico*, ou seja, a consumação da lógica imanentista que Aarão anunciara, ancorada na preeminência da inclinação estética sem contrapeso sobre a existência e as relações sociais, demolindo assim pela imaginação (*formação de imagens*) a resistência moiseística à representação. O Deus Inimaginável (*Unvorstellbar*) é feito símbolo³⁷⁴ nas mãos de um artífice.

A cena do sacrifício das virgens, ou “Orgia de Destruição e Suicídio” (planos 63 e 64, pp.140-141), é ainda outro exemplo claro. Primeiro, um longo *tableau* fixo: os corpos nus das quatro virgens de costas para a câmara em plano geral de conjunto, dispostos em fila e à mesma distância uns dos outros, numa composição de simetria rigorosa (mas não “matemática”); figuram ainda, neste plano, quatro sacerdotes, um à frente de cada virgem, e quatro mulheres vestidas, um par à direita e um à esquerda, segurando os instrumentos do sacrifício, punhais e taças para o sangue. Enquanto na pauta se faz um *reprise* da *Tanz der Schlächter*, realçando o vínculo entre os carneiros que sacrificavam os animais e os sacerdotes que sacrificam as virgens, Straub-Huillet encenam tudo neste plano único com uma solenidade de gestos e organização visual que opera contrapontualmente em relação ao arrebatamento sugerido pela pauta. Uma das virgens clama com voz ávida: “Ó deuses de ouro, o vosso brilho flui através de mim com prazer! Aquilo que reluz é bom”³⁷⁵ — e o que, para lá do ouro do Bezzerro, reluz neste *chiaroscuro*, é a pele dos seus corpos nus. São esses os *bens* resplandecentes — e só coisas com valor autêntico podem ser objecto de sacrifício. Ora, no paradigma aarónico, os bens *terrenos* são os únicos bens — divinos enquanto tais. A associação entre o ouro e o sangue das virgens é reiteradamente marcada quando uma delas glorifica a “inatacável virtude do ouro”, cuja “virgindade não pode ser perdida”³⁷⁶, ou quando todas cantam em uníssono “o sangue intocado da nossa virgindade é friamente metálico como o ouro”³⁷⁷, chamando-lhe “ouro encarnado”³⁷⁸. Logo no plano seguinte (64) já este sangue é vertido, *sem música*, da taça de um sacerdote para o interior

³⁷⁴ Aarão canta, ao apresentar o Bezzerro de Ouro: “Reverenciem-se a vós mesmos neste símbolo dourado!” (*Libretto*: “Verehrt euch selbst in diesem Sinnbild!” (II, 3).

³⁷⁵ *Ibidem*: “Du goldener Gott, wie Lust durchströmt mich dein Glanz! Was glänzt nur, ist gut” (II, 3).

³⁷⁶ *Ibidem*: “Unangreifbare Tugend des Golds, unverlierbare Jungfräulichkeit” (II, 3).

³⁷⁷ *Ibidem*: “das Blut jungfräulicher Unberührtheit, gleich Goldes metallischer Kälte” (II, 3).

³⁷⁸ *Ibidem*: “O rotes Gold!” (II, 3).

do altar. Straub-Huillet suspendem a música *para que ouçamos* sem interferência musical o *som directo* aterrador, para que os nossos ouvidos reflexivos³⁷⁹ atentem unicamente na matéria sonora do fluir do sangue alimentando o altar aarónico. Mais singular ainda é que a morte aconteça num fora-de-campo — *não vemos* a acção indicada por Schoenberg: “os sacerdotes agarram as gargantas das virgens e cravam os punhais nos seus corações”³⁸⁰. Pela supressão da imagem da matança colectiva, Straub-Huillet resistem à esteticização da orgia, concentrando a nossa atenção na *sugestão* dessa atrocidade — sugestão que *eo ipso* impede a formação efectiva de imagens atrozes. Trata-se, assim, de uma *atitude* em tudo oposta à do *travelling* do *Kapo*, às “belas imagens”³⁸¹. Esta apresentação materialista do sangue sacrificial escorrendo para o altar, aliada à morte que se dá num fora-de-campo, nega ao espectador a experiência voyeurista e a *inflacção* da contemplação espectacular. Straub esclarece-nos sobre o carácter desta produção *analítica* de sons e imagens:

Há um prefácio de Schoenberg às “Bagatelas para Quarteto de Cordas” de Webern, em que ele diz: “Cada olhar deixa-se expandir por um poema, cada suspiro por um romance, mas expressar um romance por um único gesto, ou uma alegria por uma única respiração, uma tal concentração só se encontra onde falta sentimentalismo em correspondente medida”. Eis o que poderia servir de definição a um cinema político: evitar em absoluto aquilo que mantém o capitalismo vivo, a inflação. Se na estética praticamos a mesma inflação que mantém viva a sociedade capitalista (...) estamos a levar água a esse moinho.³⁸²

³⁷⁹ Cf.: “O ouvido dirige-se sobretudo para o interior” (BRESSION, Robert, *op. cit.*, p.55).

³⁸⁰ *Libretto*: “die Priester fassen die Jungfrauen an der Gurgel und stoßen ihnen das Messer ins Herz” (II, 3).

³⁸¹ Como se sabe, na crítica mais *ecoante* da História do Cinema, Rivette escreve que, no plano em que Riva se suicida atirando-se ao arame farpado, “o homem que decide fazer, nesse momento, um *travelling* para reenquadrar o cadáver em contra-picado, tendo o cuidado de colocar a mão erguida num ângulo preciso do seu enquadramento final, este homem só tem direito ao mais profundo dos despezos”. (RIVETTE, Jacques, «De l’abjection» in *Cahiers du Cinéma*, nº 120, Junho de 1961, pp.54-55.) Num texto subsequente de Serge Daney (porventura ainda mais fundamental do que o de Rivette), este tece uma série de reflexões desencadeadas por essa primeira crítica, admitindo que nem sequer viu o filme, ou antes, que o viu “porque alguém — através das palavras — mo mostrou”, naquilo que se tornou para Daney o seu “dogma portátil, o axioma que nunca se discutia, o ponto final de qualquer debate”. Nesse comovente texto assevera que, ao contrário de *Nuit et Brouillard*, de Resnais, “era *Kapo* que queria ser um filme belo, sem o chegar a ser. E sou eu quem nunca fará a diferença entre o justo e o belo. Daí o tédio, nem sequer “distinto”, mas que foi sempre o meu, face às “belas imagens”.” (DANEY, Serge, «Le *travelling* de *Kapo*» in *Trafic*, nº 4, 1992, pp.5-19 [tradução portuguesa de GRILO, João Mário, *As Lições de Cinema, Manual de Filmologia*, pp.197-211.]) Este axioma deve ser tido em mente durante a dissertação porque é um absoluto e ostensivo dogma para Straub-Huillet, que levaram ainda mais longe a renúncia estética operada por Resnais, ao filmarem a História, as suas guerras e os seus massacres — sabem, como diz Costa, “conservar na paisagem o eco da história humana ou o silêncio de uma voz que foi calada, em geral à força.” (COSTA, Pedro, *op. cit.*, p.98.)

³⁸² Straub em ALBERA, François, *op. cit.*, pp.149-150. Num texto de 1912, Schoenberg tece uma série de observações sobre a necessidade de evitar a inflacção e procurar a *concentração* na obra de arte, como um organismo completo “tão homogéneo na sua composição que, em cada pequeno detalhe, ela revela a sua

4.4 Orgia: sociedade do espectáculo, capitalismo e os *falsos modelos da revolução*

O cinema de Straub-Huillet, ao estar inextricavelmente ligado à imprescindibilidade de uma utopia revolucionária — o “complexo de Moisés”, embora com outro “conteúdo” ideal, assenta no mesmo princípio de que a nova ideia exige uma revolução que a realize (lembramos que neste conflito, para Straub, “é Moisés quem tem razão”³⁸³) —, apresenta como condição necessária desse movimento crítico a ideia de que, como nota Debord n’*A Sociedade do Espectáculo*, um projecto revolucionário “não pode *combater a alienação sob formas alienadas*”³⁸⁴. E isto porque, na pista da formulação tomista, se o corpo é uma forma alienada, também a alma o será. Tudo o que antes foi dito acerca da lógica *lacunar* da planificação de Straub-Huillet em oposição às práticas normativas e uniformizantes de um cinema dominante e dominador, introduzindo fendas nesse edifício e trabalhando em vista do *potencial de resistência* no espectador, é justamente o que se descobre em causa no apotegma godardiano: em vez de fazer filmes políticos, fazer filmes *politicamente*.

Não pertence a este estudo uma pormenorizada dedicação ao pensamento de Debord e às noções basilares da Internacional Situacionista no traçar da genealogia do espectáculo e do seu vínculo com o capitalismo enquanto sistema político, económico e ideológico de “exploração do homem pelo homem” (na formulação marxista) — relação intricada e que exigiria o esclarecimento de uma série de subtilezas e mal-entendidos de toda a espécie. Terraplanando alguns aspectos fundamentais nesta concepção materialista do espectáculo como “coroação do *irrealismo* da sociedade real”³⁸⁵ e, ao mesmo tempo, como “a outra face do dinheiro”³⁸⁶, exponhamos *grosso modo* dois níveis no diagnóstico de Debord que operam em simbiose: o do irrealismo da imagem *enquanto aparência*, e o do império da aparência como *hipnose* da vida social favorável à manutenção e ao robustecimento do poder dominante, sc. a salvaguarda das condições de existência humana sob as condições de produção do modelo capitalista, “mercado” que converte bens em mercadorias.

Subentende-se aqui que os problemas associados à ideia de *imago* são, obviamente, tudo menos uma originalidade de Debord, remontando a base dessa crítica à própria teoria

essência mais íntima e verdadeira”, permitindo por isso compreender o todo pela parte (por ex., o poema pelo verso): “uma palavra, um olhar, um gesto, o modo de andar, até a cor do cabelo, são suficientes para revelar a personalidade de um ser humano” (SCHOENBERG, Arnold, «The Relationship to the Text» in *Style and Idea*, p.144). É evidente a afinidade com a perspectiva Tomista de Straub que aqui temos vindo a repetir, de que a alma é *revelada* pelo corpo.

³⁸³ Sobre a identificação de Straub-Huillet e Schoenberg com a figura de Moisés, releia-se a nota 219.

³⁸⁴ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 121, p.76.

³⁸⁵ *Ibidem*, § 6, p.10 [itálicos nossos].

³⁸⁶ *Ibidem*, § 49, p.28.

platônica das ideias, ao problema da representação e à possibilidade de vivermos na posse de aparências sem que, todavia, vivamos esse abismo *como abismo*³⁸⁷. O reconhecimento dessa possibilidade não domestica o problema (e é algo de que, como se verá, Aarão tem inteira consciência, utilizando-o a seu favor perante a “purificação” espiritual de Moisés). Nessa linha, o espectáculo, transcendendo a dinâmica individual e dizendo respeito à vida de uma comunidade — pois “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”³⁸⁸ — desenvolve-se como “a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana, isto é, social, como simples aparência”³⁸⁹. Por outras palavras, a omnipresença do espectáculo firma e adensa a condição do cidadão-espectador como prisioneiro da “caverna”, não só ao remar no sentido oposto ao de uma vida social não mediada e mediatizada por imagens, como ao continuamente estimular o *desejo* dessa mediatização como cerne das relações sociais. A hipnose social decorrente desta mutação é consequência de um modo existencial de pendor eminentemente estético que guarda em si o germen do *esquecimento de si*, a “tendência para o carácter arrebatado e variado”³⁹⁰ cuja raiz *passional*, arguia Sócrates, *não se dirige à razão* — sendo, portanto, adversa à dialéctica.

Onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais, e motivações de um comportamento hipnótico. O espectáculo, como tendência para *fazer ver* por diferentes mediações especializadas o mundo que já

³⁸⁷ É quase ridículo isolar passagens individuais, mas destacaremos três exemplos elucidativos. Primeiro, o livro VII d’*A República* e a *prisão face às sombras* na mais citada alegoria da história da filosofia. Sócrates pergunta a Gláucon: “Não te parece que eles [prisioneiros na caverna, “semelhantes a nós”] julgariam estar a nomear objectos reais quando designavam o que viam?” (PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972, VII 515b). Segundo, a metáfora do espelho no livro X acerca da fabricação de *aparências de aparências* do que é, já de si, imagem: Sócrates declara que, para se imitar a natureza, basta “pegar num espelho e andar com ele por todo o lado”; em breve, ter-se-á criado todas as coisas visíveis: o sol, as estrelas, a terra, as plantas, os animais e até si próprio. E quando Gláucon nota que tais objectos são apenas aparências, “desprovidos de existência real”, Sócrates responde-lhe que era precisamente esse o ponto decisivo do seu raciocínio: que aquilo que foi criado não é realidade nenhuma mas a aparência de uma aparência, designando esse criador de imagens um “criador de fantasmas” (*Ibidem*, X 598b e 601b-c). Por último, aluda-se à discussão no *Crátilo* sobre a impossibilidade de distinguir uma *imagem total* do seu referente real, pela exposição da tese do *duplo*: se um deus não se limitasse a representar a cor e a forma de Crátilo, como os pintores, mas também todas as outras coisas que estão no seu interior (alma, movimento, razão) com a mesma suavidade e o mesmo calor, e as dispusesse junto a ele, “isso seria Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou seriam dois Crátilos?” (*Idem*, *Crátilo*, trad. Maria José Figueiredo, Instituto Piaget, Lisboa, 2001, 432b-c). Ora, não havendo forma de distinguir entre essas duas *imagens*, estamos assim na estranhíssima presença de dois Crátilos, não porque existam na realidade dois Crátilos mas porque não temos modo de saber, nesse caso, o que é essa realidade: não se está em condições de saber qual dos Crátilos é o referente real e qual é a imagem total desse referente, ou até se são ambos reais ou ambos imagem: um e outro *aparecer-nos-iam* da mesma forma.

³⁸⁸ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 4, p.10.

³⁸⁹ *Ibidem*, § 10, p.11.

³⁹⁰ PLATÃO, *A República*, X, 604e, 605a.

não é directamente apreensível, encontra normalmente na vista o sentido humano privilegiado (...). É o contrário do diálogo.³⁹¹

Este império da aparência, consumado pela sociedade do espectáculo, é “o contrário do diálogo” na justa medida em que constitui o que Thomas Mann descreve como “desvio da atenção das coisas intelectuais para as coisas sensuais”, como sol que “ofusca e encanta o nosso entendimento”³⁹². Um tal desvio da razão por *ofuscamento* está nos antípodas da mística de Moisés (“Purifica o teu pensamento!”), do cinema de Straub-Huillet (“fazer com que as pessoas sejam postas face a face com as ideias no seu estado nu”) e da música de Schoenberg (que critica a “emanação narcótica que afecta os sentidos sem envolver a mente”³⁹³). Proporcionalmente inversos aos *meios do espírito*, os *meios abundantes* do espectáculo — que, diz Sócrates, instauram na nossa alma “um mau governo, lisonjeando a parte irracional”³⁹⁴ — são, num certo sentido, território de Eros (ἔρως), isto é, território de um *desejo* em contraposição com uma primazia do Logos (λόγος).

A disposição *erótica* da “orgia” funda-se na auto-idolatria passional. Diante do altar do Bezerra, dois jovens nus exaltam: “À tua imagem divina, viveremos o nosso amor!”³⁹⁵; de seguida, juntam-se mais homens e mulheres despidos: “Sagrada é a força procriadora! Sagrada é a fertilidade! Sagrado é o desejo!”³⁹⁶. Se aqui há um espírito revolucionário, é certamente *outro*. Straub dirá, recordemos, que estas pessoas não estão *em luta*, que “não tiveram a oportunidade de receber uma espada”, pelo que esta liberdade das paixões é na verdade uma forma de *passividade* — o que, de resto, é redundante tendo em conta a sua raiz etimológica — que emerge progressivamente como uma face oculta do desespero.

Ora, para Debord, não só há uma relação estrita entre a ausência de luta dialéctica e a ideologia da “liberdade geral”, mas umnexo entre o *encantamento da alma* e o proveito político que dela faz o imperialismo desde Roma Antiga — sc. *circenses* como dispersão de energia sob a forma passiva de uma contemplação espectacular:

(...) a ideologia revolucionária da liberdade geral, que tinha abatido os últimos restos de organização mítica dos valores (...), deixava já ver a vontade real que ela tinha vestido à romana: a *liberdade de comércio* generalizada.³⁹⁷

³⁹¹ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 18, p.13.

³⁹² MANN, Thomas, *A Morte em Veneza*, trad. Isabel Castro Silva, Relógio D'Água, Lisboa, 2004, p.70.

³⁹³ SCHOENBERG, Arnold, «Eartraining Through Composing» in *Style and Idea*, p.378.

³⁹⁴ PLATÃO, *op. cit.*, X, 605c.

³⁹⁵ *Libretto*: “Eurem Vorbild, Götter, leben wir die Liebe nach!” (II, 3).

³⁹⁶ *Ibidem*: “Heilig ist die Zeugungskraft! Heilig ist die Fruchtbarkeit! Heilig ist die Lust!” (II, 3).

³⁹⁷ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 144, p.92.

Na medida em que todo o impulso revolucionário parte de uma necessidade que se deseja ver suprida, e como o objecto real ou imaginário desse desejo é sempre tido como *bem* a alcançar³⁹⁸, a tarefa primeira deste sistema de dominação é a de *dirigir* o desejo no sentido dos “objectos” que pretende converter em bens. Logo, a sociedade do espectáculo, ao mesmo tempo que “apresenta os *pseudo-bens* a cobiçar, oferece aos revolucionários (...) os *falsos modelos de revolução*”³⁹⁹. Ora, a liberdade geral do desejo na sociedade do espectáculo é — e não pode senão ser — inerentemente anti-revolucionária: todo o desejo que *produz* é o seu próprio desejo de conservação do poder pela dispersão e conversão de todos os desejos que lhe possam ser contrários: um *monólogo*, não um diálogo. Num texto imprescindível sobre Straub-Huillet, Fieschi descreve este quadro com precisão cirúrgica:

Poder-se-ia imaginar filmes em que, por uma vez que fosse, falasse uma verdadeira *violência*. A tela branca esticada ao fundo de um túnel negro é usualmente propícia ao soporífico, ao complacente, a representações falsas e à circulação dos pequenos trocos de devaneios. O cinema poderia voltar a tornar-se surpreendente, necessário. (...) A maior parte dos filmes é previsível: se são, de facto, como qualquer produto social, respostas mais ou menos diversificadas a demandas específicas, a demanda em questão está pervertida. Nos países capitalistas, o cinema é indissolúvelmente ligado ao Capital e à Ideologia. O cinema vende sonhos, o real disfarçado: fantasia, satisfação imaginária; nostalgia, regressão (...). Poder-se-ia imaginar um cinema que não vendesse nada (...), que não considerasse o espectador um cliente, que não o aliciasse, nem o seduzisse, não o bajulasse nem o desprezasse, que não o violasse nem o adormecesse.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Num estilo forçosamente abreviado, digamos que esta tensão constitutiva do homem revela-se na própria tendência (cf. noção de *força* na física aristotélica, ou de *peso* no pensamento agostiniano) para a satisfação do desejo pela obtenção do objecto desejado. É claro que se pode não fazer a mais remota ideia do o que é que se deseja, ou até que o objecto desejado não tenha sequer existência real. Isso, contudo, não invalida a existência do desejo nem do objecto desejado enquanto *projecção* desse desejo. Ou seja: todo o desejo põe o seu objecto, seu fiel correlato — justamente porque o desejo é, por definição, pura transitoriedade: um *a caminho de*, uma busca, uma procura. É, numa palavra, o que a tradição da antropologia filosófica entendeu por *inquietação*. Há, de facto, a impossibilidade de renunciar à seguinte estrutura formal: se há desejo, logo há um objecto de desejo por alcançar; e se há um objecto de desejo por alcançar, este impreterivelmente constitui um bem para aquele que o deseja. Por outras palavras, o desejo postula, a partir de uma coisa (*res*), um bem (*bonum*) — transforma a coisa desejada num bem — pelo simples facto de a desejar. Neste sentido, afirmar que se deseja um bem é redundante, porque um bem é, para nós, precisamente aquilo que se deseja, aquilo que colmatará a respectiva necessidade. Em suma: entende-se por “bem” aquilo que se deseja *porque de outro modo não se o desejaria*.

