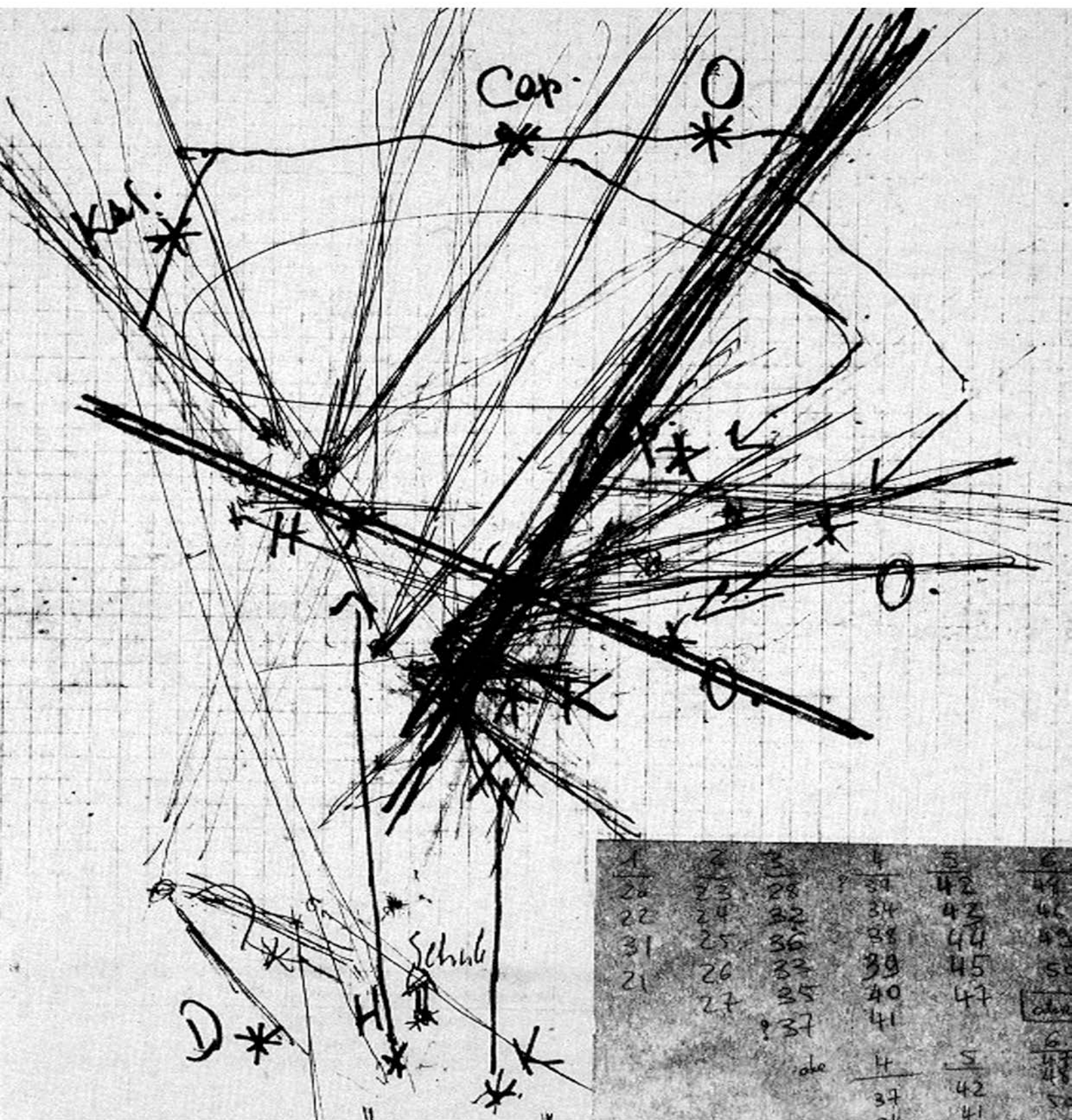


COMPOSIÇÃO MUSICAL E PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO:
A ESTÉTICA DO SERIALISMO NO CINEMA DE STRAUB-HUILLET



