

## NÃO É COM PALAVRAS POÉTICAS QUE SE FAZ POESIA

Imaculada Kangussu  
UFOP

É de Jean-Marie Straub a frase que dá nome às reflexões que apresento sobre o filme *Sicília!* (1999, no Brasil, recebeu o nome de *Gente da Sicília*), dirigido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, parceiros na arte e na vida. Conforme se pode ler nos créditos do filme, os diálogos e as “constelações” foram extraídos de *Conversazione in Sicilia*, obra escrita por Elio Vittorini em 1937-1938. O encontro de Straub, Huillet e Vittorini realiza uma certa determinação estética construída pelo propósito de “apresentar a realidade”. Esse é um desejo explicitado pelos cineastas em mais de uma entrevista e é implicitamente evidente – se é que se pode juntar essas duas palavras – nos textos de Vittorini. Não nos escapa o perigo que esse propósito comum de “apresentar a realidade” implica diante da idéia, atualmente muito difundida, de que o real não existe, de que o que temos são criações interpretativas mais ou menos incorretas. O pesquisador Sokal provocou, há poucos anos, um magnífico escândalo ao forjar e publicar artigo, em conceituada revista ligada às humanidades, onde atestava “cientificamente” a inexistência do real. Para colocar essa questão em uma moldura filosófica, voltamos a Immanuel Kant e a sua conhecida crítica à razão.

No final do século XVIII, para ir adiante na história das construções do espírito, Kant julgou necessário submeter a razão a um tribunal. Sua intenção era conhecer as potências e os limites do conhecimento humano. Kant percebeu a finitude da nossa capacidade de apreensão do mundo e julgou que o finito deve se saciar com o finito, abstendo-se de pretender completar, através de falsa intelecção, o incompleto. No máximo, pode-se assinalar a marca de uma ausência, a presença do inapresentável. Conforme Kant, no prefácio à *Crítica da Razão Pura*, a razão humana “possui o singular destino de ser atormentada por questões que não pode evitar,

pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades” (*Crítica da Razão Pura*, A VII, p.3). O que fica claro então é a existência de zonas de sombras irredutíveis à clareza do pensamento cognitivo. Não se trata, portanto, de considerar que inexista qualquer tipo de realidade, ou de imaginar que só exista o que se pode representar – isso seria um movimento mesquinho de reduzir o mundo à mísera forma da capacidade humana de desvendá-lo –, trata-se antes de revelar as dificuldades implicadas na apreensão e na expressão do real, relativas aos limites da própria natureza humana. Mas há limites no conhecimento do real que podem ser ultrapassados. Referimo-nos àqueles históricos, decorrentes da forma de organização cujo alvo maior é o lucro a qualquer preço. O lucro é o sentido da sofisticadíssima estrutura econômica e social que criamos – passiva ou ativamente, mas em conjunto – no mundo contemporâneo. O fim justifica os meios mais destrutivos e a razão assim instrumentalizada torna-se desrazão ou irracionalidade. E “ofende o mundo”. A atmosfera é empestada, a terra é emporcalhada, a vida mimetiza a morte em troca de alguns dinheiros e dane-se se o ar está ficando irrespirável, mesmo nos minúsculos guetos de opulência. Dane-se quem? Talvez ainda dê tempo de abrímos os olhos...

O desejo de “apresentar a realidade” presente em Straub-Huillet e Vittorini diz respeito justamente à ultrapassagem das formas estéticas que atiram poeira aos olhos. Em *Sicília!*, a realidade é agarrada como terra, como corpo, como comida. Não por acaso, terra, corpo e comida formam o *leit Motif* das conversas dessa *Gente da Sicília*.

As *Conversazione in Sicilia* foram publicadas inicialmente na revista *Letteratura*, em quatro episódios (1938-1939). Em 1941, foram reunidas em um volume sob o título de *Nome e lacrime*, para despistar a censura fascista que reagira com veemência à obra. O romance é a rememoração de uma viagem iniciática. O protagonista e narrador Silvestro viaja à quarta dimensão, à sua infância, passada na Sicília. O que ele encontra é justamente o que permaneceu