³⁹⁹ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 57, p.34 [itálicos nossos].

⁴⁰⁰ FIESCHI, Jean-André, «Jean-Marie Straub & Danièle Huillet», *Cinema, A Critical Dictionary*, Richard Roud (ed.), Viking Press, New York, 1980. Disponível em: <<https://kinoslang.blogspot.com/2019/07/jean-marie-straub-daniele-huillet-by-j.html>> [consult. 01-06-2020].

Um cinema que não adormecesse nem seduzisse o espectador é justamente o oposto do império espectacular enquanto guardião de um sono como *evasão de si*, de um “desejo de dormir”⁴⁰¹ como entorpecimento interior, paralisação de pensamento. Em certo sentido o cinema de Straub-Huillet é análogo à figura do *vigilâmbulo* em Artaud, de que Deleuze diz submeter o sonho “a um tratamento diurno”⁴⁰². Os cineastas erguem diante de si tarefa moiseística da criação de um povo livre: de acordo com uma *ideia*, sim, mas respeitando a possível *resistência* a essa ideia. Diz Moisés: “o homem é independente e faz o que lhe agrada, de acordo com o seu livre-arbítrio”⁴⁰³. Para Straub, os filmes que faz

(...) deixam as pessoas completamente livres; por conseguinte, livres de abandonar a sala; não amarram ninguém com cordas às cadeiras, não fazem o papel de putas respeitadas, não praticam a sedução nem tratam as pessoas como porcos que pagam bilhete, mas como cidadãos.⁴⁰⁴

Não podia esta atitude estar mais longe da arte de massas na sociedade espectacular, “cidade-moderna por oposição à cidade-teatro antiga” — uma arte que, assinala Deleuze, nunca deveria “separar-se de um acesso das massas ao estatuto de verdadeiro sujeito, caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que ligava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler”⁴⁰⁵. Não foi por provocação gratuita que a propósito da “traição” de Aarão citámos o Ministro da Propaganda Nazi apregoando uma arte *popular*, i.e. que subisse “das profundezas do povo”, uma arte cujo *poder* consistiria em conquistar o coração desse povo. Se principiámos a presente dissertação por *situar* a escrita da ópera à luz do caos político e social da República de Weimar, da ascensão de Hitler e do êxodo judeu (incluindo o exílio do compositor), fizemo-lo com a intenção de pôr em evidência a relação entre os métodos de composição musical de Schoenberg e da produção de sons e imagens de Straub-Huillet como métodos de resistência às *forças da homogeneização*⁴⁰⁶ de um regime opressivo — um sistema capitalista totalitário que encontra no fascismo a

⁴⁰¹ DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 22, p.14.

⁴⁰² Cf. DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, pp.263-265.

⁴⁰³ *Libretto*: “Aber der Mensch ist unabhängig und tut, was ihm beliebt aus freiem Willen” (III, 1).

⁴⁰⁴ Straub citado em BOTELHO, João, *op. cit.*, p.60.

⁴⁰⁵ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, pp.258-259.

⁴⁰⁶ Cf. Serge Daney a propósito de Straub-Huillet: “A não-reconciliação é também uma maneira de fazer os filmes, de os fabricar. É a recusa obstinada de todas as forças de *homogeneização* (...). Quem impõe essa homogeneização — contra a qual é necessário sempre uma separação, uma não-reconciliação —, se não o imperialismo cultural que está em vias de subjugar a indústria cinematográfica por toda a Europa (...), de submetê-la às suas normas de fabricação (desperdício, não-razionalidade)”. (DANEY, Serge, «Un tombeau pour l'oeil» in *Cahiers du Cinéma* n° 258-259, Paris, 1975, p.29.)

sua expressão mais completa e bárbara, ao mesmo tempo descarada e enganadora. Brecht, num discurso que surge a seguir às mencionadas cartas de Schoenberg a Kandinsky, lidas no *Einleitung...*⁴⁰⁷ (filme que antecede *Moses und Aron*) sob o “Perigo Ameaçador, Medo, Catástrofe” da *op.* 34, dirá em 1935, no Congresso Internacional pela Defesa da Cultura:

Aquelas pessoas que são contra o fascismo sem serem contra o capitalismo, que se lamentam sobre a barbárie que decorre da barbárie, são como pessoas que querem comer a sua parte do vitelo, sem que este seja morto; querem comer a carne, mas não suportam a visão do sangue. Dão-se por satisfeitos se o talhante lavar as mãos antes de entregar a carne.⁴⁰⁸

Sob a sua configuração hipnótica, sonâmbula, acrítica e anti-dialéctica, a sociedade do espectáculo é, tanto para Debord como para Straub, esse *lavar das mãos* do capitalismo pela *esteticização da política* (para usar os termos do epílogo do mais influente ensaio de Walter Benjamin⁴⁰⁹, a cujo texto voltaremos).

4.5 Hitler e Hollywood: idolatria, fascismo e a política convertida em arte

O segundo capítulo de *De Caligari a Hitler*, dedicado ao período do pós-Primeira-Guerra (1918-24), merece aqui atenção especial, pois é aquele em que Kracauer investiga o “surgimento de desejos e impulsos desordenados num mundo caótico”, quer isso dizer, a “preponderância da vida instintiva” e das “paixões primitivas” em eras de anarquia⁴¹⁰. A analogia entre a primeira fase da República de Weimar com o início do Acto II da ópera salta à vista, não só quando se entende que o estado colectivo de paralisia mental surge já como consequência da ausência de uma *ideia* dialéctica que dê uma verdadeira forma ao povo, mas sobretudo quando é tido em mente que a crise da República de Weimar abarca o período que firma o *terreno fértil* para a ascensão Nazi. O mais interessante no estudo de Kracauer é a compreensão de como o expressionismo reflectia já o *autómato hitleriano* na alma alemã. Um exemplo: a páginas tantas cita a análise de Kenneth White a uma cena

⁴⁰⁷ Título original: *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1973).

⁴⁰⁸ BRECHT, Bertolt, *Brecht on Art and Politics*, Steve Giles e Tom Kuhn (eds.), Bloomsbury, Methuen Drama, Londres, 2003, p.145.

⁴⁰⁹ Cf. BENJAMIN, Walter, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (1936), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Relógio D'Água, Lisboa, 1992, pp.71-113.

⁴¹⁰ KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1966, pp.96-97.

de *Der letzte Mann* (1924), de Murnau: “A pantomima que toda a gente pensou ser a arte derivada dos filmes não é uma descoberta de *Der letzte Mann*. O porteiro [E. Jannings no papel do protagonista] embebedá-se, sim, mas não da maneira que um actor pantomímico se embebedá; a câmara fê-lo por ele”⁴¹¹. Ora, como vimos em detalhe, a câmara de Straub-Huillet nunca se “embebedá”, estando no pólo diametralmente oposto ao das estratégias expressionistas que visam representar estados psicológicos: qualquer género de expressão formalista de “paisagens” subjectivas é bloqueado de forma a que o cinema se possa abrir aos *sentidos materializados* (Cézanne) para que, como Kracauer defende na sua apologia da “redenção da realidade física”, esta possa revelar-se pela *fidelidade* do registo.

A pertinência desta reflexão justificaria a sua menção reiterada; na inviabilidade de o fazermos, dediquemo-nos ao que o autor denomina *choque da liberdade*. A conjuntura cataclísmica da Alemanha daqueles anos de tumulto que se seguiu ao colapso das antigas estruturas hierárquicas de poder (e, com elas, o colapso dos seus valores) é a de um povo à deriva, fortemente vincado pela guerra: miséria, fome, desordem, desemprego e morte. Um povo traumatizado, humilhado, desorientado: um povo no *deserto*. Esse deserto não é, porém, desprovido de escapismos e de um certo “ar a liberdade”: qualquer colapso de uma ordem prévia faz arejar o espaço doutrinal — daí que o “deserto” seja por definição espaço *em potência*, abertura de possibilidades e liberdade de escolha. Kracauer aponta, entre muitas outras coisas, para um facto que resultou da abolição da censura depois da guerra e cujo efeito foi “não o da transformação do ecrã numa plataforma política, mas o do súbito aumento de filmes que pareciam preocupar-se com a emancipação sexual; agora que não mais tinham de recluir as supervisões oficiais, todos se dedicavam copiosamente à indulgência de retratar deboches sexuais”⁴¹². Numa lista extensiva dos títulos (de resto auto-explicativos⁴¹³) e do êxito de bilheteiras dos filmes, expondo a argúcia publicitária destas campanhas na sua adequação a fins moralistas (a “perdição” de raparigas em busca da sua pureza irrecuperável, por exemplo), Kracauer escreve o que se dá a ler:

(...) a moda dos filmes de sexo não pode ser explicada inteiramente como sintoma de uma repentina libertação de pressão. Nem tão-pouco carregavam um significado

⁴¹¹ WHITE, Kenneth, «Film Chronicle: F. W. Murnau» in *Hound & Horn*, nº4, Julho-Setembro, 1981, Nova Iorque, p.581; *apud* KRACAUER, Siegfried, *op. cit.*, p.106.

⁴¹² KRACAUER, Siegfried, *op. cit.*, p.44.

⁴¹³ Títulos como *Prostituição* (Die Prostitution), *Hienas da Luxúria* (Hyänen der Lust), *À Beira do Pântano* (Vom Rande des Sumfes), *Mulheres Devoradas pelo Abismo* (Frauen, die der Abgrund verschlingt), *Filhas Perdidas* (Verlorene Töchter), *Voto de Castidade* (Gelübde der Keuscheit), *A Rapariga e os Homens* (Das Mädchen und die Männer), etc. Cf. *Ibidem*, p.45.

revolucionário (...). Estes filmes nada tinham em comum com a revolta do período pré-guerra contra convenções sexuais ultrapassadas nem reflectiam os sentimentos eróticos revolucionários que agitavam a literatura contemporânea. Eram só filmes vulgares que vendiam sexo ao público. Que esse público os *exigisse* era indicativo da falta de vontade generalizada de envolvimento em actividades revolucionárias (...). Era como se eles [alemães] se sentissem paralisados diante da liberdade que se lhes oferecia, e instintivamente recuassem para os descomplicados prazeres da carne. Estes filmes descobriam-se rodeados por uma aura de tristeza.⁴¹⁴

Difícilmente se poderá descrever com tamanha acuidade a situação de paralisia do pensamento e de dormência anti-revolucionária diante da “liberdade geral” apontada por Debord, e retratada na sequência da “orgia” em *Moses und Aron*. Um outro tipo de filmes imensamente populares nestes anos, nota Kracauer, eram as *über*-produções⁴¹⁵ escapistas, de custos exorbitantes e gosto pelo exótico e pelo colossal; e ainda, também com enorme sucesso, aqueles que ficaram conhecidos como os “filmes da montanha”, criados por Dr. Arnold Fanck (e com célebres colaboradores como Leni Riefenstahl), que sublimavam o ultra-romantismo anti-racional da superação humana (ou se quisermos, super-humana) da Natureza majestosa e aterradora que se antevia insuperável. A ligação da *paixão estética* por obsessões sexuais, divertimentos titânicos e prometeicas conquistas da Natureza, com a subsequente ascensão dos Nazis ao poder, tem sido matéria sobejamente comentada⁴¹⁶ e não nos ocuparemos dela. Serve a nota, contudo, para realçar o que se tem vindo a dizer sobre a abordagem desconstrutiva de Straub-Huillet à questão ideológica e deontológica de *dar a ver* um povo, vexado e aflito, entregue a uma “orgia de caos e destruição”. Engel

⁴¹⁴ *Ibidem*, pp.45-46.

⁴¹⁵ Straub defende que Fritz Lang — e noutra época, é importante notá-lo — “é o único que consegue fazer uma superprodução que não é um superproduto. *Der Tiger von Eschnapur* e *Das indische Grabmal* são os únicos filmes que são superproduções sem serem superprodutos, feitos com todo o dinheiro que ele tinha à disposição sem criar uma cortina de fumo (...). Fritz Lang, nesse momento, fez algo para as pessoas que foi um presente, por assim dizer, de ouro. Sem ser um bezerro de ouro. Qualquer outra pessoa teria feito um bezerro de ouro. O produtor estava ávido por fazer um bezerro de ouro. Fritz Lang fez um filme” («Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», *Cahiers du Cinéma*, nº 223, Paris, Agosto de 1970, p.55).

⁴¹⁶ Não só em *De Caligari a Hitler*, como é óbvio, por muito que essa seja a obra mais influente até à data. A bibliografia dedicada ao tema (e nem sempre com perspectivas em concordância com as de Kracauer) é vastíssima, mas pode-se indicar: ELSAESSER, Thomas, *Weimar: cinema and after: Germany's historical imaginary*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2000; HALLE, Randall, MCCARTHY, Margaret (eds.), *Light motives: German popular film in perspective*, Wayne State University Press, Detroit, 2003; NIVEN, Bill, *Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion*, Yale University Press, 2018; HULL, David Stuart, *Film in the Third Reich; art and propaganda in Nazi Germany*, Simon & Schuster, Nova Iorque, 1973; HOMAN, Sidney, VERA, Hernán, *Hitler in the Movies: Finding Der Führer on Film*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham, Maryland, 2016; DIETRICH, Scheunemann (ed.), *Expressionist Films: New Perspectives*, Routledge, Camden House, 2003.

lembra a Straub e Huillet “a produção da ópera em Hamburgo que se tornou numa orgia, a burguesia adorou”, e Huillet diz-lhe que essa é “também a razão pela qual alguns críticos alemães ficaram tão furiosos: pensavam que o filme tornaria possível *ir ainda mais longe* nesse aspecto que a produção de Hamburgo”⁴¹⁷. O que tais críticos, também eles por sua vez submetidos aos imperativos *circenses* de sedução e satisfação imaginária, ansiavam ver — por irónico que seja — era o anular da distância crítica: uma orgia *o mais orgiástica possível*. Quer isto dizer: arte enquanto consumação voyeurista da *inflação* espectacular. Ora, como ressalta Cintra Ferreira, “pode preferir-se este [espectáculo], evidentemente. Não se pode, porém, negar que a única abordagem crítica é a que Straub enuncia”⁴¹⁸.

De Hitler a Hollywood, de Hollywood a Hitler. De facto, Goebbels sonhará, até ao fim, ultrapassar Hollywood, pensando o sonho Nazi em *concorrência* com ela. Como se sabe, ambos os projectos manifestam uma ambição imperialista, de escala universal⁴¹⁹ e, logo, totalitária: enquanto Hitler a apresenta de forma declarada, Hollywood, capitalismo à paisana⁴²⁰, camufla-a sob um irrealismo narcótico; ou, para usar a expressão de Brecht, uns “lavam as mãos” e outros não. Mas ambos se vestem *à romana*. O leitor, de sobrolho franzido, poderá dizer que “capitalismo à paisana” é mera redundância. E estará certo na sua asserção porque a eficácia do capitalismo é a redundância. Hollywood é a *unificação do espaço* pela produção capitalista, da força homogeneizante produtora de continuidade. Continuidade de quê? De si mesma, simplesmente: “é o discurso ininterrupto que a ordem presente mantém consigo própria, o seu *monólogo elogioso*”⁴²¹. A unificação mercantil, antes de tudo o mais, baseia-se num “processo extensivo e intensivo de *banalização*”:

A acumulação de mercadorias produzidas em série para o espaço abstracto do mercado, do mesmo modo que devia quebrar todas as barreiras regionais e legais (...), devia também dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares. Esta força de homogeneização é a artilharia pesada que fez cair todas as muralhas da China.⁴²²

⁴¹⁷ Cf. ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.24 [itálicos nossos].

⁴¹⁸ FERREIRA, Manuel Cintra, «Fortini/Cani» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018.

⁴¹⁹ Escala universal que, diz Debord, “é a referência original da mercadoria, referência que o seu movimento prático confirmou ao *unificar a terra* num mercado mundial” (DEBORD, Guy, *op. cit.*, § 39, p.24).

⁴²⁰ Cf. *Cahiers du Cinéma* sobre este ponto: “Mais do que em qualquer outro lugar, em Hollywood o cinema não é «inocente»; parte participativa do sistema capitalista e sujeito às suas restrições, crises e contradições, o cinema americano, principal instrumento da superestrutura ideológica, é em grande medida determinado em todos os níveis da sua existência. Produto do sistema capitalista e da sua ideologia, o seu papel, por seu turno, é o de reproduzir aquele e assim ajudar à sobrevivência desta” (VV. AA. [texto colectivo], «‘Young Mr. Lincoln’ de John Ford», *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970, p.31).

⁴²¹ *Ibidem*, § 24, p.15 [itálicos nossos].

⁴²² *Ibidem*, § 165, p.107.

Toda a arte na sociedade do espectáculo, como *produto* da vida social, é considerada mercadoria — e toda a mercadoria sujeita por definição às leis *indiferentes* do capital que visam anular a heterogeneidade (o potencial de resistência) do produto ao mercado. Como é amplamente sabido, as consequências dessa banalização são examinadas por Benjamin n’*A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, cujo método serve de prognóstico à sociedade de espectáculo em Debord, isto é, à esteticização da política. O manifesto de Marinetti que Benjamin cita “tem a vantagem de ser claro” na sua glorificação estética de *todas* as facetas da vida, inclusive a guerra, “bela porque reúne numa sinfonia o fogo das espingardas, dos canhões, dos cessar-fogo, os perfumes e os odores da putrefacção (...), porque cria novas arquitecturas, como a dos grandes tanques, a da geometria de aviões em formação, a das espirais de fumo de aldeias a arder”. Essa indiferença espectacular da contemplação estética face à *realidade* do seu objecto é, nota Benjamin, consequência da auto-alienação na qual a guerra (ou qualquer outra coisa, é *indiferente*) é bela pelo simples facto de proporcionar a *satisfação da percepção sensorial*. Ora, a ideia da “orgia de caos e destruição” no culto ao Bezerro de Ouro não é outra: imagem *informe*, corpo sem alma. Da auto-contemplação à auto-destruição:

«Fiat ars – pereat mundus» [“Que a arte se faça, mesmo que o mundo pereça”], diz o fascismo (...), consumação da «l’art por l’art». A humanidade que, outrora, com Homero, era um objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora um objecto de auto-contemplação. A sua auto-alienação atingiu um grau tal que lhe permite assistir à sua própria destruição, como a um prazer estético de primeiro plano. É isto o que se passa com a estética da política, praticada pelo fascismo.⁴²³

No filme, a seguir à “Dança dos Carniceiros” é-nos apresentado o falso milagre da Mulher Inválida que se diz curada (“já se movem os meus membros paralisados”⁴²⁴) antes de sair de quadro levada numa maca, e o suicídio dos velhos, oferecendo a vida que ainda que lhes resta — de novo, uma morte em fora-de-campo (ver plano 58, pp.138-139) numa panorâmica que os *retira à imagem* enquadrando então os Setenta Anciãos: “Mataram-se em sacrificio!”⁴²⁵. Tocam as trombetas e assomam os líderes tribais e o Efraimita que os encabeça. Esta situação é decisiva como exposição do oportunismo político no panorama de “liberdade geral” decorrente de uma desorientação social generalizada — na República

⁴²³ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p.113.

