

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

8 de Fevereiro de 2024

KAFKA E O CINEMA – em colaboração com o Kulturfest – Festival de Culturas de Expressão Alemã

**JEAN-MARIE STRAUB UND DANIÈLE HUILLET
BEI DER ARBEIT NA EINEM FILM
NACH FRANZ KAFKAS ROMANFRAGMENT
AMERIKA / 1983**

**“Jean-Marie Straub e Danièle Huillet
a Trabalhar num Filme baseado
no romance «Amerika» de Franz Kafka”**

Um filme de Harun Farocki

*Imagem (16 mm, cor): Ingo Kratisch / Montagem: Rosa Mercedes (pseudónimo de Harun Farocki)
/ Som: Hans Klinger / Com as presenças de: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Christian
Heinisch, Alf Bold, Harun Farocki, Louis Hochet, William Lubtchansky.*

*Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Large Door, WDR (rádio-televisão alemã) / Cópia:
digital (transposto do original em 16 mm), versão original em alemão e francês com legendas em
inglês e eletrónicas em português / Duração: 26 minutos / Estreia mundial: 13 de Novembro de
1983, na televisão alemã (WDR) / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação
na Cinemateca.*

Um filme começa pelo seu título e o deste, que o genérico designa como *um ensaio*, define particularmente bem do que se trata: vemos sobretudo, mas não apenas, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet e algumas outras poucas pessoas (especialmente Christian Heinisch e Alf Bold) trabalharem uma cena de **Klassenverhältnisse**, que adapta um trecho de **Amerika**, de Kafka. Este trabalho de Harun Farocki, que também é ator nesta adaptação, foi feito a cores, contrariamente a **Klassenverhältnisse**, o que tem o efeito benéfico de separá-los completamente do ponto de vista visual, quando são apresentados na mesma sessão, como é o caso hoje. Foi mostrado na televisão alemã três meses antes da estreia mundial de **Klassenverhältnisse** no Festival de Berlim, quando Danièle Huillet fez a tradução simultânea para o francês, através de escutadores (ainda não existiam legendas eletrónicas), de modo memorável, com a intensidade e o sotaque proletário ao mesmo tempo natural e teatral que a caracterizavam. Não se trata, no entanto, como é óbvio tratando-se deste par de cineastas e do seu “primo” cinematográfico Farocki, de uma daquelas peças quase sempre anódinas que mais tarde seriam batizadas *making of* (em 1983, o mundo das cassetes de vídeo mal começava e o dos dvds, que fez nascer os *making of* sistemáticos, só viria uma dezena de anos depois). Com rigor e clareza, **Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit...**, que se enquadra sem esforço no formato televisivo, no qual os episódios documentários devem ter obrigatoriamente vinte e seis ou cinquenta e dois minutos, é dividido em duas partes: os ensaios num apartamento e os preparativos finais para a rodagem, num estúdio, da cena ensaiada. O filme de Farocki tem uma diferença fundamental com o muitíssimo mais célebre **Où Gît Votre Sourire Enfoui**, de Pedro Costa, realizado dezassete anos mais tarde, em que vemos Straub e Huillet numa mesa de montagem: no filme de Farocki o par de realizadores não está sozinho e encontra-se numa etapa preparatória e não conclusiva do trabalho e, por conseguinte, não teatraliza aquilo que faz, os seus gestos e palavras não se dirigem (in)conscientemente para a câmara, mas para aqueles que os cercam, por mais conscientes que estejam da presença da câmara.