como si mesmo, através do tempo. O que pertenceu a sua infância e sobreviveu a ela: a terra, os corpos, a comida. No filme de Straub e Huillet, são apresentados quatro fragmentos do périplo de Silvestro que, conforme o filme vai revelando, emigrara para os Estados Unidos aos quinze anos e não mais retornara à terra natal. Cada um dos quatro fragmentos tem a forma de uma conversa. Na obra de Vittorini, não há uma só frase de diálogo que esteja completa. Tudo está entrecortado de reflexões psicológicas ou descritivas. Além disso, quase todo o texto é em estilo indireto. No filme, a narrativa indireta do romance é substituída pela fala direta. Nas palavras de Straub, “deixamos de lado mais da metade da novela, algumas coisas que poderiam dar lugar a um filme de Visconti ou de Fellini, sobretudo a última parte, que é completamente metafórica. Pois, já faz trinta anos que desconfio das metáforas, inclusive antes de haver conhecido a frase de Kafka: ‘As metáforas são uma das coisas que me fazem desesperar da escritura...’ Não se pode fazer filmes com metáforas”.<sup>1</sup> Filmados por uma câmara que pouco se move, os diálogos formam blocos sólidos. Comidas e temperos pontuam as falas, onde também são alinhados nomes de cidades. Caltanissetta, Sacacca, Bologna, Milano, Firenze, Siracusa, Spaccalorno, Módica, Genisi, Donnafugata, Vitória, Falcinara, Licata, “Grigento”, Serrodifalco, Acquaviva, Racalmuto, Messima, Butera, Pietraperzia, Mazzarino, Terranova, Palermo, Bivona. Entre elas, aparece a terra em grandes planos de paisagens, o mais longo chega a durar cinco minutos. Uma obscura unidade pode ser pressentida entre os quatro fragmentos, aparentemente desvinculados, através da presença constante do protagonista, da recorrência ao tema da comida, da iluminação semelhante em todas as cenas: uma luz dura divide a tela em claros e escuros, quase sem meios tons. O *chiaro-oscuro* produz uma harmonia formal que remete esse filme austero e áspero ao

---

<sup>1</sup> E ainda, continua Straub, “voltando à parte final da novela, não é possível no cinema filmar gente no transe de morte, na obscuridade do tifo, ou de outras coisas. Nem sequer John Ford teria se permitido”. STRAUB, Jean Marie. “La sorcière et le rémouleur”, *Cahier de Cinéma*, Paris, nº 538, setembro, 1999. São da mesma entrevista as citações seguintes.

barroco. O jogo de luz lembra o dos quadros de Caravaggio. Não há naturalismo em *Gente da Sicília*. Os planos longos, o preto e branco, a teatralidade com que as falas são recitadas transformam a obra de Huillet-Straub-Vittorini em uma espécie de litania, sublime o suficiente para produzir no espectador o efeito que Brecht denominava “de estranhamento”, *Verfremdungseffekt*. Ou a alienação da alienação.

A primeira cena do filme mostra as costas de um homem sentado em um cais, de frente para o mar. Esse homem que permanece de costas é Silvestro, mas só saberemos disso no terceiro fragmento. Ele conversa com um vendedor de laranjas. Como os dois nunca aparecem num mesmo quadro, é difícil saber a que distância se encontram um do outro. O uso de *faux raccord* também deixa obscura a posição de um em relação ao outro. O estranhamento da montagem, o apuro formal dos quadros e a austeridade ascética da composição – onde parece não haver nenhum elemento além dos absolutamente necessários – produzem uma beleza rara, dificilmente comparável. As laranjas e as diferenças entre a alimentação dos italianos e a dos norte-americanos são o assunto do diálogo.

O texto constrói a imagem e vice-versa, os semblantes, os ínfimos movimentos dos interlocutores materializam o texto. E as palavras não são mais importantes do que o ritmo das pausas, das respirações, das vozes que as transformam em corpo. Segundo Straub, graças ao relato de Vittorini, do qual ele eliminou a metade, “existe a possibilidade de ter um filme no qual ficção é muito forte, sem que o filme caia sob o peso da ficção”. O cineasta coloca em suspenso a ficção, simplesmente, como ele mesmo diz, “dando-a por suposta”. O que faz lembrar o caráter ficcional presente – como não idêntico – em qualquer relato, mesmo naqueles pretensamente objetivos, e revela a irredutível ficção por trás das máscaras de objetividade. Foram contratadas para atuar, pessoas que “jamais haviam posto os pés em um teatro, e na maioria dos casos não sabiam o que é a gramática”. Moradores da região que traziam a história local inscrita no corpo.