⁴²⁴ *Libretto*: “und schon bewegen sich die lahmen Glieder” (II, 3).

⁴²⁵ *Ibidem*: “Sie haben sich getötet!” (II, 3).

de Weimar como no deserto do Sinai. Perante a suspensão da “ideia”, i.e. da paragem do movimento dialéctico, logo emergem poderes para instituir uma nova lei anti-dialéctica, “sedentária”, dominadora. Clama o Eframita em frente ao altar do Bezerra: “Livre sob os seus próprios mestres, o povo sujeita-se apenas a deuses que governam poderosamente. Líderes tribais: comigo, prestai homenagem a esta imagem dos poderes reinantes!”⁴²⁶. Os líderes tribais ajoelham-se e o povo exalta a sua liberdade “sob os seus próprios mestres”. E eis que surge numa brevíssima aparição uma das personagens mais singulares da ópera. Sem nome no *libretto*, é indicado simplesmente como “O Jovem”:

O JOVEM (*abriu caminho entre a multidão. Está reduzido a um esqueleto, parece febril. Com uma longa vara segurada por ambas as mãos, ele ataca os presentes, tentando forçá-los a abandonar a adoração do ídolo.*):

Às alturas do pensamento fomos outrora elevados,
O presente à distância, o futuro à mão!
Às profundezas da vida somos ora degradados.
Aniquile-se esta imagem do temporal!
Clara seja a visão do eterno!⁴²⁷

Este jovem de corpo frágil e alma vigorosa — figura da “rarefacção” terrena, física, em contraste com a “abundância” espiritual — antecipa a revolta de Moisés retornado do Monte Sinai. No quadro desta nova ordem, o Jovem assoma como a figura do rebelde que pede ao povo e aos seus líderes, como Moisés pedira a Aarão, purificação do pensamento. Uma posição revolucionária, portanto, pois visa *aniquilar* o ídolo e tudo o que à idolatria está associado⁴²⁸. Com efeito, o Jovem é já o Mandamento⁴²⁹ inscrito nas Tábuas da Lei

⁴²⁶ *Ibidem*: “Frei unter eigenen Herren, unterwirft sich ein Volk nur Göttern, die kraftvoll herrschen. Stammesfürsten, huldigt mit mir diesem Abbild geregelter Kräfte!” (II, 3).

⁴²⁷ *Ibidem*: “JUNGER MANN (*hat sich einen Weg durch die Menge gebahnt. Er ist zum Skelett abgemagert, sieht fiebrig aus. Mit einer langen Latte, die er mit beiden Händen hält, schlägt er auf die Umstehenden ein und will sie zwingen, vom Götzendienst abzulassen.*): Gedankenhoch waren wir erhöht, gegenwartsfern, zukunftsnahe! Lebenstief sind wir erniedrigt. Zertrümmert sei dies Abbild des Zeitlichen! Rein sei der Ausblick zur Ewigkeit!” (II, 3).

⁴²⁸ A idolatria, aqui, não concerne só o paganismo, mas em divinizar *seja o que for* além do Deus de Abraão, Isaque e Jacó. “Não terás outros deuses” significa: não endeusarás *nada* no lugar desse Deus — quer se trate de outras divindades ou “do poder, do prazer, da raça, dos antepassados, do Estado, do dinheiro, etc.” (esta listagem é a do ponto 2113 do Catecismo da Igreja Católica, sobre a questão da idolatria; sendo cristã, e não judaica, acrescenta a afirmação de Jesus: “Vós não podereis servir a Deus e ao dinheiro” [Mt 6, 24]).

⁴²⁹ A organização estrutural dos Dez Mandamentos ou Decálogo de acordo com as diferentes interpretações das tradições das religiões abraâmicas “localiza” este mandamento em enumerações distintas. Por exemplo, o Pentateuco Samaritano (ou Torá Samaritana) diverge, neste ponto, do Talmude judaico, que combina a proibição de adorar outros deuses (politeísmo) com a proibição da idolatria.

que Moisés trará consigo⁴³⁰. É à luz desta *proibição* trazida por Moisés ao povo que, quer a adoração ao Bezerra de Ouro (uma auto-adoração, como vimos) quer o capitalismo e o fascismo, se revelam formas idolátricas derivadas da transgressão de uma mesma lei. Não escrevo *diferentes* formas idolátricas pois, como se procurou dar a ver nas considerações acerca da sequência da “orgia”, a raiz é a mesma, o método é análogo (a auto-alienação) e a consequência última é igual (a auto-destruição). Em suma, o culto ao temporal como destruição do temporal. E é exactamente isto que o Efraimita explicita, sem tirar nem pôr. Imediatamente após a exortação do Jovem à purificação do pensamento, à atitude *utópica* (“o futuro à mão!”) e à busca do eterno, o Efraimita, nova figura do “poder governante”, aparecendo-lhe por trás, agarra-o pelo pescoço, derruba-o e ordena a sua morte às mãos dos líderes tribais: “Toma a tua visão do eterno, já que a tua vida presente tem tão pouco valor”⁴³¹. Neste plano 60 (p.139), plano-sequência que cobre a cena, depois do Jovem ser lançado para debaixo do enquadramento e do Efraimita ter saído pela esquerda, para não variar dá-se uma nova morte em fora-de-campo: no som a música terrífica de Schoenberg e na imagem só o Bezerra no seu altar, símbolo da nova ordem aarónica: a orgia do poder sistematizado, irracional e fascista⁴³².

De Aarão, os jornalistas dos *Cahiers* dizem tratar-se de um “líder pragmático”, por oposição a Moisés, o “líder ideológico”⁴³³. Compreende-se a distinção — o pragmatismo político de Aarão em contraste com a radical idealidade de Moisés — mas a simplificação é pouco rigorosa visto que o líder pragmático é já um líder ideológico. Estas páginas têm procurado chamar a atenção para isso mesmo, para a *ideologia implícita* do pragmatismo: uma *ideologia da violência* que, na sentença brechtiana, só a violência poderá combater. E Moisés desce do Monte.

⁴³⁰ Ex 20, 2-5: “Não terás outros deuses diante de Mim. Não farás para ti nenhuma imagem esculpida, nem figura do que há no alto dos céus, ou cá em baixo na terra, ou nas águas sob a terra. Não te prostrarás diante delas nem lhes prestarás culto”. Como van der Leeuw refere sobre esta questão da proibição de imagens, a intangibilidade de Deus atravessa a Antiguidade Clássica, de Heraclito a Heródoto, dos Persas a Varro; não é uma especificidade da história do Judaísmo. (Cf. VAN DER LEEUW, Gerardus, *op. cit.*, pp.177-178.)

⁴³¹ *Libretto*: “Hier blick nun zur Ewigkeit, wenn dir Lebensnähe so wenig wert ist.” (II, 3).

⁴³² Não será despropositada a tarefa de fazer um estudo comparativo entre as configurações que o fascismo assume em *Moses und Aron* e em *Saló o le 120 giornate di Sodoma*, de Pasolini. A questão da ausência de um “fora” como cerne da ausência de resistência é levantada por Deleuze, que escreve: “O enviado de fora [no filme *Teorema*] é a instância a partir da qual cada membro da família vive um acontecimento ou afecto decisivo, constituindo um caso do problema ou a secção de uma figura hiper-especial. (...) Em *Saló*, pelo contrário, já não há um problema porque não há um fora: Pasolini encena, não exactamente o fascismo *in vivo*, mas o fascismo encurralado. (...) *Saló* é puro teorema morto, um teorema da morte, como o pretendia Pasolini, ao passo que *Teorema* é um problema vivo.” (DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, pp.275-276.)

⁴³³ Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANNEY, Serge, *op. cit.*, p.19.

4.6 Destruição do Bezerro de Ouro: as Tábuas da Lei e a *palavra que falta*

A primeira coisa que Moisés faz ao regressar na cena 4, antes sequer de se dirigir a Aarão ou ao povo (a quem, de facto, não mais se dirigirá), é destruir o Bezerro de Ouro pela *palavra*, e não por meio de um gesto: “Some-te, imagem da impotência em encerrar o ilimitado numa forma finita!”⁴³⁴. Neste plano 73 (p.142) não nos é dada a imagem de Moisés, mas o *som* da sua palavra sobre a imagem do ídolo que se extingue. A aniquilação do Bezerro não é performativa, realizada numa espectacularidade “teatral”, antes por via cinematográfica: um *fade* a branco. Mas o que é interessante neste *fade* é que, em vez de ser um procedimento de montagem (irrealista), é produzido por meio da simples abertura do diafragma, numa modelação do registo (realista) que permite a entrada de *mais luz* na impressão da película sensível. Se o longo interlúdio a negro atirava a sala de cinema para a escuridão completa, dissolvendo a comunidade de espectadores (o povo do cinema) na solidão, a explosão de luz gera exactamente o contrário: a tela enche-se de luz e, assim, a própria sala e o povo do cinema tornam-se *mais visíveis* do que nunca pela *luz proveniente da palavra* de Moisés. Se, na ausência do profeta, ocorre a desagregação do povo (hebreus e espectadores na sala), no seu regresso dá-se o retorno — mas só do povo do cinema — à pertença comum; os hebreus, por sua vez, fogem em brados: “Tudo volta ao turvamento e à escuridão! Escapemos do seu poder!”⁴³⁵. O *fade* e o Bezerro têm, de facto, públicos distintos: se “o Bezerro é uma imagem para o povo de Israel e para o espectador do filme, o *fade* a branco é uma imagem apenas para o espectador”⁴³⁶. Note-se que, no *libretto*, não há nenhuma indicação sobre o modo como o Bezerro deverá desaparecer. Este *fade* é pura solução cinematográfica, e a separação entre povos, o hebreu e o do cinema, embora não prevista por Schoenberg, não o trai. Este Moisés fala diferentemente ao povo *histórico* de ontem (o da peça) e ao povo *utópico* de hoje (o da sala): há os hebreus que se afastam da palavra de Moisés, e os espectadores que, graças à luz dessa palavra, se vêem reunidos. Isto vem reforçar o que dissemos sobre a relevância da palavra e do som para os cineastas, sobre o realismo da materialidade sonora, “ondas de ideias”, veículo por excelência para a *ideia no seu estado nu*. Nesse sentido, João Lopes escreve acerca desta *erupção* do écran sobre o ecrán:

⁴³⁴ *Libretto*: “Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!” (II, 4).

⁴³⁵ *Ibidem*: “Alles wieder trüb und lichtlos! Lasst uns den Gewaltigen fliehn!” (II, 4).

⁴³⁶ BYG, Barton, *op. cit.*, p.151.

Mas eu *ouvia*: a súbita devolução do écran ao branco original (como se tivesse deixado de haver filme na máquina) não arrastou consigo a supressão do som. O som permanece para lá da sobrevivência da imagem, o som é, muito simplesmente, o que sobrevive. Pequena grande lição de Straub, explícita neste momento fugaz de “Moisés e Aarão”, mas, na verdade, implícita em todo o seu cinema, de “Não reconciliados” a “Fortini/Cani”, de “Crónica de Ana Madalena Bach” a “Lições de História”: *o som é, afinal, o único elemento realista do cinema*. A imagem, essa, está irremediavelmente do lado do artifício e do efémero.⁴³⁷

Não é esta, afinal, a luta entre Moisés e Aarão? Entre a realidade do som (da palavra) e a irrealidade da imagem (da representação), entre a irrepresentabilidade da ideia (divina) e o carácter *metamorfótico* das suas desformalizações? Não obstante, a pulsão *invocante* do acto de fala não elimina a inultrapassável dificuldade de atingir uma absoluta “pureza de pensamento”. Essa realidade primeira, como se viu na análise fenomenológica, não é pensável *em si* a não ser por via da percepção e, portanto, como realidade percebida, implicando *ipso facto* formas de representação — “o real que chega ao espírito já não é o real”⁴³⁸. No fim do Acto II, Moisés é levado por Aarão a quebrar as Tábuas, apercebendo-se de que também a lei exigia a purificação do pensamento para um Deus *impensável*.

Vale a pena analisar a astúcia do argumentário de Aarão, que visa esbater a distinção entre imagem visual e imagem sonora. Van der Leeuw expõe com precisão: “uma palavra evoca uma imagem: é um *mythos*, palavra e imagem unidos”⁴³⁹. Se todo o pensamento se faz por conceitos, expressos por palavras, estas são “também imagem, apenas uma parte da ideia”⁴⁴⁰ — e, no limite, todo o pensamento é também representação. Se Moisés destrói a imagem do Bezerro, somente a troca por outra imagem: a linguagem *mítica* das Tábuas. Aarão quer fazer ver que o iconoclasta que destrói o ídolo em protesto contra as imagens não vê que também ele engendra imagens no seu espírito. O apologismo de Aarão assenta, assim, numa mesmidade entre estes dois tipos de imagem, enquanto Moisés insiste numa essencial diferença. Com efeito, a quebra das Tábuas parece ser a derrota do radicalismo de Moisés diante do pragmatismo de Aarão, o fracasso do profeta face ao demagogo.

Não é assim. Não só porque há um Acto III, mas porque esta luta não é, na verdade, entre duas figuras opostas, mas um movimento interno numa forma dupla, uma dialéctica

⁴³⁷ LOPES, João, «Moisés e Aarão (Ciclo de Cinema Alemão da Fundação Calouste Gulbenkian)» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, s/d. Pasta 2, pp.229-230 [itálicos nossos].

⁴³⁸ BRESSON, Robert, *op. cit.*, p.92.

⁴³⁹ VAN DER LEEUW, Gerardus, *op. cit.*, p.290.

⁴⁴⁰ *Libretto* [Aarão]: “die auch nur ein Bild, ein Teil des Gedankens sind.” (II, 5).

que opera em conformidade com o binómio identidade/alteridade dado na figura do *alter ego*. Aarão não é só “boca” de Moisés, não é só seu *irmão* — ele é, no limite, o seu *outro eu*, a outra face do profeta: “Poderá Aarão, minha boca, ter concebido esta imagem? Então também eu concebi uma imagem, falsa como toda a imagem é”⁴⁴¹. Várias vezes referimos essa inseparabilidade que parece unir os profetas no Acto I, como no caso da sua chegada em fora-de-campo junto do povo (plano 22) e da *percepção confusa* do coro sobre um e outro, ou no *travelling* circular (plano 24) em que trocam a sua posição relativa no quadro sem se moverem — sendo, por meio da planificação, deliberadamente gerada a impressão persistente de que, entre Moisés e Aarão, “algo está unido, e depois desunido, de tal forma que ambos os aspectos sejam dados a ver *ao mesmo tempo*”⁴⁴². Mas essa interdependência é já configurada musicalmente na pauta de Schoenberg, e é na conclusão do Acto II, como examina Holl⁴⁴³, que esta encontra o seu exemplo máximo.

Quando escrevemos acerca do *Sprechstimme* como meio de depuração das palavras, isolando-as de uma ancoragem melódica, faltou chamar a atenção para o facto de que este registo pode inclusivamente abandonar todas as indicações de timbre e duração de forma a ser convertido num *ruído*, i.e. numa sonoridade estranha aos parâmetros musicalmente fixáveis. É o que sucede nesta cena no instante em que aparecem na pauta notas musicais sem “cabeça” (i.e. sem indicação de tonalidade), quando Moisés, irado, atira a Aarão: “A tua imagem extinguiu-se pela minha palavra!”⁴⁴⁴. Aqui, é também a própria configuração musical que se extingue diante do texto: as notas são decapitadas, por assim dizer, perdem a sua fisionomia no clímax da tensão entre a palavra e a sua imagem (entre o texto e a sua musicalidade) e Schoenberg “liberta” a voz de Moisés de toda a representabilidade pré-determinada. Dado que não é possível falar sem tonalidade, daí resulta que *cada* Moisés será forçado a decidir, nesse momento, as notas da sua “voz falada”. O decapitar das notas como *via negativa* musical não deixa o conflito deter-se num impasse irresolúvel, numa espécie de estado de aporia, mas surge pelo contrário como solução dramática para o conflito em redor da proibição de imagens — e requer uma *decisão* do actor Moisés. Essa ambiguidade reenvia-o para o *deserto*: espaço instável de dúvida e, ao mesmo tempo, de resolução. Schoenberg cria este espaço não por via de uma ilustração estética do conteúdo semântico da oposição mas através das exigências colocadas pela própria matéria musical

⁴⁴¹ *Ibidem*: “Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen? So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie ein Bild nur sein kann!” (II, 5).

⁴⁴² A formulação é de Daney (BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANNEY, Serge, *op. cit.*, p.16).

⁴⁴³ Cf. HOLL, Ute, *op. cit.*, p.80.

⁴⁴⁴ *Libretto*: “Dein Bild verblich vor meinem Wort!” (II, 5).

com que trabalha, da real participação do *performer* na decisão sobre a representabilidade da ideia. Mais: aqui Schoenberg deixa de ser para o actor Moisés o que a personagem de Moisés é para Aarão: a frase musical “decapitada”, ao tornar-se ideia irrepresentável *per se*, requer porém modulação, e a “boca” do cantor é então entregue a si própria — situação insuperavelmente moderna. A “nota fantasma” que perdera a sua imagem *pede* agora uma imagem para que possa existir, como alma a quem será dada um corpo. E, gesto dialéctico supremo, Schoenberg não faz isto com Aarão mas com Moisés, e no exacto momento em que este afirma que a sua palavra extingue a imagem de Aarão. Ocorre, enfim, como que um paradoxo performativo, porque Schoenberg *obriga a ideia a fazer-se representar* (não é isso mesmo que o Deus faz, oferecendo Aarão a Moisés?) e, no culminar da contradição, transforma musicalmente Moisés em Aarão.