A primeira parte, a dos ensaios, é a mais longa, mais densa e mais rica e podemos considerar a segunda como um elegante e inteligente epílogo. O plano de abertura mostra-nos apenas Jean-Marie Straub, sentado a uma mesa e de perfil para a câmara, mas os demais (Huillet, Christian Heinisch, Farocki e Alf Bold) não estão verdadeiramente fora de campo, porque como assinala Straub numa entrevista “*quando se filma em som direto os personagens estão presentes antes de surgirem na tela*” porque ouvimos os ruídos que emitem, por mais ténues que sejam. Uma panorâmica desvenda-nos o corpo de Danièle Huillet, sozinha, sentada no chão, de frente para a câmara, numa sutil composição visual: o homem ruivo de perfil, sentado numa cadeira, a mulher morena sentada no chão e de frente, mostrados separadamente, nunca no mesmo plano. A panorâmica continua e vemos a terceira figura importante, Christian Heinisch, o protagonista de **Klassenverhältnisse** (esta foi a sua única presença num filme, mas que presença e que filme!), filmado de pé, ligeiramente de lado (nem de perfil como Straub, nem de frente como Huillet), em ligeira *contre-plongée*, um ângulo que valoriza aquele que é filmado. Cada um dos três, reunidos na mesma sala à volta do mesmo trabalho, é mostrado sozinho na tela. Quanto ao parceiro de Heinisch na cena que ensaiam, Alf Bod, entra e sai do campo de visão, quase sempre de três quartos e o próprio Farocki surge em *profil perdu*. O trabalho que vemos concerne sobretudo a palavra, o que é fundamental para Straub-Huillet, que vigiam de perto a dicção e a escansão dos seus atores. Nunca procuraram a absoluta neutralidade que Bresson exige dos seus “modelos”, mas recusam por completo a entonação tradicional nos textos em versos (**Othon** é um caso extremo, pois neste filme os sacrossantos alexandrinos seiscentistas de Corneille são enunciados por pessoas cuja primeira língua não é o francês), assim como qualquer enunciação naturalista. De modo característico, Straub instrui Heinisch para que fale “*sem pausas, só com cesuras*”, isto é, sem transições, com cortes. Sabendo profundamente bem o que querem, extremamente calmos diante de um não ator que visivelmente não está a dar os primeiros passos na sua relação de trabalho com eles (“*para **Klassenverhältnisse** trabalhámos durante um ano com os atores e filmámos durante doze semanas*”, especifica Straub numa entrevista) vemo-los dar os arremates de uma cena, não apenas nos diálogos mas também em alguns gestos, através dos olhos do espectador especialmente qualificado que é Harun Farocki. No desenlace, no *plateau* de rodagem, num ambiente noturno que contrasta com a luminosidade diurna da primeira parte, tudo parece pronto para começar, todos estão a postos. Antes que Straub diga “*ação*” o filme chega ao fim, fica suspenso no ar, segundos antes de começar a ser filmada a cena que vimos em preparação. O que vemos na primeira parte existe para desembocar na segunda parte, que, por sua vez, existe para desembocar na forma final de **Klassenverhältnisse**, um dos filmes mais belos do ser bicéfalo chamado Straub-Huillet.

KLASSENVERHÄLTNISSE / 1984 **"Relações de Classes"**

Um filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Argumento e montagem e: Jean-Marie e Danièle Huillet, baseado em *Amerika* (originalmente intitulado *Der Verschollene – “O Desaparecido”*), de Franz Kafka / *Direção de fotografia* (35 mm, preto & branco): William Lubtchansky e Caroline Champetier / *Som:* Louis Hochet, Georges Vaglio, Manfred Blank / *Interpretação:* Christian Heinisch (*Karl Rossmann*), Reinald Schnell (*um tripulante do navio*), Anna Schnell (*Line*), Klaus Traube (*o Capitão*), Mario Adorf (*o tio Jakob*), Gérard Samaan (*Schubal*), Laura Betti (*Brunelda*), Alf Bod (*o empregado de mesa*), Hermann Hartmann, Jean-François Quinque, Alfred Edel, Libgart Schwarz, Manfred Blank, Andi Engel, Barton Byg, Haroun Farocki.

Produção: Nef Diffusion; Janus Film; Straub-Huillet; Televisão da Hesse / *Cópia:* da Belva Films (Lausanne), digital (transposto do original em 35 mm), versão original com legendas em português / *Duração:* 126 minutos / *Estreia Mundial:* Festival Internacional de Berlim, 21 de Fevereiro de 1984 / *Primeira apresentação em Portugal:* Festival da Figueira da Foz, 15 de

Setembro de 1984 / *Primeira apresentação na Cinemateca*: 16 de Novembro de 1998, no âmbito do ciclo "Straub-Huillet", em presença dos realizadores.