O segundo fragmento mostra dois personagens também de costas, no corredor de um trem, olhando a paisagem que passa correndo pela janela, rumo a Siracusa. O enquadramento lembra Magritte. Em um diálogo na forma de jogral, eles apresentam o que pode ser considerada a essência do fascismo.<sup>2</sup> Eles falam sobre um homem que parecia morto de fome e estava protestando. Rege a conversa a idéia de que alguém deveria ter prendido aquele homem. “Todo morto de fome é um homem perigoso [...] capaz de tudo, de roubar, de dar facada [...] e até de entregar-se à delinquência política [...] seja qual for a classe ou a condição dele [...] seja ignorante ou instruído, não faz nenhuma diferença”. Em uma cabine do mesmo trem, dois passageiros pedem a Silvestro que feche a porta do compartimento para evitar o fedor exalado pelos dois que conversavam à janela. Sem que seja mencionado o termo “polícia”, é revelado que se trata de dois policiais, que os policiais são desprezados na Sicília e que, paradoxalmente, grande parte dos policiais na Itália é de sicilianos. Quando se perdeu toda esperança, se faz o que mais se detesta, explica o passageiro lombardo.

O filme exacerba a sensibilidade. Não se trata de um cinema “verdade”, buscando o puramente “real”, mas de um cinema “intenso” que busca explodir as capacidades de afecção do espectador. Realista apenas se assim considerarmos, ao lado de Andre Bazin, todo processo narrativo que leve a fazer aparecer mais realidade na tela.<sup>3</sup> Straub já disse que “o único dever de alguém que faz filmes é não falsificar a realidade e abrir os olhos e os ouvidos das pessoas [...] Se

---

<sup>2</sup> O filme foi saudado por Jacques Mandelbaum, no *Le Monde*, como o maior filme antifascista da história do cinema. Entretanto, no suplemento *Aden*, do mesmo *Le Monde*, um crítico escreveu: “Diante desse filme, fica-se na posição de alguém a quem foi presenteado um livro, com a observação de que se trata de um clássico sublime da literatura. Mas o livro é chinês e composto de ideogramas, e não se sabe como decifrá-lo” (Apud NICOLAS, “Presentation de JMS et DH” in *L’Ornitho*, nº 17, 2000). Nicolas critica o racismo que se ignora, implícito na incompreensibilidade do ideograma. O argumento de elitismo (“não sabemos decifrar”) é invocado por uma crítica que projeta sua própria incompetência sobre a obra, declarando-a incompreensível para todos. As próximas citações são de falas dos personagens do filme.

<sup>3</sup> BAZIN, Andre. “Uma estética da realidade” em *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Ed. Afrontamento, 1975.

um filme não serve para abrir os olhos e os ouvidos das pessoas, para que serve?”<sup>4</sup> Em outras palavras, a quem serve?

O terceiro fragmento é o mais longo, dura quase a metade do filme. Mostra o encontro de Silvestro com a mãe. Diante do fogão de lenha, onde um arenque é grelhado, o primeiro assunto dos dois é a comida, que possibilita a remissão ao passado comum. Os relatos da mãe carregam detalhes que o filho tenta recusar. A lembrança de que comia cigarras, quando criança lhe é estranha. Por que? Ele pergunta. Por fome, responde a mãe. Silvestro também estranha a história de que o avô participasse da procissão de São José, já que ele era socialista e detestava os padres. Zombando com humor rústico e sutil da lógica estreita do filho, a mulher explica: “ele tinha cérebro para mil coisas: acreditava em São José e era socialista. A procissão não era coisa de padre, era coisa de homens a cavalo, era uma cavalgada”. Silvestro pergunta pelo pai, poeta e homem gentil que a mãe expulsara de casa. Ela tolerava as escapadas do marido, admite, o que não suportava era vê-lo tratar as amantes como rainhas. A mãe revela então sua própria história, a esse filho estrangeiro que a interroga. Ela faz aparecer na rememoração um caminhante sedutor, que foi seu amante até desaparecer em uma revolta operária. O amor aparece então em uma aventura extraconjugal, em uma subversão. De acordo com Straub, essa mulher é uma bruxa. E “ele, o filho, se comporta como todos os varões da Inquisição. Você conhece o número de bruxas queimadas pela Inquisição? Trinta mil. Em *Sicilia!*, um filho muito gentil se interessa por sua velha mãe. Pouco a pouco, começa a formular perguntas de inquisidor, julga, e logo se dá conta de que ela tinha sua liberdade de mulher e que se decidiu por ela. Revela-se então uma bruxa. Isto é o que a Inquisição não permite de nenhum modo”.<sup>5</sup> O trem, o périplo de Silvestro, a cavalgada do avô, as escapadas do pai ao vale, as visitas do amante à mulher, fazem aparecer um labirinto