Ideia e transformação — ou, se preferirmos, a dinâmica do materialismo dialéctico: uma coisa não *existe* sem a outra, sem que se estabeleça uma *relação* entre a “pureza” da idealidade e a concretude da realidade, sem um ponto de contacto entre a heterogeneidade das estruturas, sem que a *infinita distância* da determinação ideal, ainda que não se esgote em nenhuma das suas instanciações, apareça como algo *a realizar*. Aos *Cahiers*, Huillet declara sobre a interdependência entre Moisés e Aarão: “O que é bizarro é que os dois se complementam”; e, para Daney, ficara a sensação de que “se Aarão morre, Moisés morre, e se Moisés morre, Aarão morre”⁴⁴⁵. (Veremos ainda o quão crucial é esta ideia, e o modo como os cineastas *transformam*, sem deturpar, as indicações de Schoenberg neste ponto). A concepção de Moisés e Aarão como cara e coroa da *mesma* moeda, como contradição irresolúvel entre pensamento e matéria, entre ideia e imagem, atinge o cerne da concepção cinematográfica de Straub e Huillet e da sua planificação em blocos *síncronos, mas não redundantes*: uma luta de classes que é, afirma Deleuze, “a relação que circula sem cessar entre as duas imagens incomensuráveis, a visual e a sonora”⁴⁴⁶, formando uma *disjunção de resistência* entre Moisés, imagem sonora, e Aarão, imagem visual. No entanto, se tudo isto parece ser certo, não menos certa — apesar da lógica homogeneizante de Aarão — é a distinção indefectível, ainda há pouco realçada, entre estes dois tipos de imagem: o facto de o som ser “o único elemento realista do cinema” e de a imagem situar-se, por seu turno, “irremediavelmente do lado do artifício”. Pode então dizer-se: a palavra (i.e. a linguagem) constitui-se como nexos mais intrínsecos ao plano da idealidade, do *pensamento*, enquanto a imagem é o *sentido* privilegiado para o “roubo do pensamento”, para esse sono da razão

⁴⁴⁵ Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.17.

⁴⁴⁶ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.406.

que “produz monstros”⁴⁴⁷. Se ao reino da palavra corresponderia um primado da ideia, ao império da aparência corresponde (sabemo-lo bem) o “contrário do diálogo”, a ideologia sedentária — e, no limite, a barbárie do sonho capitalista.

Durante esta última cena, Aarão, referindo-se continuamente aos sentimentos (“um povo não pode senão *sentir*”, “eu *amo* este povo humilde”, “também tu terias *amado* este povo...”, “não há povo fiel sem *sentimento*”⁴⁴⁸; etc.) e criticando a *via negativa* de Moisés, diz-lhe que “o povo não é capaz de vislumbrar mais do que uma imagem parcial, a parte perceptível da ideia completa. Faz-te compreender por *todo* o povo da maneira a que ele está habituado”⁴⁴⁹. Responde Moisés, encolerizado: “Devo eu degradar a ideia?”⁴⁵⁰. Ora, como se reconheceu, a degradação da “pureza” de uma ideia no processo necessariamente transformador da sua expressão é, em certo sentido, inevitável — se é a própria idealidade que se deseja ver *substanciada*. É esta a degradação simbolizada no Bezerro de Ouro (que corresponde, de modo idêntico, à degradação que forçosamente implica a imanentização do que é transcendente). Apesar desta inevitabilidade, o Deus de Moisés, a ideia *enquanto tal*, não é degradada: o transcendente resiste intocado e intocável pelo simples motivo de ser transcendente. Não faz sentido discutir a degradação do sagrado porque o sagrado é o que, por definição, não é passível de se degradar. A ideia “pura” não sofre alteração; essa alteração reside na *percepção* da ideia que, pelo facto de ser percebida, impreterivelmente significa mediação, modulação, representação.

Com efeito, o dilema aqui incorporado — e que diz respeito a Schoenberg, a Straub-Huillet e a todo e qualquer “artista” — é que, como refere McBee, “cada uma das imagens do artista podem ser vistas como um potencial ídolo, um potencial bezerro de ouro”⁴⁵¹. E porque “a alma é a forma do corpo”, esta não é uma questão de ordem circunstancial, mas *estrutural* da própria forma artística. Não há, nas artes, dificuldade maior. Se Schoenberg, de modo a distanciar-se da degradação dos Bezerros de Ouro musicais, prescinde de um povo para si como totalidade, recusando que o seu pensamento — “tal como o de qualquer verdadeiro músico, artista, poeta ou filósofo — degenerasse em vulgaridade”, afirmando

⁴⁴⁷ Cf. “El sueño de la razón produce monstruos”, célebre inscrição gravada na série de *Caprichos* do pintor Francisco de Goya.

⁴⁴⁸ *Libretto*: “ein Volk kann nur fühlen / Ich liebe dieses Volk / Auch du würdest dies Volk lieben / Kein Volk kann glauben, was es nicht fühlt” (II, 5).

⁴⁴⁹ *Ibidem*: “Kein Volk erfasst mehr als einen Teil des Bildes, das den fassbaren Teil des Gedankens ausdrückt. So mache dich dem Volk verständlich; auf ihm angemessne Art” (II, 5) [itálicos nossos].

⁴⁵⁰ *Ibidem*: “Ich soll den Gedanken verfälschen?” (II, 5). Também poríamos ter traduzido por *falsificar*.

⁴⁵¹ MCBEE, Richard, «Moses und Aron». Artigo publicado a 29 de Janeiro de 2009, *New Yorker Films*. Disponível em: <<http://richardmcbree.com/writings/music-film-and-performances/item/moses-und-aron-a-movie>> [consult. 2020-06-12].

que, “se é arte, não é para todos, e se é para todos, não é arte”⁴⁵², já Straub, como vimos, distancia-se inclusive da própria noção de arte (“fazer filmes que radicalmente eliminem a arte, para que não haja equívocos”) assumindo, de igual modo, que “talvez percamos algumas pessoas”. Mas há uma comovente franqueza em Straub quando admite que, com esta intenção, não elimina a dificuldade estrutural, porque um filme é um filme: “Moisés diz: traíste Deus pelos deuses, a ideia por imagens, o extraordinário pelo ordinário, etc. (...) O que é interessante é que exactamente o mesmo se passou connosco. Foi um desafio fazermos o filme”⁴⁵³. Árduo, a cada momento, é não trair a ideia. De um lado, o quebrar da forma degradada, a inquietação da busca incessante, o movimento dialéctico; de outro, a não-resistência que escuda uma ânsia de agradar — de ter “o coração do povo nas mãos” — por trás de um oportuno pragmatismo fatalista (diz Aarão: “apenas me curvei perante a necessidade”⁴⁵⁴). Na criação do Bezerro, Aarão, “tela em branco” na qual se projectam os desejos e pensamentos alheios, não é compelido só como político, mas *como artista*, a oferecer uma imagem informe, injusta e idolátrica a um povo que exige ser *maravilhado*. O choque de contrários é anulado: na ausência de Moisés, Aarão deu ouvidos à voz *dentro de si*⁴⁵⁵. O porta-voz torna-se *a voz*, e Moisés é eliminado da equação: “Através de *mim*, o Todo-Poderoso deu um sinal ao povo”⁴⁵⁶. O perigo é o que Moisés lhe apontará: “ages como o povo pois sentes e pensas como ele”⁴⁵⁷.

A destruição do Bezerro de Ouro não faz com que Aarão deixe de produzir imagens: novos prodígios, em pilares de fogo e de nuvens, guiam agora o povo em fora-de-campo. Este segue-os como se se tratassem, de novo, do Deus Único, “mais forte do que os deuses do Egipto”⁴⁵⁸, que o conduzirá à Terra Prometida. Moisés parece enfim vencido. Se Aarão não deixa de gerar imagens falsas, e o povo de as tomar pelo Deus verdadeiro, o falhanço da sua missão é inevitável. Pede a Deus que o destitua da tarefa a si confiada:

⁴⁵² SCHOENBERG, Arnold, «New Music, Outmoded Music, Style and Idea», p.124. E o mesmo poder-se-ia dizer da arte sacra que *stricto sensu* é coisa que não existe. É óbvio que se pode dar (e que se dá) o nome «arte sacra» a toda a produção *artística* devidamente qualificada e destinada ao culto *sagrado*, mas em rigor o ponto cinge-se verdadeiramente à mesma fórmula: “se é arte, não é sacra, e se é sacra, não é arte”. Isto é: a arte, como produto artístico, não é sagrada, e o sagrado, como qualidade religiosa, não é artístico. É isso que confessa Leonhardt, de Schleiermacher, que se diz “como cristão, muito pouco artístico, e como artista, muito pouco cristão” (*apud* VAN DER LEEUW, op. cit., p.282).

⁴⁵³ Straub em ENGEL, Andi, *op. cit.*, p.24.

⁴⁵⁴ *Libretto*: [Aarão]: “Ich beuge mich der Notwendigkeit” (II, 5).

⁴⁵⁵ *Ibidem*: “ich hörte die Stimme in mir” (II, 5) [italico nosso].

⁴⁵⁶ *Ibidem*: “Der Allmächtige gibt durch mich dem Volk ein Zeichen” (II, 5).

⁴⁵⁷ *Ibidem*: “Denn du tust wie das Volk, weil du fühlst wie es und so denkst” (III, 1).

⁴⁵⁸ *Ibidem*: “Allmächt‘ger, du bist stärker als Ägyptens Götter!” (II, 5).

Deus inconcebível! Ideia inexpressável e ambígua! Permitirás tal interpretação? (...).
Estou assim derrotado! Tudo em que antes acreditei era loucura, e não pode nem deve
ser-lhe dada voz! Ó Palavra, tua Palavra, que me falta!⁴⁵⁹

No plano 80 (p.143), o derradeiro do Acto II, não há céu, nem montanha, nem povo, nem Aarão — só a figura de Moisés, exausto, ajoelhado no chão do anfiteatro. O Acto II acaba como começa o Acto I. Se, no seu primeiro plano, Moisés lamenta que a sua língua seja inábil⁴⁶⁰, neste último, implora a “palavra que lhe falta”. Mas agora já não se trata do desânimo inicial, mas de um penetrante desespero: aqui já não há panorâmica que o ligue “de algum modo” ao povo. O povo pertence agora a Aarão: o movimento eminentemente relacional da panorâmica não mais é possível, a resistência dialéctica não mais tem lugar.

5. ACTO III

5.1 Palavra e utopia: “só a violência ajuda onde a violência reina”

Entre o Acto II e o Acto III tem lugar no filme aquilo que, em Schoenberg, é deixado em elipse: a batalha entre Moisés e Aarão. O desespero de Moisés não se dissipa: o pastor não aceita o fracasso da sua missão e o triunfo aarónico e realiza “uma espécie de tomada do poder político, mesmo muito sanguinária”⁴⁶¹ — a que é anunciada na citação da Bíblia (Ex 32, 25-28) e que se escuta e se vê no plano inaugural: Moisés apoia-se na tribo de Levi para matar três mil homens de outras tribos. Com isto, Straub-Huillet explicitam o que a ópera deixara implícito, e a explicitação da luta e das mortes decorre, como vimos, da abordagem *historicista* da transposição da ópera em filme. O facto de os Actos I e II terem sido postos em cena no anfiteatro palimpséstico de Alba Fucense é já o evidenciar do sangue derramado e *escondido pela terra* nas lutas históricas e revoluções através das quais os sistemas políticos foram e *são* (cf. dedicatória a Holger Meins) reconfigurados: “cada passo que uma pessoa dá, dá-o sem o saber para uma poça de sangue”⁴⁶², diz Straub.

⁴⁵⁹ *Ibidem*: “Unvorstellbarer Gott! Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke! Lässt du diese Auslegung zu? (...) So bin ich geschlagen! So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe, und kann und darf nicht gesagt werden! O Wort, du Wort, das mir fehlt!” (II, 5).

⁴⁶⁰ *Ibidem*: “Meine Zunge ist un gelenk” (I, I).

⁴⁶¹ Straub, citado no Catálogo do 4º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, *op. cit.*, p.295.

⁴⁶² Straub, em *Porträts der Filmemacher: Jean-Marie Straub*, filme realizado para a TV por Michael Klier, WDR, Cologne, 1970 (*apud* BYG, Barton, *op. cit.*, p.50) [itálico nosso].

Se há “progresso” político, um novo *passo* que é dado, este implica um confronto entre a ordem vigente e aquela que pretende substituí-la. À distância entre uma e outra equivalerá a *medida da violência* do confronto. Assim, a ausência de confronto (e da violência que este envolve) corresponde, no limite, à conservação da ordem vigente, porque este é por definição revolucionário — ainda que a revolução vise a reposição de uma ordem prévia, não “nova” (daí que, como se sabe, haja revoluções de princípios essencialmente opostos, das burguesas às comunistas). Numa época de total domínio da ordem capitalista, o motor deste confronto será forçosamente anti-capitalista:

Por que é que eu filmei o terceiro acto, habitualmente suprimido nas encenações teatrais? (...) É confortável para a burguesia que tudo acabe no fracasso de Moisés; e isso é grave, porque na obra de Schoenberg dá-se justamente o contrário. Mesmo que Aarão seja muito simpático (...), é, apesar de tudo, Moisés quem tem razão no filme — mesmo que isso nos choque muito, a nós contemporâneos e em especial de um ponto de vista marxista (...); e é fora de dúvida que, acabando na derrota de Moisés, é apenas à burguesia que se dá prazer.⁴⁶³

Esta recusa em aceitar o fracasso do carácter utópico de Moisés é a recusa em ceder à *melancolia* política. A recusa do *non*, terrível palavra, é absolutamente crucial para um entendimento justo do *corpus* straubiano. Ora, um dos aspectos mais surpreendentes do Acto III é que, ao contrário dos Actos I e II, é filmado fora do anfiteatro e sem qualquer referência a ele. Já aqui foi dito que a escolha do Lago de Maltese se relacionou sobretudo com a necessidade de obter no registo sonoro uma *limpidez da palavra* (e o texto revelasse, de facto, tão nítido como se tivesse sido impresso numa página). Mas, atenta Lacoue-Labarthe, ao encenar os Actos I e II num anfiteatro, os cineastas enfatizam que essa secção da ópera, *por oposição* ao Acto III, corresponde à *tragédia* de Moisés. Esta é, portanto, uma decisão dramatúrgica

(...) particularmente iluminadora, porque Straub e Huillet não só escolhem encenar esta rara cena falada no insustentável *silêncio* que sucede ao desenrolar da música (...), mas situam-na num *lugar outro* face ao que, desde o início, era propriamente o do palco ou do teatro. E fazem-no de tal forma que não é só o aparato trágico (...)

⁴⁶³ Straub, citado no Catálogo do 4º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, *op. cit.*, p.295.

que colapsa num único golpe, mas a totalidade do aparato que manteve *Moses und Aaron* no interior do âmbito da ópera ou do ‘musical drama’.⁴⁶⁴

A resistência de Moisés é, então, a resistência à tragédia do fracasso da palavra face à soberania da imagem. Apesar do seu estado inacabado — ou *por causa dele* — a ópera mostra uma invulgar adequação à irresolubilidade da luta dialéctica entre os profetas dado que também o texto (*libretto*) resiste à sua imagem (música), ou também a “ideia” resiste, em certo sentido, à “representação” operática. Longe do desespero pela palavra que falta, Moisés agora persevera, vertical, numa cena sem música, enquanto Aarão, *boca cantante* por excelência, se vê prostrado na lama. Mais: neste último plano 82 (p.143), Aarão, “que fora um homem de melodia e imagens, diz as suas últimas palavras em *fora-de-campo*”⁴⁶⁵.

Esta configuração não significa, porém, uma vitória de Moisés, mas uma *resistência à vitória de Aarão*. Se o último acaba em *fora-de-campo*, é em virtude de uma panorâmica que o liga a Moisés, a única em todo o filme. Com efeito, se a panorâmica é aqui a figura cinematográfica para o movimento dialéctico, esta excepção deixa entrever que este vive ainda, e que, por isso, a eterna luta entre ideia e imagem não se resolve — ocorrendo, na verdade, um *retorno ao deserto*. Na penúltima fala de Moisés, dirigindo-se aos soldados (“Soltai-o e, se ele puder, então que viva!”⁴⁶⁶), já a câmara abandonara Aarão e se fixara em Moisés no enquadramento final, para não mais se mover. Segundo as directrizes do *libretto*, logo de seguida “Aarão é libertado, levanta-se e cai morto por terra”⁴⁶⁷; todavia, Straub-Huillet não nos dão a *ver* esta acção porque isso seria pura e simplesmente resolver a contradição, cessar o movimento dialéctico. Como escreve Benoît Turquety, este filme “oferece dois finais e mantém que *ambos são o final*”⁴⁶⁸.

Este plano 82 é tão simples quanto inventivo, e tão “respeitador” do *libretto* quanto original, pelo facto de, por não nos ser dada a ver a morte de Aarão, tal não significa que esta não tenha ocorrido. Não a vemos, muito simplesmente. E se não nos é dada nenhuma *imagem* (visual ou sonora) da morte de Aarão, a *pressuposição* de que ele continua vivo mantém-se. A mencionada ideia do *duplo* implica esta interdependência; como entendia Daney, “se Aarão morre, Moisés morre, e se Moisés morre, Aarão morre”. Assim vistas as coisas, se este *fora-de-campo* for tido como a morte de Aarão (daquele que dá *forma* à

⁴⁶⁴ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, «The Caesura of Religion» in *Opera Through Other Eyes*, David J. Levin (ed.), Stanford University Press, Stanford, 1993, p.74 [itálicos nossos].

⁴⁶⁵ BYG, Barton, *op. cit.*, p.153 [itálicos nossos].

⁴⁶⁶ *Libretto*: “Gebt ihn frei, und wenn er es vermag, so lebe er” (III, 1).

⁴⁶⁷ *Ibidem*: “Aron frei, steht auf und fällt tot um” (III, 1).

⁴⁶⁸ TURQUETY, Benoît, *op. cit.*, p.120 [itálicos no original].

ideia) às mãos de Moisés, “ao fazê-lo — parece-me evidente, pelo menos assim o espero [diz Straub] — Moisés destrói-se a si mesmo”⁴⁶⁹. Isto é: quando Moisés diz “no deserto sereis invencíveis”⁴⁷⁰, o que há é um *deserto sem povo* e não um povo no deserto. Moisés, no último enquadramento, acaba sozinho: o povo está ausente. Um triunfo da ideia, sim, mas só no plano da idealidade. A sua missão era de carácter paradoxal na medida em que era dupla: espiritual e política. Se a sua política (formar um povo livre) é malograda, pois para haver um povo é necessário *dialectizar* a ideia, por outro lado a libertação espiritual em relação à sociedade do Bezerra de Ouro *pela destruição do próprio povo que o adora* aparece, aqui, como o retorno à estaca zero como pré-condição para que a dialética possa voltar a ter lugar. Graças a Schoenberg “há de súbito, no fim, uma mensagem política que é cada vez mais actual: «sempre que os vossos dons vos elevarem aos mais altos picos, sereis, como resultado do vosso abuso, novamente precipitados no deserto»”⁴⁷¹.

Antes de nos atermos ao significado deste reenvio ao deserto retomemos, ainda, o ponto sobre a violência. Holl, por exemplo, aborda a sanguinária tomada de poder político como o auge da tirania do “terror divinamente legitimado”⁴⁷² de Moisés, e a morte de três mil homens no conflito com Aarão como uma catástrofe humanitária de sentido unívoco. Esta perspectiva parece contudo relegar para segundo plano a outra catástrofe humanitária que motiva a guerra: a suicidária “orgia de caos e destruição” da sociedade autocrática do Bezerra de Ouro, a índole fascista da auto-destruição de um povo pela sua própria mão e pela mão dos seus novos senhores (lembremo-nos da cena do Efraimita e das novas forças governantes). Mas mais do que perder de vista o *lust for death* aarónico e a sua perversão de toda a vida social, Holl “amansa”, pela condenação axiomática da violência de Moisés, a radicalidade da atitude política de Schoenberg e de Straub — ambos identificados, como temos visto, com a figura do profeta. É tão célebre quanto polémica a posição pessoal de Schoenberg e a sua “oposição, militante e agressiva, a quaisquer formas de pacifismo”⁴⁷³, encarando a guerra como inevitabilidade “escrita nas estrelas”, *processo regenerativo* da estrutura social; pelo que, dizia o compositor, “ser contra a guerra é tão absurdo como ser

⁴⁶⁹ Cf. BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.8.