Klassenverhältnisse é um dos filmes mais "acessíveis" de Straub-Huillet, um dos que menos violentam os hábitos de um espectador de cinema (o abandono e a sedução diante daquilo que vê, eventualmente a preguiça). Começamos pelo título: *relações de classes* e não *luta de classes*, como disseram, por ocasião da estreia no Festival de Berlim, alguns jornalistas tendenciosos ou distraídos. Como lembram os realizadores, Kafka pensara intitular o livro (do qual publicou um capítulo em vida, sob a forma de um conto) *O Desaparecido* e o seu amigo Max Brod (que, felizmente, desobedeceu às suas disposições testamentárias e não destruiu as suas obras) escolheu *Amerika*, por motivos "um tanto comerciais" (Straub numa entrevista), depois do fracasso de vendas de *O Castelo* e *O Processo*. Por conseguinte, **Amerika** estava, à partida, excluído como título. Além disso, lembra Huillet, "há um filme magnífico de Griffith, o seu último filme mudo, realizado em 1932, que se intitula **America**. Não íamos recomeçar!" e Straub acrescenta: "Há também um filme de Elia Kazan que se intitula **America, America**, então teríamos que intitular o nosso **Amerika, Amerika, Amerika!** Bem... O filme intitula-se **Relações de Classes** porque tudo o que sucede a Karl Rossman tem relação com isto. Nos dois sentidos, aliás, para cima e para baixo". Num tom mais sério: "Para nós, Kafka é o único grande poeta da civilização industrial, ou seja de uma civilização na qual as pessoas dependem do trabalho para sobreviver. É por isto que na sua obra há este medo permanente de se perder o lugar que se ocupa, há as marcas deixadas pelo facto de se ter tido medo e a miséria sempre aflora e ameaça". Foi este último aspecto que Borges, grande admirador de Kafka (numa entrevista tardia, ele definiu "A Biblioteca de Babel" como "uma modesta variação kafkiana"), denominou "o lado judeu" do personagem kafkiano, "aquele homem, tão alemão e tão judeu", que busca um lugar qualquer no universo, por mais modesto que seja. Há um outro tema kafkiano, que Borges retomou no seu famoso conto, mas que não está presente em *Amerika*: é o tema do infinito, que está no cerne de *O Castelo*, *O Processo* e *A Metamorfose*, que narram histórias sem fim, pesadelos que jamais acabam, infinitos. *Amerika* narra um périplo que parece desembocar em algo, chega-se a alguma parte. E como lembram os realizadores, o mundo de Kafka "é um mundo onde não há, absolutamente, justiça. E isto é uma tradição alemã. Não é pelo facto de Kafka nunca ter ido à América que não quisemos filmar nos Estados Unidos. É porque no livro as relações entre as pessoas são muito mais alemãs do que americanas". Na verdade, dois planos foram realizados nos Estados Unidos, no começo e no fim do filme: a Estátua da Liberdade, que foi a primeira visão de milhões de emigrados, e o plano final, no Missouri, pois, de modo característico, Straub-Huillet exigiram de si mesmos que o desenlace tivesse lugar num espaço autêntico e não num simulacro, embora a "América" de Kafka fosse obviamente imaginária e imaginada: no cinema deles, o espaço tem um peso especial. O facto de Straub e Huillet se terem deslocado aos Estados Unidos exclusivamente para filmarem dois planos, em espaços situados a milhares de quilómetros de distância, é significativo da maneira como trabalham, do tipo de exatidão que procuram.

Como de costume, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet fizeram um filme a partir de um livro, sem nunca porém *ilustrarem* este livro. Por conseguinte, agiram de maneira diametralmente oposta a Orson Welles em **O Processo**, que tentou ilustrar o livro, criar uma iconografia para Kafka, com cenários labirínticos, multidões de figurantes ao fundo da imagem, efeitos óticos, ângulos insólitos, etc. Mesmo se é evidente que Straub-Huillet não fizeram o seu filme *contra* o de Welles (não precisam afirmar-se pela negação, talvez não tenham sequer pensado que o filme de Welles existia ao trabalharem), não há nada disso em **Klassenverhältnisse**. Há no filme uma straubiana ausência de massas e comparsas, daquilo que é supérfluo e há evidentemente a recusa daquilo a que Straub chama o "bombardeamento" do espectador, o excesso de

informações simultâneas. **Klassenverhältnisse** narra um périplo, mas é situado essencialmente em espaços interiores (o navio, a casa, o hotel), que permanecem com maior nitidez na retina do espectador do que os espaços exteriores (as docas, a floresta), com a exceção do plano final do Missouri, que tem uma dimensão libertadora, quase redentora, análoga aos planos finais de **Machorka Muff** e **Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter**. Os deslocamentos do protagonista são traçados com a máxima nitidez, sem que jamais os realizadores utilizem signos naturalistas na descrição da viagem. Este é um filme em que o espaço é concreto, palpável e os planos têm uma indefinível e impressionante densidade cinematográfica, como na obra de certos mestres clássicos admirados por Straub-Huillet: Griffith, Lang, Renoir. Em **Klassenverhältnisse**, a absoluta exatidão plástica e espacial vem da redução do campo visual, que aumenta o seu alcance e o seu peso. A esta exatidão, correspondem a disposição quase coreográfica dos personagens nos cenários, a lisura do rosto do jovem protagonista, a exploração da fotogenia dos personagens. Como bem observou Didier Goldschmidt, há em **Klassenverhältnisse** *"uma observação atenta das matérias: superfície de um móvel, brilho dos cabelos, tecidos"*, num filme *"topográfico ao extremo"*. De facto, há algo de topográfico no cinema de Straub-Huillet, em que cada detalhe é essencial e em que tudo ressoa no conjunto da sua obra. Cada um dos seus filmes é um objeto cinematográfico específico e **Klassenverhältnisse**, muito nitidamente um *filme-filme*, um magnífico objeto fechado, é um dos mais belos momentos desta obra.

Antonio Rodrigues