---

<sup>4</sup> STRAUB, Jean Marie. “A linguagem como colonização” em *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Ed. Afrontamento, 1975; p.183.

<sup>5</sup> STRAUB. “La sorcière et le rémouleur”, *Cahier de Cinéma*, 538, 1999.

de passos cruzados no espaço e no tempo, sem direção única, mas não excludentes. Parecido com o lugar da mãe, da terra natal, do que alimenta. Da realidade que, sem poder ser apreendida, não pode ser recusada. As conversações assinalam os mistérios - da Sicília, do corpo, da arte, da realidade, entre outros.

No filme de Huillet e Straub, o som é direto, a câmara quase fixa e o enquadramento é disposição de um olhar. Em alemão, enquadramento (*Einstellung*) significa também disposição moral. Godard diz que um *travelling* é uma questão moral e Walter Benjamin considera moral toda escolha. A disposição dos cineastas é de eliminar os obstáculos entre o espectador e a realidade. A linguagem é considerada um obstáculo, e mais, segundo Straub, “a linguagem é uma forma de colonização”<sup>6</sup>, na medida em que é estabelecida pelo poder (cf. Nietzsche, *Genealogia da Moral*). Considerando que o que se chama de linguagem de um autor é o seu estilo, Straub recorre ao aforismo de Buffon, “o estilo é o homem”, e propõe que entre o homem-estilo e a realidade que ele surpreende e agarra não se intrometa a linguagem, como se fosse um vidro suplementar, como óculos deformantes. “Com um filme é preciso surpreender as pessoas, surpreendê-las no sentido de que não vejam as coisas com óculos”.<sup>7</sup> Um filme precisa pegar as pessoas de surpresa, quebrar o vidro entre elas e a realidade, e levá-las, pelo menos enquanto durar, a enxergar o mundo sem óculos. Depois elas ficam livres para retomar seus filtros, mas, quando o filme “existe verdadeiramente”, ele aprisiona os espectadores. O espectador é livre para ir embora, mas não é livre para não ver o que o filme mostra. “É isso que torna o cinema tão terrível e tão importante”, assinala Straub, “é que quando se experimenta fazer filmes onde já não existe linguagem, já não há obstáculos, já não há vidro, óculos, entre o espectador e o que o filme

---

<sup>6</sup> STRAUB. “A linguagem como colonização” em *Cinema, Arte e Ideologia*, p.174.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.175.

faz ver, o espectador é constrangido a ver o que o filme faz ver”.<sup>8</sup> A potência do real que aflora na tela captura o espectador. O nome dessa relação é “fascínio”.

O ressentimento do vendedor de laranjas, a angústia do lombardo no trem, a ambigüidade da conduta materna que aparecem nos três primeiros fragmentos dão lugar, no último bloco do filme, a uma cena celebratória, entre Silvestro e o afiador, sobre a qual nada diremos, com a intenção de provocar, em quem nos acompanhou até aqui, o desejo de assistir a Sicília!. Pois, conforme Jean-Marie Straub, “resumindo, não se sabe o que é um filme”.