⁴⁷⁰ *Libretto*: “In der Wüste seid ihr unüberwindlich” (III,1).

⁴⁷¹ Straub em ALBERA, François, *op. cit.*, p.147.

⁴⁷² HOLL, Ute, *op. cit.*, p.20. Seguin, por seu lado, a dado ponto num texto seu descreve Moisés como o “advogado idealista de uma teocracia mística, hipótese curiosamente anti-brechtiana” (cf. SEGUIN, Louis, «La famille, l’histoire, le roman», *Cahiers du Cinéma*, nº 260-261, Paris, Outubro-Novembro 1975, p.64).

⁴⁷³ A citação é de uma carta endereçada a Jakob Klatzkin a 13 de Junho de 1933 — a data não é fortuita — em que Schoenberg afirma as suas “convicções pessoais” no que concerne aos seus “métodos de combate”. O assunto é discutido em detalhe no rigoroso estudo de Goldstein sobre *Moses und Aron*, no qual esta carta é citada (Bluma Goldstein, *op. cit.*, p.188).

contra a morte”⁴⁷⁴. Não pertence a esta dissertação aprofundar esta ideia, pelo que chegará indicar, como faz o cineasta, que aos olhos de Schoenberg “todos os *Weltverbesserer* (i.e. melhoradores do mundo) sempre fizeram correr sangue. E ele não ignora que Moisés fez correr sangue”⁴⁷⁵.

O caso de Straub será talvez ainda mais paradigmático desta atitude: a dedicatória a Holger Meins (e, por meio dela, à luta armada da célula Baader-Meinhof) não tem como ser olhada de outro ângulo menos chocante à sensibilidade democrática. Retome-se o que antes se relatou: Straub compara Meins a Moisés, “o maior dos profetas”, que inaugurara o seu percurso revolucionário com um acto *terrorista* ao matar um cobrador de impostos egípcio que agredia um hebreu⁴⁷⁶. Ao seu modo, um e outro cometeram actos de violência concretos como resposta a formas *institucionais* de violência — concepções antagónicas e inconciliáveis que se configuram, nos termos de Deleuze e Guattari, na oposição entre “o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra” e aquele “instituído pelo aparelho de Estado”⁴⁷⁷. Ora, no contexto desta máquina de guerra de natureza *nomádica*, quer Moisés quer Meins são, no limite, emblemas do *terror revolucionário*, do sangue derramado pela “regeneração” do *status quo* vigente em prol da nova ordem política. Moisés não quer ser o líder de um povo, quer antes um povo independente da instituição e adoração de um líder — foi uma estrutura faraónica ou *führer*-ónica de poder a causa primeira do Êxodo, da urgência de pôr em marcha uma acção de independência face à opressão *sistematizada* das tribos hebraicas. O carácter político deste *e de qualquer* movimento de transformação realmente emancipatório só poderá surgir, então, do *deserto* — espaço de *indeterminação* fruto do colapso do sistema de significação anterior e das “coordenadas” que fixavam a natureza das relações entre os indivíduos.

É com base nesta atitude política — no caso de Straub, expressamente marxista — que poderemos compreender que o cineasta repita vezes sem conta a sentença brechtiana: *só a violência ajuda onde a violência reina*⁴⁷⁸. Em Straub, e na linha de Benjamin, Brecht ou Debord, esta violência dialéctica é endereçada em todos os momentos ao que considera

⁴⁷⁴ Cf. SCHOENBERG, Arnold, «To Wassily Kandinsky, 4 May 1923», *Letters*, p.91.

⁴⁷⁵ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANEY, Serge, *op. cit.*, p.10. Parece ser uma referência à carta supracitada de Schoenberg a Kandinsky, em que escreve: “Trotsky e Lenine derramaram rios de sangue (o que nenhuma revolução na história do mundo poderia evitar fazer!) de modo a tornar uma teoria — falsa (...) mas bem-intencionada — em realidade” (SCHOENBERG, Arnold, *op. cit.*, p.92).

⁴⁷⁶ Cf. Ex 2, 11-15.

⁴⁷⁷ Cf. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *op. cit.*, p.592.

⁴⁷⁸ Mesmo no que toca ao quadro religioso em causa e à tensão dialéctica entre paciência e violência que lhe é inerente, Straub declara que “a resignação nunca foi uma virtude teológica — só apareceu como tal no séc. XIX” (STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «The Bach Film» in *Writings*, p.74).

ser o actual e omnipresente sistema de exploração e alienação, o capitalismo absolutista e as suas ramificações transversais a todos os estratos da sociedade. O anti-pacifismo não pode, no caso de Straub, ser confundido com um pró-militarismo *per se*, até porque, como se sabe, este viveu 11 anos em exílio em Munique, com Huillet, por se ter “recusado a alistar-se nos serviços armados na [guerra da] Algéria, em ser cúmplice directo na tortura «institucionalizada»”⁴⁷⁹. Ao longo das décadas proliferam declarações suas neste sentido. Numa carta redigida a propósito de um acidente petrolífero, Straub diz que “uma terrível violência terá de libertar a humanidade e salvar o nosso planeta das piores violações: o capitalismo global e o cinismo que o acompanha”⁴⁸⁰. Quando, no 63º Festival de Cinema de Veneza, é atribuído um Prémio Especial (pela inovação na linguagem cinematográfica) a Straub e Huillet, os homenageados não comparecem (“cedo demais para a nossa morte, tarde demais para a nossa vida”), mas Straub escreve um texto para ser lido na conferência de imprensa de *Quei loro incontri*, em competição: começa com uma colecção de citações de Cesare Pavese onde se fala em queimar dinheiro e os que o defendem, e atear fogo aos “senhores”, assassinando-os nas ruas e praças. E, após recordar a sua presença no festival em cinco ocasiões, Straub inflama a audiência:

Eu não poderia ser festivo num festival onde há tanta polícia pública e privada à procura de um terrorista — o terrorista sou eu; e acrescento, parafraseando Fortini: *enquanto existir o capitalismo imperialista americano, nunca seremos suficientes os terroristas no mundo.*⁴⁸¹

Em tempos de crescentes extremismos ideológicos, esta “simpatia pelo terror”⁴⁸² de Straub e Huillet tende a ser vista como a apologia de um fanatismo anti-capitalista. E, na

⁴⁷⁹ STRAUB, Jean-Marie, «My Key Dates», *Writings*, p. 263. A deserção de Straub dá-se a Junho de 1958: depois de escapar de França, um tribunal de Metz sentencia-o, *in absentia*, à prisão, enquanto a sua família é periodicamente importunada pelas autoridades. Inicialmente, refugia-se na Suíça, e finalmente estabelece-se em Munique com Danièle Huillet no final de 1959, onde viveriam na década seguinte (cf. Sally Shafto, «Introduction» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Writings*, p.20).

⁴⁸⁰ Jean-Marie Straub, «The Oil Spill» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Writings*, p.270. Carta originalmente publicada em: «Dossier: Les cinémas nationaux face à la mondialisation/Paroles de cineast», in *24 Images: la revue québécoise du cinéma*, nº122, Montreal, 2005, p.25.

⁴⁸¹ Jean-Marie Straub, «Three Messages to the 63rd Venice International Film Festival» in STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, pp.272-273 [sublinhado original, itálicos nossos]. (Publicação original em *Cinéma: Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº11, Paris, 2007, pp.204-205.) A declaração de Straub chocou de tal forma os participantes no festival ao ponto de Cameron Crowe, membro do júri, pedir o cancelamento do prémio (ver FAIRFAX, Daniel, «Straub, Jean-Marie & Huillet, Danièle», in *Senses of Cinema*, nº52, Setembro de 2009).

⁴⁸² Straub: “temos alguma simpatia pelo terror — é um assunto pessoal, ligado às nossas condições de vida. Não vejo motivo para negá-lo ou ocultá-lo” (citado em «Jean-Marie Straub e Danièle Huillet Falam», *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, António Rodrigues (org.), p.88).

verdade, é exactamente isso. A sua luta contra este sistema passa, enquanto cineastas, por uma radicalíssima e sistemática agressão à *ideologia implícita* do cinema americano⁴⁸³ e à sociedade do espectáculo da qual este continuamente se nutre: cinema *circense* vestido à romana, que não é senão “a outra face do dinheiro”, hipnose convertida em mercadoria; cinema *monológico* da “emanação narcótica”, do *roubo do pensamento* que dissolve o potencial crítico; cinema que faz de “puta respeitosa”, que se vende seduzindo o indivíduo que reduz a consumidor cujo desejo de *fuga de si* deve satisfazer; cinema anti-dialéctico que oferece, em troca, os “falsos modelos da revolução” por via de uma *esteticização da vida política*; cinema da banalização *homogeneizante* e da inflacção *orgiástica*, Bezerro de Ouro da auto-alienação. De Hollywood a Hitler, de Hitler a Hollywood. O “terrorismo” de Straub-Huillet ergue-se contra tudo isto: uma revolução — o seu cinematógrafo como *ameaça ao cinema*⁴⁸⁴ — em que, como dizia Fieschi, fala “uma verdadeira violência”⁴⁸⁵, dirigida não só para dentro, mas para fora de si, não só ao próprio cinema, mas à *vida*⁴⁸⁶.

Não se filmando o Acto III e acabando na derrota de Moisés, dizia Straub, apenas à burguesia se dá prazer. Se isso não é feito — e Moisés se reergue na batalha — é

(...) porque a ideia central é, creio, justamente a condenação do estabelecimento de um povo, do sedentarismo; ele reenvia as pessoas para o deserto. (...) O que é certo é que *o sedentarismo, cujo resultado é a sociedade de consumo capitalista*, é algo que arruína o planeta em que vivemos. Moisés ergue-se contra tudo isso (...). Claro que é uma provocação, é uma *utopia* porque não podemos, historicamente, um belo dia transformarmo-nos em nómadas. (...) [A] ideia de Moisés é que aquela terra, esperança do povo hebreu, não é uma terra real mas uma terra que *incessantemente*

⁴⁸³ Ressalve-se a distinção de Rivette: “há dois cinemas americanos: o de Hollywood, e o de Hollywood” («Notes sur une révolution», *Cahiers du Cinéma*, nº54, Paris, 1955, p.17). Escusado será dizer que Straub, ao atacar o cinema americano, ataca concretamente a Hollywood que se rege exclusivamente pelo dinheiro, a dos “números”, e não a dos “indivíduos” como Griffith, Chaplin, John Ford, Hawks, Lubitsch, Hitchcock ou Nicholas Ray, que Straub tanto admira. Não esqueçamos também que a carta em causa é de 2006 e não de 1955, e que cada vez menos se poderá falar, como Rivette falou, de dois cinemas americanos. Hoje dizer cinema americano é dizer, praticamente sem excepção, *cinema dos números*, capitalista por excelência. No entanto, como afirma a redacção dos *Cahiers*, nada disso impede ou invalida a análise, muito pelo contrário: “não analisamos nada se nos contentamos em dizer que cada filme hollywoodiano confirma e repercute a ideologia do capitalismo americano” (VV. AA. [texto colectivo], «‘Young Mr. Lincoln’ de John Ford», *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970, p.31).

⁴⁸⁴ Cf. STRAUB, Jean-Marie, «Once Upon a Time There Was a Little Filmmaker» in *Writings*, p.60.

⁴⁸⁵ Cf. Jean-André Fieschi, *op. cit.*

⁴⁸⁶ À repísada acusação dirigida à dupla de que as suas acções são de “um tipo exclusivamente destrutivo”, Huillet contesta: “Eliminar os *clichés* não é destruir, são os *clichés* que destroem”; e Straub acrescenta: “Se queremos destruir uma sociedade capitalista que destrói tudo, somos nós destruidores? Tenho a impressão de ser também alguém que acredita que há alguma coisa a salvar”; e Huillet conclui: “E não são temas que há a salvar, são homens que há a salvar” (cf. «Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970, p.57).

se busca, onde é preciso continuamente reencontrar-se e donde, sem cessar, há que voltar a partir. E, ainda aí, não se trata de uma coisa material apenas. Importa voltar a partir cada dia... Como direi...? A graça de Deus faz-nos renascer todos os dias e a revolução, *se não é refeita todos os dias, pára*.⁴⁸⁷

São várias as ideias-chave nesta declaração de Straub, reunindo pontos que não são dissociáveis entre si nem adequadamente pensáveis em separado. Um destes pontos, que tem ocupado um lugar central nesta reflexão, é o do carácter utópico de Moisés e de como é reconfigurado por Schoenberg e por Straub-Huillet. Por definição, toda a utopia é *anti-melancólica*. E esse traço, arriscamos dizê-lo, é o mais fundamental na política straubiana. Em *Landscapes of Resistance*, Byg contextualiza-o no quadro do Novo Cinema Alemão, identificando no cerne deste movimento a problemática identitária de ser “tipificado pela melancolia” — coisa que “os filmes de Straub-Huillet não são”⁴⁸⁸ —, melancolia, essa, indelevelmente ligada ao “consumo de uma nostalgia” que, por seu turno, funciona como “substituto para um confronto com a realidade”⁴⁸⁹.

O optimismo e a militância profundos, até num filme tão niilista como a *Antigone*, posicionam Straub-Huillet como um contrapeso à melancolia e à imobilidade a que chegaram a teoria fílmica e a política esquerdista nos anos 1980 (...), [afastando-se assim] do impasse teórico do pós-modernismo no qual, como observou Narboni, «tudo é nivelado por igual numa espécie de desespero melancólico».⁴⁹⁰

Em vez da comodidade de certa política moderna que se conformou com o “fim das utopias” e de antigos radicais de esquerda que tomaram parte num “chafurdar no falhanço como unificador cultural”⁴⁹¹, em Straub-Huillet há a rejeição veemente desta postura pela

⁴⁸⁷ Straub, no Catálogo do 4º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, *op. cit.* [itálicos nossos].

⁴⁸⁸ BYG, Barton, *op. cit.*, p.47. Ler também Fieschi: “Ao recorrerem a formas do passado, quer seja a Bach ou a Corneille, a Brecht ou a Schoenberg, a única nostalgia — também ela violenta — é a de um *futuro* ao qual estas formas ainda nos chamam” (Jean-André Fieschi, *op. cit.*, [itálicos nossos]).

⁴⁸⁹ O caso do trilho seguido pelos “grandes vultos” do Novo Cinema Alemão é aqui trazido à consideração: “A complacência (Straub-Huillet chamam-lhe ignorância e arrogância) que resulta [dos filmes de Wenders e Fassbinder] providencia às pessoas o *consumo de uma nostalgia* pelo cinema americano, quando estes espectadores nada viram de Chaplin, Griffith ou John Ford. Ao projectarem os seus sonhos do cinema para dentro dos seus filmes, Wenders e Fassbinder colaboram no afunilamento da procura do espectador e, logo, de uma distribuição que, gradualmente, até Godard exclui do seu âmbito. *Não há qualquer resistência ou solidariedade a ser encontrada na base de filmes que aceitam as condições do marketing de Hollywood.*” (*Ibidem*, p.48 [itálicos nossos].)

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.30. (A citação de Jean Narboni é de «Entretien Dominique Païni — Jean Narboni» in *Der Tod des Empedokles / La mort d'Empédocle*, Jacques Déniel, Dominique Païni (eds.), Studio 43/Paris, DOPA Films/Ecole des beaux-arts régionale, Dunkerque 1987, p.62.)

⁴⁹¹ *Ibidem*, p.30.

insistência no gesto utópico, isto é, ao dirigirem-se sempre a um *povo que ainda não o é*. Até por isso a revolução não pode ser *representada*⁴⁹² — pois este é um cinema político em que “o povo é o que falta”⁴⁹³; ou de modo talvez ainda mais preciso, usando a fórmula de Laclau, aqui o povo “está presente como aquilo que está ausente”⁴⁹⁴. E se o povo que seguiu Aarão era um falso povo, uma imagem “degradada”, o povo de Moisés *ainda* não existe. Isto leva-nos, é claro, a outro aspecto da declaração de Straub, sc. “a condenação do estabelecimento de um povo, do sedentarismo”: a terra real que se *encontra*, ao invés da terra *u-tópica* (da negação do *topos*) que incessantemente se *procura*. Leva-nos, em conclusão, a *Moses und Aron* como obra anti-sionista.

5.2 “No deserto sereis invencíveis”: sedentarismo, nomadismo, resistência

As ideias aqui analisadas sobre o deserto enquanto espaço nomádico por excelência são, neste capítulo final, da maior pertinência. O cariz profético de Moisés, *voz que grita no deserto*, é inextricável da sua condição nomádica, como pastor que atravessa a terra sem marcá-la, sem delimitá-la, sem desejo de possuí-la. É essencial ver este *alisamento* do espaço no duplo carácter da missão: quer, por um lado, a partir da irrepresentabilidade do Deus monoteísta, quer, por outro, nas implicações políticas e geopolíticas do repúdio topográfico de Moisés pela consumação real da “terra de leite e mel” (que, como a tempo oportuno se viu, nunca equivale para Moisés a uma terra física, delimitada e delimitável, mas a uma purificação do pensamento, à sua libertação face à transitoriedade imediatista e aos imperativos métricos da fixação de um espaço *a domesticar*). Não é possível — ou, sendo possível, não é justa — a compreensão da libertação *histórica* das tribos hebraicas do Egipto se, nesse gesto, é descartada a ideia de Moisés de que também o pensamento

⁴⁹² Leia-se a este propósito o longo elogio de Straub a John Ford, “o mais brechtiano dos realizadores”, em particular sobre o desfecho “completamente mal-interpretado, até por Sadoul”, de *Fort Apache* (1948), em comparação com o que logo de seguida afirma sobre *Zazie dans le Métro* (1960), de Louis Malle, um filme “que muitos jornais de esquerda em França celebraram como um filme de esquerda, e que eu considero um filme realmente fascista”. “Não faz sentido — acrescenta Straub — mostrar uma greve ou uma barricada por si mesmas, é apenas uma confirmação das suas próprias crenças. Os espectadores libertam-se naquela ocasião e depois sentem que já não precisam de fazê-lo nas suas vidas. (...) O que eles ali vêem satisfâ-los momentaneamente, e pior, tende a dar-lhes uma boa consciência” (Cf. ENGEL, Angi, *op. cit.*, pp.12-13).

⁴⁹³ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, p.338. Esta ideia *moderna* é contraposta por Deleuze com aquela do cinema clássico, no qual “o povo está aí, ainda que oprimido, enganado, subjugado, até cego ou inconsciente” (*ibidem*, p.339).

⁴⁹⁴ LACLAU, Ernesto, *op. cit.*, p.44.

tem de ser libertado⁴⁹⁵. A resistência moiseística faz-se desta *práxis*, da dialéctica instável entre o ideal e o prático — procura em função da qual toda a acção se dirige, apenas para que essa procura possa continuar: travessia *sem fim* ao mesmo tempo abstracta e concreta, historicamente utópica. Este Deus — esta *ideia* — que dirige Moisés

(...) não está preso a um lugar. Proclama-se “Deus de Abraão, Deus de Israel, Deus de Jacob”, e por isso *Deus de nómadas errantes*, a quem Ele guiara (...). Um Deus irrepresentável é um Deus livre: Deus na Sua insondável liberdade, da qual emerge a história.⁴⁹⁶

Deus nómada *porque* indesvendável: é na irrepresentabilidade mística que “o olho não viu, o ouvido não ouviu” que reside o *seu* princípio nomádico (dizemos “seu” porque os hebreus, é claro, eram já nómadas, mas não eram ainda o *seu povo*). A Nova Jerusalém dispensa templos, porque “o seu templo é o Todo-Poderoso”⁴⁹⁷.

O Deus do misticismo não precisa de casa, não mais do que os seus servos. Cada um se encontra consigo mesmo e com o outro no mais sagrado dos sagrados, no *cor cordium*. A relação entre Deus e o homem não tem extensão; não necessita nem de espaço nem de tecto. Tornou-se uma unidade no mais íntimo de si, onde os contornos fixados não mais são distinguíveis.⁴⁹⁸

No “coração dos corações”, todavia, *o povo é o que falta*: se o Deus do misticismo é irrepresentável, a irrepresentabilidade é nomádica e o nomadismo é utópico (não-lugar), o Deus de Israel, na sua *descolagem* política do Êxodo, assume um carácter *institucional*: nos textos bíblicos, ao contrário do *libretto*, Aarão não morre após a batalha com Moisés. O Segundo Livro de Samuel, estando Moisés há muito sepultado⁴⁹⁹, descreve com clareza esta transição do nomadismo para o sedentarismo, da máquina de guerra para o *aparelho de Estado*. Deus relembra: “Desde o dia em que tirei da terra do Egipto os filhos de Israel,

⁴⁹⁵ Cf. *libretto*: “Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem” (I, 2).

⁴⁹⁶ Martin Buber; citado em KRAUS, Hans-Joachim, «Moses und der unvorstellbare Gott» in *Moses und Aron: zur Oper Arnold Schonbergs*, Bensberger Protokolle 28, Thomas-Morus-Akademie, Bensberg, 1979, p.15 [itálicos nossos]; *apud* BYG, Barton, *op. cit.*, p.143.

⁴⁹⁷ Ap 21, 22.

⁴⁹⁸ VAN DER LEEUW, Gerardus, *op. cit.*, p.204.

⁴⁹⁹ Como se sabe, a morte de Moisés corresponde ao término do Pentateuco (Deuteronomio, capítulo 34). O profeta, como escreve Daniel Faria, “tendo vivido o *tempo da promessa*, morreu antes de chegar à terra prometida” (FARIA, Daniel, *Livro do Joaquim*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2019, p.65 [itálicos nossos]).

até ao dia de hoje, em casa nenhuma habitei, mas peregrinei alojado numa tenda que me servia de morada”⁵⁰⁰. Versículos depois, porém, Deus acrescenta: “*Fixarei um lugar* para Israel, meu povo; nele o *instalarei* e ali habitará, sem jamais ser inquietado”⁵⁰¹. Na ópera Moisés censura a obsessão de Aarão em estabelecer-se num território concreto: “Então desejaste de facto, fisicamente, entrar com teus pés numa terra real de onde fluem o leite e o mel”⁵⁰². Para o Moisés (pelo menos, o da ópera) é óbvio que sempre se tratou de uma terra irreal e *constitutivamente inalcançável* — mas que, como a seta de Zenão, não pode cessar o seu movimento, anular a tensão que lhe é intrínseca: a de ser *em ordem* a outra coisa. É na novidade desta ideia — a de um *misticismo nomádico* — que reside o seu “potencial revolucionário”:

Quando Schoenberg fala sobre o “povo escolhido”, há aqui uma ideia mística, que não é marxista mas que ele também não vê como sendo um fim em si mesma (...). É uma ideia que permite introduzir-se dentro da História, por assim dizer, enquanto meio para outra coisa. Posteriormente, é claro, essa ideia tornou-se uma opressão. Tornou-se *institucionalizada*. Temos que recomeçar de novo todos os dias; quando uma coisa se institucionaliza perde o seu potencial revolucionário.⁵⁰³

Ora, no deserto — espaço *des-mesurado*, sem ordem cartográfica — as pessoas não se estabelecem. O desenvolvimento do sedentarismo (cujo resultado, dizia-o Straub, é a sociedade de consumo capitalista) faz-se da posse, circunscrição e sujeição da terra e dos corpos aos poderes instituídos, e da sua *fixação* no quadro do domínio concentracionário, natureza do poder do aparelho de Estado. O nómada é a *máquina de guerra* contra este poder, o *movimento incessante* que foge a esse regime de controlo; é, como diz Grilo, o último “modelo de vida que escapa a esta dimensão concentracionária” e, por isso mesmo, “é uma figura ou personagem que irrita imenso os polícias”⁵⁰⁴. Se o fascismo é o culminar do projecto estatal autoritário, colonizador e ultranacionalista, o nomadismo — da alma e do corpo — é o pesadelo do fascismo. Com efeito, isto não só diz respeito ao capitalismo

⁵⁰⁰ 2 Sm 7, 6.

⁵⁰¹ 2 Sm 10 [itálicos nossos].

⁵⁰² *Libretto*: “Da begehrtest du leiblich, wirklich, mit Füßen zu betreten ein unwirkliches Land, wo Milch und Honig fließt” (III, 1).

⁵⁰³ Straub citado em ROGERS, Joel, «Jean-Marie Straub and Danièle Huillet Interviewed: *Moses and Aaron* as an Object of Marxist Reflection» in *Jump Cut*, nº12/13, 30 de Dezembro de 1976, p.62.

⁵⁰⁴ GRILO, João Mário, «O Cinema da Não-Ilusão (entrevista a João Mário Grilo)» in *O Cinema da Não-Ilusão (histórias para o cinema português)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p.146.

como *fascismo de mãos lavadas* (lembrar a sua etimologia é conhecer a sua doutrina⁵⁰⁵), mas ao projecto sionista como reversão do movimento nomádico através da erradicação da Diáspora e instituição do Estado de Israel — com tudo o que, justamente, este tem de autoritário, colonizador e ultranacionalista.

Se é certo que não caberá aqui discorrer sobre as históricas implicações geopolíticas da Guerra dos Seis Dias, recordemos as panorâmicas 42 e 43 percorrendo a “terra de leite e mel”. Se tão-pouco resta espaço para dar a ler a Declaração de Independência do Estado de Israel, ouçamos Aarão quando canta: “Israel perdura, assim testemunhando a ideia do Eterno!”⁵⁰⁶. Se excederá o âmbito da dissertação assinalar em detalhe os modos como as políticas expansionistas de *anexação* de terra palestiniana e implementação de colonatos israelitas é abertamente patrocinada pela Casa Branca do ponto de vista militar, financeiro e diplomático, não esqueçamos o carácter de uma ideologia que exalta as *virtudes do ouro* como “domínio”⁵⁰⁷ e “justiça”⁵⁰⁸. E olhemos, hoje, para Jerusalém.

Não surpreende que em Dezembro de 2017 os EUA tenham reconhecido Jerusalém como capital *soberana* do Estado de Israel, e Trump ordenado a relocação da embaixada americana de Tel-Aviv para a Cidade Santa⁵⁰⁹, concretizando o desígnio da Lei Básica de 1980, passada pelo Knesset, que ratificava a sua autoridade “completa e unificada” sobre a cidade ao “expandir as suas fronteiras municipais”⁵¹⁰, integrando no seu domínio a parte Oriental de Jerusalém⁵¹¹. No momento em que escrevo estas palavras, Netanyahu anuncia uma nova “anexação”, desta vez do Vale do Jordão. Vivem, neste território, cerca de 65

⁵⁰⁵ O termo fascismo deriva, como é sabido, de *fasces*: palavra latina que designa um feixe varas atadas em torno de um machado que de entre elas sobressai — e que no Império Romano era carregado por cada um dos doze lictores que, em cerimónias oficiais, acompanhavam as figuras máximas da magistratura romana, abrindo caminho entre o povo. Era símbolo da “força na união” (uma vara é fácil de quebrar, o feixe unido não — mesma simbologia da Falange Espanhola, por exemplo) e, em concreto, símbolo do poder outorgado aos magistrados para flagelar e decapitar — inclusive com esse instrumento — cidadãos *desobedientes*.

⁵⁰⁶ *Libretto*: “Israels Bestehn bezeuge den Gedanken des Ewigen!” (I, 5).

⁵⁰⁷ *Ibidem*: “Gold ist Herrschaft!” (II, 3).

⁵⁰⁸ *Ibidem*: “Gerechtigkeit!” (II, 3).

⁵⁰⁹ Cf. Donald Trump, «Statement by President Trump on Jerusalem», Washington D.C., 6 de Dezembro de 2017. Disponível em <<https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/statement-president-trump-jerusalem>> [consult. 29-06-2020].

⁵¹⁰ Consultar “Lei Básica: Jerusalém, Capital de Israel” no site oficial do Knesset (i.e. Parlamento de Israel) aqui: <https://www.knesset.gov.il/laws/special/eng/basic10_eng.htm> [consult. 29-06-2020].

⁵¹¹ A acção israelita foi, como se sabe, condenada pela Resolução 478 do Conselho de Segurança da ONU, sendo esta aprovada por todos os membros sem nenhum voto contra e com *uma só abstenção*: a dos EUA. (Ver diploma em: <<https://unispal.un.org/UNISPAL.NSF/0/DDE590C6FF232007852560DF0065FDDB>> [consult. 29-06-2020].) Um caso idêntico é o da ocupação dos Montes Golã da Síria em 1967 por parte dos colonos israelitas e da posterior anexação da região em 1981, com a Lei dos Montes Golã, oficializando a “conquista” do Estado de Israel, igualmente condenada pelo Conselho de Segurança da ONU na Resolução 497. Para um estudo pormenorizado desta situação, ver o capítulo 8º de BENVENISTI, Eyal, «The Israeli Occupation of the West Bank and Gaza», *The International Law of Occupation*, Oxford University Press, 2ª ed, Oxford, 2012, pp.203-248.

mil palestinianos (incluindo comunidades de beduínos, por exemplo) e 11 mil colonos israelitas, estes últimos protegidos por um forte aparato militar controlando 85% da região (interdita aos árabes) — em especial os terrenos agrícolas e o acesso à água — perfazendo o cerco israelita à Cisjordânia e formalizando *de jure* o que já ocorria sob o seu poder: as comunidades de pastores e nómadas, expropriadas das terras de pastagem, são forçadas a uma de duas opções: ou trabalhar para os colonos em condições miseráveis de exploração, ou emigrar, deixando tudo⁵¹². Mais: Netanyahu, respondendo às exigências dos colonos, garante-lhes que os palestinianos serão privados de direitos de cidadania⁵¹³, oficializando o há muito instituído regime de *apartheid*⁵¹⁴ e sentenciando todo um povo a uma ameaça existencial⁵¹⁵. Evidentemente, são expectáveis actos de resistência e actos de *terrorismo* de um povo abertamente perseguido por um Estado fascista. Ora, é evidentemente grave, gravíssimo, confundir judeus e israelitas, anti-semitismo e anti-sionismo (e, logo, judeus sionistas e anti-sionistas, tal como israelitas sionistas e anti-sionistas). É, por conseguinte,

⁵¹² Cf. reportagem da *Al Jazeera News* «Palestinians fear displacement from an annexed Jordan Valley» de 19 de Junho de 2020: <<https://www.aljazeera.com/news/2020/06/palestinians-fear-displacement-annexed-jordan-valley-200619074130453.html>> [consult. 29-06-2020].

⁵¹³ Cf. «Palestinians in Israeli-annexed Jordan Valley won't get citizenship» in *Times of Israel*, 28 de Maio de 2020. Disponível em: <<https://www.timesofisrael.com/rejecting-settler-fears-pm-says-annexation-plan-wont-mention-palestinian-state>> [consult. 29-06-2020].

⁵¹⁴ Rima Khalaf, então secretária-executiva da ESCAP da ONU (Comissão Económica e Social para a Ásia e o Pacífico) afirmou mediante o relatório «Israeli Practices towards the Palestinian People and the Question of Apartheid» que Israel impõe e sustenta um sistema de *apartheid* que domina os palestinianos como um todo, operando a dois níveis: “Primeiro, pela fragmentação política e geográfica do povo palestiniano, que enfraquece a sua capacidade de resistência, tornando praticamente impossível mudar a realidade no terreno. Em segundo lugar, pela opressão de todos os palestinianos por meio de uma série de leis, políticas e práticas que asseguram a sua dominação por um grupo racial, servindo a manutenção do regime” (Declaração a 15 de Março de 2017, Beirut. Disponível em: <<https://www.unescwa.org/news/escwa-launches-report-israeli-practices-towards-palestinian-people-and-question-apartheid>> [consult. 29-06-2020]). Não admira que sob a esperada pressão dos EUA, exigindo à ONU que retirasse o relatório da sua página da internet, esse pedido tenha sido reiterado pela mais alta figura da ONU, o secretário-geral António Guterres. Reagindo à pressão da própria instituição, Khalaf demitiu-se (cf. «Palestinianos criticam decisão de Guterres de retirar relatório sobre Israel» in *Diário de Notícias*, 18 Março de 2017: <<https://www.dn.pt/mundo/palestinianos-criticam-decisao-de-guterres-de-retirar-relatorio-sobre-israel-5733746.html>> [consult. 29-06-2020]). O assunto tem sido amplamente estudado. Elia Zureik, por exemplo, observa que “enquanto um *apartheid* oficial, *de jure*, na sua variante africana, não existe em Israel, o *apartheid* nacional em níveis latentes e informais (...) é um traço característico da sociedade israelita” (ZUREIK, Elia, *The Palestinians in Israel: A Study in Internal Colonialism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979, p.16). Até Benjamin Pogrud, outro exemplo, sul-africano nascido em Israel que tem persistentemente criticado a analogia entre ocupação israelita e o termo *apartheid*, depois do anúncio de Netanyahu da nova anexação territorial em 2020, comentou que, caso esse plano seja implementado, alterará a sua crítica: “Tem sido, pelo menos, uma ocupação militar. Agora vamos pôr outras pessoas sob o nosso controlo e não lhes dar cidadania. Isto é *apartheid*. É um espelho exacto do que foi o *apartheid* [na África do Sul] (citado por Oliver Holmes em «What would Israel annexing the West Bank mean», *The Guardian*, 9 de Junho de 2020: <<https://www.theguardian.com/world/2020/jun/09/what-would-israel-annexing-the-west-bank-mean>> [consult. 29-06-2020]).

⁵¹⁵ Palavras de Mohammad Shtayyeh, primeiro-ministro da Autoridade Palestiniana (cf. «The Palestinian Authority's intransigence in the face of annexation», *The Jerusalem Post*, Jerusalém, 11 de Junho de 2020: <<https://www.jpost.com/opinion/the-palestinian-authoritys-intransigence-in-the-face-of-annexation-631187>> [consult. 29-06-2020]).

nessa amálgama que reside o crime político no cerne da Declaração de Independência do Estado de Israel, de 1948, fundado na *identificação originária*⁵¹⁶ entre terra real e irreal, geografia e utopia. O projecto sionista viria a ser consumado a 19 de Julho de 2018 com a aprovação da “Lei Básica: Israel como Estado-Nação do Povo Judeu”, assente em três princípios capitais, a saber: (a) A Terra de Israel é a pátria histórica do povo judeu na qual o Estado de Israel foi estabelecido; (b) o Estado de Israel é o lar nacional do povo judeu no qual se cumpre o seu direito natural, cultural, religioso e histórico à auto-determinação; (c) o direito de exercer a auto-determinação nacional no Estado de Israel é exclusivo do povo judeu”. E para que não restasse qualquer dúvida o documento acrescenta: “O Estado vê o *desenvolvimento da colonização judaica como um valor nacional* e actuará de forma a encorajar e promover o seu estabelecimento e consolidação”⁵¹⁷. Entre uma e outra leis distam exactamente 70 anos: em 1948, ano da Declaração de Independência, Schoenberg esforçava-se ainda por compor a música para o Acto III da ópera em que Moisés trava as políticas aarónicas e devolve o povo ao deserto.

Aludiu-se, no início da dissertação, à opinião de Straub quanto às *razões ideológicas* em face das quais Schoenberg teria deixado por concluir o acto final de *Moses und Aron*:

(...) o sobrevir do fascismo, os campos de concentração, o extermínio dos judeus e a criação do Estado de Israel, foi o que o impediu de acabar a sua obra. *Moses und Aron* é uma obra anti-sionista. A meu ver, isso é evidente.⁵¹⁸

Quando Schoenberg escreve no *Four-Point Program for Jewry* sobre os milhões de judeus em êxodo, indagando onde haveria espaço, no mundo, para este mar de acossados, profetiza que a sua carnificina é uma possibilidade real porque corresponde ao desejo nazi

⁵¹⁶ A Declaração começa assim: “ERETZ-ISRAEL [hebraico para Terra de Israel] é o lugar de nascimento do povo judeu. Aqui foi moldada a sua identidade espiritual, política e religiosa” (cf. «The Declaration of the Establishment of the State of Israel», *Official Gazette*, número 1; Tel-Aviv, 14 de Maio de 1948 (5 Iyar 5708). Disponível em: <https://www.knesset.gov.il/docs/eng/megilat_eng.htm> [consult. 29-06-2020]).

⁵¹⁷ Ver «Basic Law: Israel as the Nation-State of the Jewish People», 19 de Julho de 2018 (7th Av, 5778); disponível em: <<https://knesset.gov.il/laws/special/eng/BasicLawNationState.pdf>> [consult. 29-06-2020]). Quando referimos que o projecto da Declaração da Independência é consumado nesta Lei Básica do Estado-Nação, a asserção não é nossa mas do próprio parlamento israelita (Knesset) que no seu site oficial explicita: “O propósito desta Lei Básica é proteger o estatuto do Estado de Israel como Estado-Nação do povo judeu, de forma a ancorar numa Lei Básica os valores do Estado de Israel como um estado judeu (...) *no espírito dos princípios mencionados na declaração do estabelecimento do Estado de Israel*. A todos os que receiam que esta lei seja uma tentativa de anular a Declaração de Independência: pelo contrário, aponta a dar-lhe a validade legal que ainda não possuía” («Joint Committee holds another meeting on Jewish nation-state bill» *Knesset*, 19 de Setembro 2019: <https://m.knesset.gov.il/en/news/pressreleases/pages/pr13573_pg.aspx> [consult. 29-06-2020].)

⁵¹⁸ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.7.

(“como eu o sei há mais de vinte anos”)⁵¹⁹ — a supremacia ariana sonha o aniquilamento dos judeus e *planeia a consumação desse sonho*. O espaço para os judeus em fuga é, neste sonho, a realidade dos campos de concentração. O mais célebre *dictum* adorniano de que “escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e isto corrói também o conhecimento das razões pelas quais hoje é impossível escrever poemas”⁵²⁰ coincide com os anos finais em que o compositor tenta escrever a música para o “triunfo” de Moisés sobre a sociedade de pendor fascista de Aarão e do seu Bezerra de Ouro. Como *musicar* este derradeiro acto sem povo — acto utópico em que *o povo é o que falta* — em face do seu extermínio real? Como cantar a derrota do fascismo diante da realidade *irrepresentável* do Holocausto?