### **Coda: As intensas relações do cinema de Huillet-Straub com a literatura**

Muitas vezes qualificadas como difíceis, excessivamente rigorosas, as obras de Huillet e Straub sempre têm como base a adaptação, ou recriação, de uma obra literária. O primeiro filme do casal, *Machorka-Muff* (1962) é extraído da novela de Heinrich Boll, *Jornal da Capital* (*Hauptstadtisches Journal*, 1958). O segundo, *Não reconciliados* ou *Só a violência salva onde a violência reina* (1964-1965) também utiliza obra de Boll, *Billard um halbzehn* (1959). A *Crônica da Anna Magdalena Bach* (1967-1968) é baseada nas cartas de Johann Sebastian Bach e em seu *Nécrologue* (1750), redigido por Philip-Emmanuel Bach. *O noivo, A comediante e o alcoviteiro* (1968) é uma versão reduzida da peça de Ferdinand Bruckner, *A doença da juventude* (*Krankheit der Jugend*, 1926) somada a três poemas de Juan de la Cruz (*Romance 7, Cântico Espiritual e Romance 22*, 1577). *Othon* (1969) segue o roteiro da peça homônima de Pierre Corneille (1664). *Lições de história* (1972) utiliza a peça inacabada de Brecht, *Os negócios do Sr. Júlio César* (1937-1939). *Moisés e Aarão* (1974) reúne a ópera inacabada *Moses und Aron* (1930-1932), de Schoenberg, e um fragmento da Bíblia traduzida por Lutero. *Forticani/Cani* (1976) utiliza a obra de Franco Fortini, *Os cães do Sinai* (*I cani Del Sinai*, 1967). *Toda revolução é um lance de dados*

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.176.

(1977) tem como inspiração o poema de Mallarmé, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (*Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897). *Da nuvem à resistência* (1978) apresenta textos de dois livros de Cesare Pavese: *Diálogos com Leucò* (*Dialoghi com Leucò*, 1947) e *A lua e os fogos* (*La luna e i falò*, 1950). As fontes de *Muito cedo, muito tarde* (1980-1981) são uma carta de Engels a Karl Kautsky (20-02-1889), um trecho de *A questão camponesa*, de Engels e o pós-fácio de Mahmoud Hussein em *Lutas de Classe no Egito* (*Luttes de Classe en Egypte*, 1969). *En rachâchant* (1982) é recriação do conto *Ah! Ernesto* (1979), de Marguerite Duras. *Relações de Classe* (1983-1984) é inspirado no romance inacabado de Kafka, *O desaparecido* (*Der Verschollene*, 1912-1914), que foi publicado com o título de *Amerika* (1927). *Quando o verde da terra brilhara novamente por vós* ou *A morte de Empédocles* (1986) utiliza a primeira versão da tragédia homônima (*Der Tod des Empedokles*, 1789), que Holderlin deixou inacabada. *Pecado negro* (1988) se baseia na terceira versão da mesma tragédia (*Der Tod des Empedokles*, 1799), também inacabada. *Cézanne* (1989) é extraído de três diálogos imaginários de Joachim Gasquet (Cézanne, 1912-1913). *Antígona* (1991-1992) tem fonte elaborada: a adaptação feita por Brecht (1948) da peça de Sófocles traduzida por Holderlin (1804). *Lothringen!* (1994) é inspirado no romance *Colette Baudoche*, de Maurice Barrès. *De um dia para outro* (1996) é extraído da ópera homônima (*Von heute auf morgen*, 1929), de Schoenberg. E os dois últimos filmes, *Sicília!* (1999) e *Operários, Camponeses* (2000) são baseados na obra de Vittorini.

## Resumo

Nas reflexões sobre o filme *Gente da Sicília (Sicilia!)*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cujos diálogos foram extraídos da obra *Conversazione in Sicilia*, escrita por Elio Vittorini em 1937-1938, desejo salientar que uma característica comum ao texto e ao filme é a tentativa de abandonar a linguagem, entendida como retórica, estilo, obstáculo entre o artista e/ou o fruidor e a realidade que se quer agarrar. A tentativa de dispensa da linguagem assim entendida é intenção explícita dos cineastas e, julgo, pode ser também percebida no texto de Vittorini. Na obra em questão, parece que Straub e Huillet trabalham com a duplicidade do termo “sentido”, para diferenciá-lo de “significado”. O espectador é constrangido a ser afetado pelo que o filme mostra, sem os óculos retóricos da linguagem, “sem atirar poeira para os olhos”. A realidade é agarrada como terra, como comida, como corpo: a comida é um *leit Motif* nos diálogos dessa *Gente da Sicília*.

## Nota biobibliográfica

Imaculada Maria Guimarães Kangussu é mineira, arquiteta, fotógrafa, doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Publicou artigos na área de Estética e Filosofia da Arte em diversos livros, entre eles: *Mimesis e Expressão*, *Assim Falou Nietzsche*, *Linguagem e Filosofia*, *Leituras de Walter Benjamin*, e *Katharsis - reflexos de um conceito estético*, do qual é co-organizadora.