Mais ainda, se Schoenberg pressagiava a aniquilação como “espaço” para os judeus sob dominação nazi, é no mínimo problemática a materialização de um novo espaço para os sobreviventes na *topografia sedentária* da Terra de Israel, isto é, a conquista territorial e colonização de um povo sob uma nova supremacia (judaica), um novo exílio (migrantes, refugiados) e uma nova persecução decretada como *lei nacional*. Se as perspectivas que, da juventude à velhice, Schoenberg foi manifestando acerca do destino do povo judeu são polémicas, complexas, por vezes messiânicas, desesperadas e até contraditórias⁵²¹, *Moses und Aron* — o filme *mais* do que a ópera — é não obstante, como diz Straub, claro na sua “condenação do estabelecimento de um povo, do sedentarismo”, no erguer revolucionário de Moisés pela procura da terra utópica, e no “choque de contrários” entre os profetas que preserva e anima o “fogo” dialéctico.

O deserto — novamente Moisés e a sua palavra — é, como se disse, território não cartografado, sem coordenadas nem hierarquias pré-fixadas, espaço de pura potência *em contradição*. O desfecho parece corresponder, deste modo, ao reinstaurar do “complexo de Moisés”: um regresso à paradoxal política da irrepresentabilidade e, por conseguinte, a uma política *não-reconciliável*. E nenhum teórico, observa Byg, “foi capaz de descrever

⁵¹⁹ Cf. npp 32, p.7.

⁵²⁰ ADORNO, Theodor W., «Cultural Criticism and Society», *Prisms*, trad. Samuel e Shierry Weber, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1981, p.34. Este ensaio (em alemão, «Kulturkritik und Gesellschaft») foi originalmente escrito em 1949 e publicado em 1951 no volume *Soziologische Forschung in unserer Zeit: Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag* (Westdeutscher Verlag, Colónia), antes de ser incluído em *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, em 1955. Como vimos (cf. npp 20, p.5), em particular no decurso dos últimos anos da sua vida (até à sua morte em 1951), Schoenberg tentara compor a música para o Acto III de *Moses und Aron*, porém sem nunca conseguir fazê-lo.

⁵²¹ Para uma análise pormenorizada, ler os estudos: CROSS, Charlotte, BERMAN, Russel, (eds.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Routledge, Nova Iorque, 2000; MÓRICZ, Klára, «Utopias/Dystopias: Arnold Schoenberg’s Spiritual Judaism» in *Jewish Identities: Nationalism, Racism and Utopianism in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2008, pp.201-336.

que perspectiva é essa *para lá desta contradição*, muito menos no *medium* do cinema”⁵²².

A não-reconciliação é, assim, *disjunção de resistência*:

Moisés é o acto de fala ou a imagem sonora, mas Aarão é a imagem visual, ele «dá a ver» (...). Moisés é o novo nómada, aquele que não quer outra terra senão a sempre errante palavra de Deus, mas Aarão quer um território e «lê-o» já como finalidade do movimento. Entre os dois, o deserto, mas também o povo, que «falta ainda» e que, no entanto, já está aí. Aarão resiste a Moisés, o povo resiste a Moisés. O que escolherá o povo, a imagem visual ou a imagem sonora, o acto de fala ou a terra? Moisés afunda Aarão na terra, mas Moisés sem Aarão não tem relação com o povo, com a terra. Pode dizer-se que Moisés e Aarão são duas partes da Ideia: todavia estas partes nunca mais voltarão a formar um todo mas antes uma disjunção de resistência que deveria impedir a palavra de ser despótica e a terra de pertencer, de ser possuída, de ser submetida à sua última camada.⁵²³

A palavra, di-lo Deleuze, pode também ela ser despótica na sua *imobilidade* — pelo que a dependência política que Moisés tem com Aarão é, em última instância, o requisito de uma *relação* com o povo (“a única panorâmica que liga Moisés ao povo parte de Aarão, Moisés sabe muito bem que deve passar por Aarão”⁵²⁴). Já o despotismo da representação visual como finalidade e finalização do movimento foi extensamente analisado ao longo desta dissertação. No entanto, se no *corpus* straubiano a imagem sonora, o *acto de fala*, é por excelência o acto de resistência⁵²⁵, é por corresponder a uma “imagem” propriamente *desértica*, ou melhor, àquilo que se *ergue* desse deserto, ao *reviramento* da “voz que vem

⁵²² BYG, Barton, *op. cit.*, p.34 [itálicos nossos].

⁵²³ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, pp.399-400.

⁵²⁴ Straub em BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, *op. cit.*, p.17.

⁵²⁵ Cf.: “Os Straub posicionam-se da seguinte forma: a voz ergue-se, ergue-se mais e mais, e aquilo de que ela nos fala desce sob a terra nua, deserta, que a imagem visual nos estava a mostrar, imagem visual que não tinha nenhuma relação directa com a imagem sonora. Ora, o que é este acto de fala que se ergue no ar enquanto o seu objecto se enterra sob a terra? Resistência. Acto de resistência. E em toda a obra dos Straub, o acto de fala é um acto de resistência” (DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, conferência na fundação Femis, 17 de Março de 1987, disponível em: <<http://https://www.webdeleuze.com/textes/134>> [consult. 20-05-2020]). Leia-se também: “O próprio Moisés é o arauto de um Deus invisível ou pura Palavra que vence a resistência dos antigos deuses e que nem sequer se deixa fixar nas suas próprias tábuas (...). [A] ser assim, em «*Moisés e Aarão*» (...) já não basta dizer que o acto de fala tem de arrancar-se do que lhe resiste: é ele que resiste, é ele o acto de resistência. Não se pode libertar o acto de fala do que lhe resiste sem fazer dele mesmo resistente, contra aquilo que o ameaça. É ele a violência que ajuda «lá onde reina a violência»” (*Idem, A Imagem-Tempo — Cinema 2*, p.398). E ainda: “(...) o acto de fala, a imagem sonora, é acto de resistência (...) como em Moisés, que transformava a dos sacerdotes e do povo. Mas, inversamente, a imagem visual, a paisagem telúrica, desenvolve todo um poder estético que descobre as camadas de história e de lutas políticas sobre as quais se edifica” (*ibidem*, pp.400-401).

do outro lado da imagem”⁵²⁶, do *avesso* da imagem — como a cézanniana libertação de uma “lógica aérea”, uma *ascensão* do ideal face à imagem (a terra). Um cinema, escreve Serge Daney, que em vez de ser imagens e sons é sons e imagens, “sons que provocam a imaginação do que vemos e a visão do que imaginamos”, um cinema que é “a orelha que se *ergue* — como a de um cão, erecta — (...) num terreno descoberto”⁵²⁷. Esse terreno árido em que a voz se ergue, em que a palavra concebe a *vidência*, é o espaço do deserto, da imagem sonora, da palavra como máquina de guerra contra o sedentarismo visual, i.e. contra as *fundações* da sociedade do espectáculo. Isso não diz respeito apenas ao caso de Israel, tema da ópera, mas a *todo* o sedentarismo. *Moses und Aron* é um filme anti-sionista na exacta medida em que o sionismo é uma política sedentária, ideologia de um aparelho de Estado imperialista. É esse o sentido da dedicatória a Meins, abrindo o filme ao *tempo* e atravessando a *história* do mundo — desde as lutas de Moisés até àquelas da época em que o filme é feito —, *actualizando-se* a cada nova projecção⁵²⁸. Isto é evidenciado, num exemplo igualmente elucidativo, na já referida curta-metragem anterior a *Moses und Aron* intitulada *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*. Jean Narboni narra a seguinte conversa:

(...) alguém perguntava a Straub por que é que, no final de *Einleitung...*, após duas cartas nas quais Schoenberg ataca Kandinsky pelo seu anti-semitismo, após o texto de Bertolt Brecht que vincula o nazismo à luta de classes e às relações de produção capitalistas, ele não tinha mostrado, no lugar dos bombardeiros norte-americanos no Vietname, os aviões israelitas no sul do Líbano. Straub respondeu que, por um momento, tinha pensado nisso, mas que logo a seguir descartou a ideia porque seria tema para outro filme. Seria, dizia, demasiado simples e demasiado fácil retornar à estaca zero, demasiado simples e demasiado fácil fechar com chave de ouro uma demonstração, demasiado mecânico e cómodo mostrar a “dialéctica” das vítimas transformadas em carrascos.⁵²⁹

⁵²⁶ *Idem*, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, p.400.

⁵²⁷ DANÉY, Serge, «Cinemetéorologie», *op. cit.*

⁵²⁸ Talvez agora melhor se possam compreender as razões que levaram Gielen a afirmar que Straub-Huillet “prefeririam destruir o seu projecto cultivado ao longo de quinze anos do que retirar a dedicatória a Holger Meins, que se tornara tão importante para eles” (cf. SCHÜTTE, Wolfram, *op. cit.*, p.56).

⁵²⁹ NARBONI, Jean, «La enorme presencia de los muertos» in *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016, p.43.

Não cessar o movimento dialético é combater a paralisação do pensamento, manter viva a *política do deserto* contra o Bezerro de Ouro: a procura nomádica como espaço de resistência e de utopia, a novidade de uma ideia dirigida a um povo verdadeiramente livre. Parafraseando Schoenberg, *só as ideias são luz*⁵³⁰, pois no princípio era o Logos. O que é necessário, afirma-o Straub, é uma ideia — mas “uma ideia que não seja uma intenção simbólica nem psicológica. Uma ideia moral, logo política”⁵³¹.

⁵³⁰ Cf. SCHOENBERG, Arnold, «Composition with Twelve Tones (I)», *Style and Idea*, p.240.

⁵³¹ Straub em «Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet» in *Cahiers du Cinéma*, n° 223, Paris, Agosto de 1970, p.54.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., «Cultural Criticism and Society» in *Prisms*, trad. Samuel e Shierry Weber, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1981

ALBERA, François, «Cinéma [et] politique. ‘Faucille et marteau, canons, canons, dynamite!’». Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet» in *Revue Leucothéa*, n° 2, Março de 2010

ALBERTI, Leon Battista, *Da Pintura (seguido de) Da Estátua*, trad. José Serra, BookBuilders, 2017

ANDRADE, José Navarro de, «Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, 3ª ed., Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet-cinéma*, Albatros, Paris, 1970

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris, 2011

BELTON, John. *American Cinema/American Culture*, McGraw Hill, 4ª ed., Nova Iorque, 2013

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Relógio D'Água, Lisboa, 1992

BENVENISTI, Eyal, «The Israeli Occupation of the West Bank and Gaza» in *The International Law of Occupation*, Oxford University Press, 2ª ed., Oxford, 2012

BERGALA, Alain, «La plus petite planète du monde» in *Cahiers du cinéma*, n° 364, Paris, 1984

BERGER, John, MOHR, Jean, *Another Way of Telling*, Knopf Doubleday, Nova Iorque, 1995

Bíblia Almeida Revista e Corrigida, Sociedade Bíblica de Portugal, trad. João Ferreira Annes d'Almeida, Lisboa, 2001.

BONITZER, Pascal, «J.-M. S. et J.-L. G.» in *Cahiers du Cinéma*, n° 264, Paris, Fevereiro de 1976

BONNET, Jean-Claude, «Trois cinéastes du texte» in *Cinématographe*, n° 31, Outubro de 1977

BONTEMPS, Jacques, BONITZER, Pascal, DANÉY, Serge, «Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Moïse et Aaron)» in *Cahiers du Cinéma* n° 258-259, Paris, 1975

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, Londres, 1985

BRECHT, BERTOLT, *Brecht on Art and Politics*, Steve Giles, Tom Kuhn (eds.), Bloomsbury, Methuen Drama, Londres, 2003

BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia, Porto Editora, Porto, 2003

BYG, Barton, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley, 1995

CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961

CERVONI, Albert, «Entretien avec Jean-Marie Straub» in *Cinéma 75*, nº203, Novembro de 1975

COSTA, José Manuel, «Cinco notas sobre a Cinemateca e a ideia de Cinemateca» in *Revista Bica*, nº11, 24 de Abril de 2020, Lisboa

COSTA, José Manuel, «Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018

COSTA, Pedro, NEYRAT, Cyril, RECTOR, Andy, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, Orfeu Negro, 1ª ed., Lisboa, 2012

CROSS, Charlotte M., BERMAN, Russel, A. (eds.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Routledge, Nova Iorque, 2000

DANEY, Serge, «Cinemetéorologie» in *Libération*, Paris, 20 de Fevereiro de 1982

DANEY, Serge, «Le travelling de Kapo» in *Trafic*, nº 4, Paris, 1992

DANEY, Serge, «Un tombeau pour l'oeil» in *Cahiers du Cinéma* nº 258-259, Paris, 1975

DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo*, trad. Francisco Alves, Afonso Monteiro, Antígona, Lisboa, 2012

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980

- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Movimento — Cinema 1*, trad. Sousa Dias, Assírio e Alvim, 2ª ed., Lisboa, 2009
- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo — Cinema 2*, trad. Sousa Dias, Sistema Solar, Lisboa, 2015
- DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création?* [conferência], fundação La Femis, 17 de Março de 1987. Disponível em: <<http://https://www.webdeleuze.com/textes/134>> [consult. 20-05-2020]).
- DICKINSON, Emily, *Selected Poems*, Helen McNeil (sel.), The Orion Publishing Group, Londres, 2010
- EISENSTEIN, Sergei, *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, trad. C. Braga e I. Caneças, Editorial Presença, Lisboa, 1974
- ENGEL, Andi, «Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too» in *Enthusiasm* 1, Londres, Dezembro de 1975
- FAIRFAX, Daniel, «Straub, Jean-Marie & Huillet, Danièle», *Senses of Cinema*, nº52, Setembro de 2009
- FERREIRA, Manuel Cintra, «Fortini/Cani» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018
- FERRO, Nuno, *Naturalmente Hipócrita – em constante referência a Kierkegaard*, Aster, Lisboa, 2014
- FREUD, Sigmund, *Moisés e o Monoteísmo*, trad. Isabel Almeida Sousa, Círculo de Leitores, 1990
- GASQUET, Joachim, *O Que Ele Me Disse...*, trad. Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2016
- GOUNGAIN, Ernesto (org.) [et al.], *Straub-Huillet*, Centro Cultural do Banco do Brasil, São Paulo, 2012
- GRILO, João Mário, *As Lições de Cinema – Manual de Filmologia*, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008
- GRILO, João Mário, *O Cinema da Não-Ilusão (histórias para o cinema português)*, Livros Horizonte, Lisboa Cinema, 2006
- GRILO, João Mário, *O Homem Imaginado*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006
- GYGER, Elliot, REHDING, Alexander, «A Word from the Guest Editors: Idea and Image in Schoenberg's 'Moses und Aron'», *Special issue, Opera Quarterly*, 23(4), Harvard Library, 2007

HaCOHEN, David Bem-Gad, «Dancing Erotically with the Golden Calf» in *TheTorah.com*, 11 de Fevereiro de 2014.

HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton e Oxford, 2002

HEATH, Stephen, «Narrative Space» in *Screen*, vol.17, issue 3, Oxford University Press, Glasgow, 1976

HÖLDERLIN, Friedrich, *Hymns and Fragments*, Princeton University Press, Princeton e New Jersey, 1984

HOLL, Ute, *The Moses Complex: Freud, Schoenberg, Straub/Huillet*, trad. Michael Turnbull, Diaphanes, 1ª ed., Zurique-Berlim, 2017

HUILLET, Danièle, «Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory», in *Filmkritik*, nº25, Munique, Setembro de 1975

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998

KIERKEGAARD, Søren, *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age: A Literary Review*, Howard V. Hong e Edna H. Hong (org.), Princeton University Press, Princeton e Nova Jersey, 1978

KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1966

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1997

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Opera Through Other Eyes*, David J. Levin (ed.), Stanford University Press, Stanford, 1993

LACLAU, Ernesto, *Emancipation(s)*, Verso: New Left Books, Londres e Nova Iorque, 1996

LOPES, João, «Moisés e Aarão (Ciclo de Cinema Alemão da Fundação Calouste Gulbenkian)» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, s/d. Pasta 2

LOURENÇO, Eduardo, «Do Discurso ‘Sobre Deus’...» in *O Tempo e o Modo* (1ª série, cad. 3: Deus o que é?), Dezembro de 1968.

LOURENÇO, Frederico, «Geschichtsunterricht» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 5 de Setembro de 2008

MANN, Thomas, *A Morte em Veneza*, trad. Isabel Castro Silva, Relógio D'Água, Lisboa, 2004

MARITAIN, Jacques, *Essays In Order*, Nova Iorque, Macmillan Company, 1931

MCBEE, Richard, «Moses und Aron», *New Yorker Films*, Nova Iorque, 29 de Janeiro de 2009

MELRO, Fernando, «Da ambiguidade de falar de Deus» in *O Tempo e o Modo* (1ª série, cad. 3: Deus o que é?), Dezembro de 1968

MENDES, João Maria, *Que coisa é o filme*, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2012

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non-sens*, Éditions Nagel, Paris, 1996

MÓRICZ, Klára, «Utopias/Dystopias: Arnold Schoenberg's Spiritual Judaism» in *Jewish Identities: Nationalism, Racism and Utopianism in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2008

NARBONI, Jean, «La enorme presencia de los muertos» in *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016

Nova Bíblia dos Capuchinhos, Difusora Bíblica (Centro Bíblico dos Capuchinhos), 1ª ed., Fátima, 1998

NOVALIS, *Fragmentos*, trad. Rui Chafes, Assírio & Alvim, 2ª ed., Lisboa, 2000

NOWELL-SMITH, Geoffrey, «After *Othon*, before *History Lessons*: Geoffrey Nowell-Smith Talks to Jean-Marie Straub and Danièle Huillet» in *Enthusiasm 1*, Londres, Dezembro de 1975

PASCAL, Blaise, *Pensamentos*, trad. Ana Rabaça, Didáctica Editora, Lisboa, 2000

PASOLINI, Pior Paolo, *Empirismo Herege*, trad. Miguel Serras Pereira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1982

PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972

PLATÃO, *Crátilo*, trad. Maria José Figueiredo, Instituto Piaget, Lisboa, 2001

PLÍNIO, O Velho, *História natural* (XXXV, IV) in *A pintura. Vol. I. O mito da pintura*, Jacqueline Lichtenstein (org.), trad. Magnólia Costa, 34 Letras, São Paulo, 2004

RIVETTE, Jacques, «De l'abjection» in *Cahiers du Cinéma*, n° 120, Paris, Junho de 1961

RIVETTE, Jacques, «Notes sur une révolution», *Cahiers du cinéma*, n°54, Paris, 1955

ROBINSON, Harlow, «Driven into Paradise: Arnold Schoenberg and the Exile Experience» in *Boston Lyric Opera*, Boston, Outubro de 2018

RODRIGUES, António (org.), *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1998

RODRIGUES, António, «Moses und Aron» in *Textos CP*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2018

ROGERS, Joel, «Jean-Marie Straub and Danièle Huillet Interviewed: *Moses and Aaron* as an Object of Marxist Reflection» in *Jump Cut*, n°12/13, 30 de Dezembro de 1976

ROSEN, Charles, *Arnold Schoenberg (Modern Masters)*, Viking Press, Nova Iorque, 1975

ROUD, Richard, *Jean-Marie Straub*, Secker and Warburg, BFI Publishing, Londres, 1971

ROUD, Richard (ed.), *Cinema, A Critical Dictionary*, Viking Press, New York, 1980

SCHILLEBEECKX, Edward, «O Deus Oculto» in *O Tempo e o Modo* (1ª série, cad. 3: Deus o que é?), Lisboa, Dezembro de 1968

SCHOENBERG, Arnold, *Letters*, Erwin Stein (ed.), University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1987

SCHOENBERG, Arnold, *Style and Idea*, Leonard Stein (ed.), Faber and Faber, Londres, 1984

SCHOENBERG, Arnold, «Moses und Aron: Beschreibung und Texte», in *Filmkritik* n° 5-6, Munique, Maio-Junho de 1975

SCHOENBERG, Arnold, *Moses und Aron. Oper in drei Akten [libretto]*, trad. Allen Forte, no folheto que acompanha a gravação fonográfica Philips: 6700 084, B. Schott's Söhne, Mainz, 1974

SCHOENBERG, Arnold, *Moses und Aron. Oper in drei Akten [Studien - Partitur]*, Mainz, 1958

SCHOENBERG, Arnold, *Moses und Aron. Oper in drei Akten*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1957

SCHOENBERG, E. Randol, «Schoenberg's Warning» in *The New York Review of Books*, Nova Iorque, 27 de Fevereiro de 2003

SCHRADER, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, California, 1972

SCHÜTTE, Wolfram, «Questions à Michael Gielen» in *Cahiers du Cinéma*, n° 260-261, Paris, Outubro-Novembro de 1975

SEGUIN, Louis, «La famille, l'histoire, le roman» in *Cahiers du Cinéma*, n° 260-261, Paris, Outubro-Novembro de 1975

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Writings*, Sally Shafto (ed.), Sequence Press, Nova Iorque, 2016

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, SCHOENBERG, Arnold, *Moïse et Aaron*, Édition Ombres, Toulouse, 1990

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «Description et textes de 'Moïse et Aaron', acte 1», *Cahiers du Cinéma*, n° 260-261, Outubro-Novembro de 1975

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «Description et textes de 'Moïse et Aaron', actes 2 et 3», *Cahiers du Cinéma*, n° 262-263, Janeiro de 1976.

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, «Straub et Othon: Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet» in *Cahiers du Cinéma*, n° 223, Paris, Agosto de 1970

STRAUB, Jean-Marie, «Frustration of Violence» in *Cahiers du Cinéma*, n°177, Paris, Abril de 1966

TARSI, Boaz, «*Moses and Aaron* as Reflection of Arnold Schoenberg's Spiritual Quest» in *Musica Judaica: Journal of the American Society for Jewish Music*, vol. XII, 1991-92

TARSI, Boaz, «Manifestations of Arnold Schoenberg's Abstract Versus Concrete Dichotomy» in *Modern Judaism*, vol. 21, n°3, Oxford University Press, Outubro de 2001

TRACHTENBER, Alan (org.), *Ensaïos sobre Fotografia – de Niépce a Krauss*, trad. Luís Leitão, Orfeu Negro, Lisboa, 2013

TURQUETY, Benoît, *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: "Objectivists" in Cinema*, trad. Ted Fendt, Amsterdam University Press, Amesterdão, 2020

UNGARI, Enzo, «Sur le son. Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet» in *Cahiers du Cinéma*, nº 260-261, Paris, Outubro-Novembro de 1975

VAN DER LEEUW, Gerardus, *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art*, Holt, Rinehart and Winston, Nova Iorque, 1963

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye, the writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed.), trad. Kevin O'Brien, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1984

VV. AA. [texto colectivo], «'Young Mr. Lincoln' de John Ford» in *Cahiers du Cinéma*, nº223, Paris, Agosto de 1970

VV. AA., *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1981

VV. AA., Catálogo do 4º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz [1975]: «As escolhas de Manoel de Oliveira» in *FestFigueira*, 1983

WALSH, Martin, «Moses und Aron: Straub and Huillet's Schoenberg», *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Keith M. Griffith (ed.), BFI Publishing, Londres, 1981

WALSH, Martin, «Introduction to Arnold Schoenberg's 'Accompaniment for a Cinematographic Scene': Straub/Huillet: Brecht: Schoenberg» in *Camera Obscura* nº 2, Setembro 1977

WEIL, Simone, *A Gravidade e a Graça*, trad. Dóris Graça Dias, Relógio d'Água, Lisboa, 2004

WOODS, Gregory, «A Work Journal for *Moses and Aaron*» in *Filmkritik*, nº25, Munique, Setembro 1975

WÖRNER, Karl, *Schoenberg's "Moses and Aaron"*, trad. Paul Hamburger, Faber and Faber, Londres, 1963

ZUREIK, Elia, *The Palestinians in Israel: A Study in Internal Colonialism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979

APÊNDICE

CADERNO DE *STILLS*

MOSES UND ARON

(STRAUB-HUILLET, 1975)

1

mit seht uns an mannen in panzer, und heuten anno moztet uns gese den
 linden (traid zu trinden, "und sprach zu aron, was hat dir die welt than,
 das du so ein aroff finst aber die krafft hat?
 "Aron sprach, Wem her las von jenen nicht erzammern, du weisst
 das die welt hoch ist, "du sprachst zu mir, mach' uns Götter, die uns fur
 geben, denn wer wirren nicht, wie es difem man Wofe geht, der ons aus
 Gappien land gefaret hat, "du sprachst zu ihnen, wer hat golt, der reißt es
 abe und gebt mirs, und ich machs uns ferner, da ist das falz berfomen.
 "Da nu Wofe fabe, das das welt entloffet war, denn aron da er die
 auffindete, hatte er die entloffet zur fhande, "trat er nun das der tagend
 und sprach, Wer zu mir mer den HERRN angeht. Da famelten sich zu ihm
 alle kinder leui, "und er sprach zu ihm, So spricht der HERR der Gott (traid,
 fande ein iglicher sein schwert auff seine lenden und durch geht boy und wider
 von einem tobe zum andern sein lager, und ermarge ein iglicher seinen bruder,
 freund, und nachten. "Die kinder leui fochten, wie ihn Wofe gefagt hatte,
 und fiel der tagend vom wald, deep tauffent man, "Da sprach Wofe, falltet
 heutete aber euch der HERRN, ein iglicher an seinem fon und bruder, das
 heutete aber euch der fegen geben werde.
 32, 13 (traid 25) (Berichtigungen Bl. c. 117) 257—28 36. (traid denort (betze 34 35)
 fuchst 257 (Text) 34 35 boll und ohn geredt 28 geredt (L.) 28 14 fagetha molze
 28 16 in maeren las theime (berdt) 28 felle) felle 34 17 das ist die
 laage 28 18 in waerheit er 35 21 die 28 24 gebt more 25 orb mard
 26 28 34 da ist das falz berfomen 28 25 entloffet (L.) 28 fere 34—40 |
 41 (HE 38 3, 264) da er las zur fhande 28 hatte die fere gemacht, und damit er
 die molze hoch lehen, hat er die jens fhande gefecht 34—40 41 (HE 38 3, 264)
 (Klammern 34 | 27 fande 40 (HE 38 3, 264)

2

eine Koproduktion
 des Oesterreichischen Rundfunks
 und der A. R. D.
 (einschließlich Westberlin)
 unter der Federführung des
 Hessischen Rundfunks

3

hergestellt von der
 JANUS Film & Fernsehen
 unter Mitfinanzierung von
 Straub - Huillet,
 der RAI, dem ORTF
 und der Taurus - Film

4

in deutsch - französischer
 Koproduktion
 der JANUS Film & Fernsehen
 mit der NEF Diffusion

5

Produktionsleitung
 Regie
 Schnitt
 Danièle Huillet
 Jean-Marie Straub

6

Musikalische Leitung
 Michael Gielen
 Assistenz
 Bernard Rubenstein

7

Für Holger Meins
 J.-M. S.
 D.H.*

8

MOSES UND ARON
 Oper in drei Akten
 von
 Arnold Schoenberg
 Verlag B. Schott's Söhne

9

I. Akt
 1.
 Moses Berufung

10-1



10-2



10-3



10-4



10-5



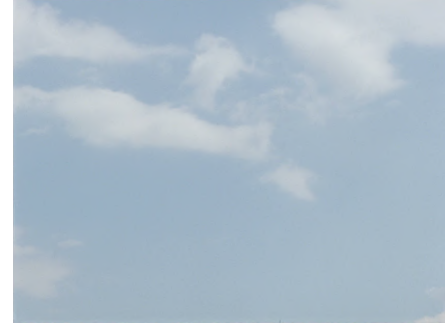
10-6



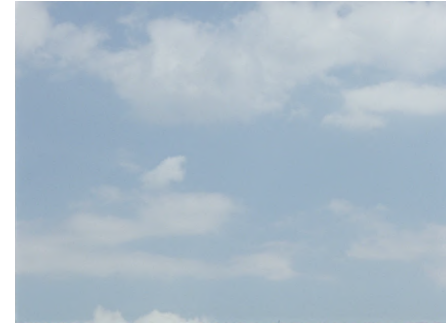
10-7



10-8



10-9



10-10



10-11



10-13



10-14



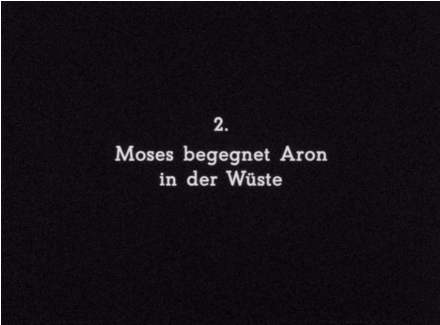
10-15



10-16



11



12



13



14



15



16



17



18-1



18-2



18-3



18-4



18-5



19-1



19-2



19-3



19-4



19-5



19-6



19-7



20-1



20-2



20-3



20-4



20-5



20-6



20-7



21



22-1



22-2



22-3



22-4



22-5



22-6



22-7



22-8



23



24-1



24-2



24-3



24-4



24-5



24-6



24-7



24-8



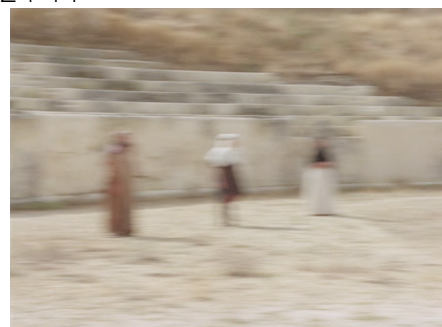
24-9



24-10



24-11



24-12



25



26-1



26-2



26-3



26-4



27-1



27-2



28-1



28-2



28-3



29-1



29-2



29-3



30-1



30-2



30-3



30-4



30-5



31



32



33



34



35



36-1



36-2



36-3



36-4



36-5



36-6



36-7



37-1



37-2



37-3



37-4



37-5



37-6



38



39-3

39-1



39-4

39-2



39-5



40-1



40-2



41-1



41-2



42-1



42-2



42-3



43-1



43-2



43-3



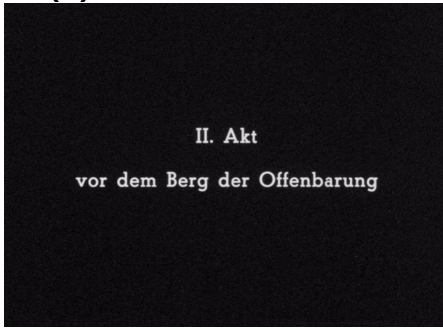
43-4



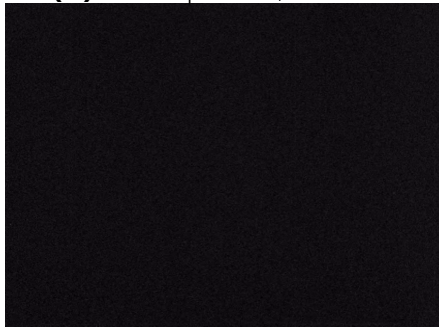
43-5



44 (a)



44 (b): "não-plano", interlúdio



45-1



45-2



46



47



48



49-1



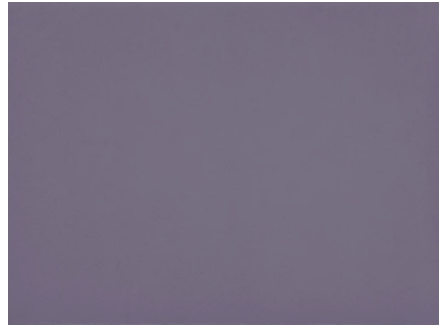
49-2



49-3



50



51



52



53-1



53-2



53-3



54-1



54-2



54-3



54-4



54-5



55-1



55-2



55-3



56-1



56-2



56-3



56-4



56-5



56-6



57-1



57-2



57-3



58-1



58-2



58-3



58-4



58-5



58-6



58-7



58-8



58-9



59-1



59-2



59-3



59-4



60-1



60-2



60-3



60-4



60-5



60-6



60-7



60-8



61-1



61-2



61-3



61-4



61-5



62-1



62-2



62-3



62-4



62-5



62-6



62-7



62-8



62-9



62-10



62-10



63



64-1



64-2



64-3



65-1



65-2



66-1



66-2



67-1



67-2



67-3



68-1



68-2



68-3



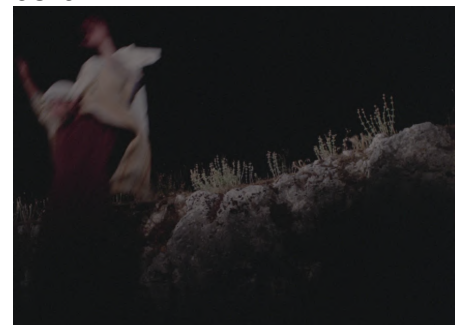
68-4



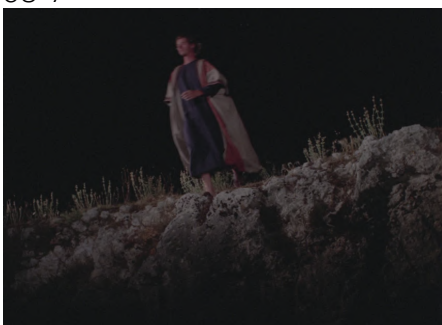
68-5



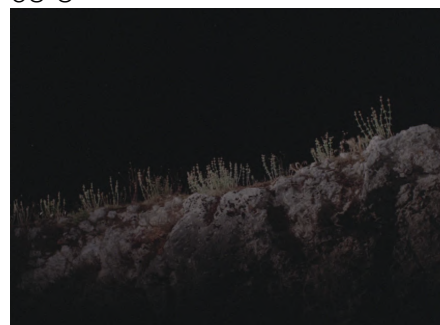
68-6



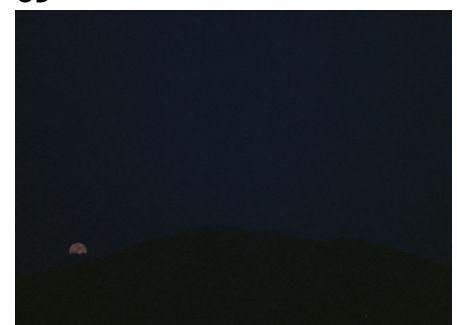
68-7



68-8



69



70-1



70-2



70-3



71-1



71-2



71-3



72



73-1



73-2



73-3



73-4



73-5



74



75



76



77



78-1



78-2



79-1



79-2



79-3



80-1



80-2



81



82-1



82-2



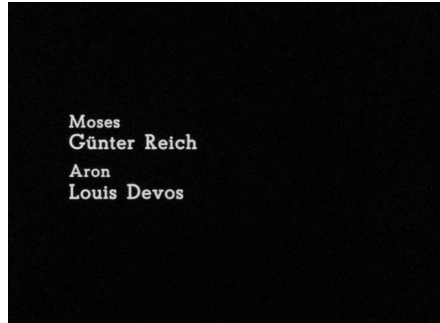
82-3



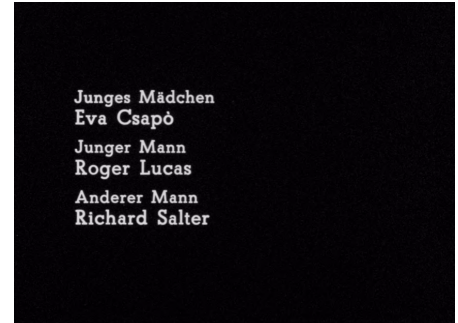
82-4



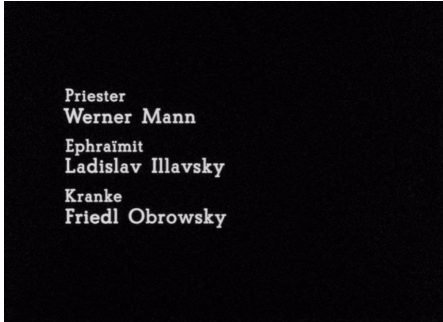
83



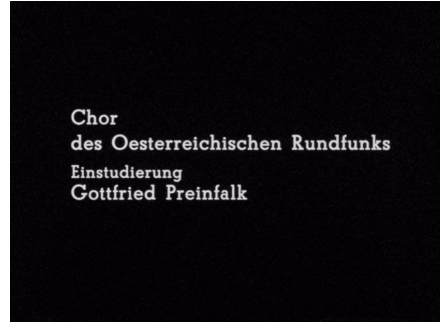
84



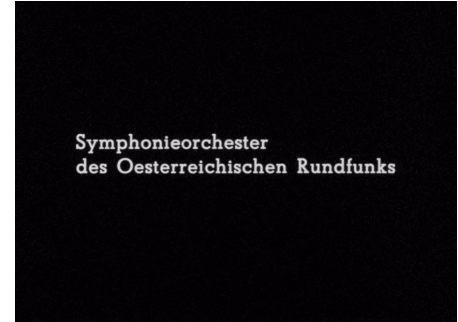
85



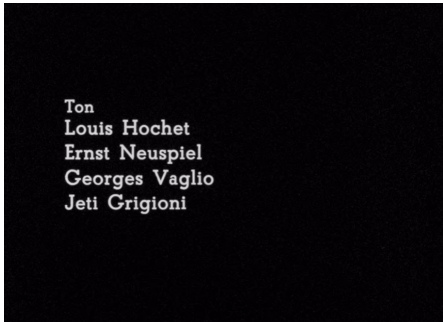
86



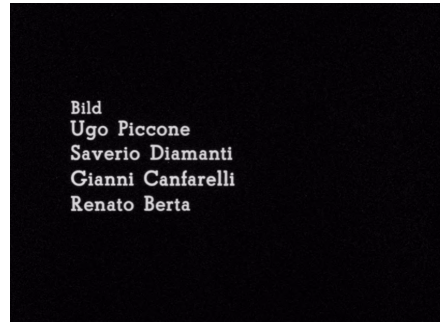
87



88



89



90



91

Assistenten
Paolo Benvenuti
Hans-Peter Böffgen
Leo Mingrone
Basti Schadhauer
Gabriele Soncini
Harald Vogel
Gregory Woods

92

Kostume "Cantini",
Renata Morroni
Augusta Morelli
Maria-Teresa Stefanelli
Frisuren
Guerrino Todero
Schuhe
Ernesto Pompei

93

Choreographie
Jochen Ulrich
Tänzer
Helmut Baumann
Jürg Burth
Nick Farrant
Wolfgang Kegler
Michael Molnar

94

Sviluppo e Stampa
lv DI LUCIANO VITTORI