Pedro Aspahan

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Belo Horizonte, 2017

Pedro Aspahan

COMPOSIÇÃO MUSICAL E PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO:

a Estética do Serialismo no Cinema de Straub-Huillet

Belo Horizonte

2017

Pedro Aspahan

COMPOSIÇÃO MUSICAL E PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO:

a Estética do Serialismo no Cinema de Straub-Huillet

Tese apresentada como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientação: Prof. César Guimarães

Belo Horizonte

2017

301.16

A838c

2017

Aspahan, Pedro Cardoso

Composição musical e pensamento cinematográfico
[manuscrito] : a estética do serialismo no cinema de
Straub-Huillet / Pedro Cardoso Aspahan. - 2017.

325 f. : il.

Orientador: César Geraldo Guimarães.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação - Teses. 2.Straub, Jean-Marie,1933- . 3.
Huillet, Danièle, 1936-2006. 4. Serialismo (Música) -
Teses. 5.Cinema - Teses. 4.Schoenberg, Arnold, 1874-
1951. 5. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. I. Guimarães,
César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Composição musical e pensamento cinematográfico: Estética do Serialismo no
Cinema de Straub-Huillet*

Pedro Cardoso Aspahan

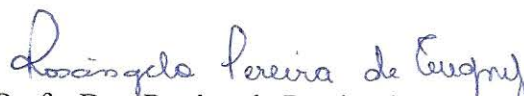
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
(orientador – UFMG)



Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
(UFMG)



Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny
(UFSB)



Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga
(UFMG)



Prof. Dr. Mateus Araújo Silva
(USP)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 30 de agosto de 2017.

Para Julita

Agradecimentos

Muito obrigado:

a César Guimarães, por ter me orientado neste trabalho, por ser uma referência fundamental e permanente, em vários aspectos, desde os anos da graduação, e por possibilitar que pesquisas como esta aconteçam no campo da Comunicação;

à CAPES, pelo apoio financeiro com a bolsa de doutorado e ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) que, em parceria com o Programa Ciência sem Fronteiras do governo Dilma Rousseff, possibilitou meu período de estágio doutoral em Londres, na King's College London;

a Martin Brady, pela coorientação na King's College, pela generosidade com que me recebeu em Londres, pelo suporte, pela convivência e pela excelente contribuição à pesquisa;

à minha amada companheira Júlia de Sena Machado, pelo amor incondicional e por estar sempre ao meu lado;

à querida amiga Larissa Agostini, pela revisão cuidadosa da tese e por me ensinar a importância do não saber;

à querida amiga Cris Lima, por ter sido a primeira leitora da tese;

a André Brasil, pelas discussões nos seminários de pesquisa, por dilatar o campo da comunicação e por reivindicar que as análises ultrapassassem os aspectos morfológicos;

a Rogério Vasconcelos, pelas contribuições musicais durante a banca de qualificação, que abriram caminho para que o texto da pesquisa ganhasse liberdade;

a Cláudia Mesquita, por acompanhar a pesquisa desde o início, pelos importantes apontamentos feitos na qualificação, pela reivindicação de uma leitura política da história e do cinema, e por sua contribuição na banca de defesa;

a Mateus Araújo, pelo incentivo à pesquisa desde as primeiras ideias do projeto, pela generosidade com que compartilhou filmes e referências, pelos convites à escrita e boas conversas, pelo trabalho de organização da mostra Straub-Huillet no Brasil e da Revista Devires sobre os cineastas, e por suas contribuições na banca de defesa e na revisão da tese;

a Rosângela Pereira de Tugny e a Roberta Veiga pela leitura atenta e cuidadosa da tese e pela generosidade das contribuições na banca de defesa;

ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, em especial aos coordenadores Elton Antunes e Ângela Marques, e a todos os seus professores;

a Elaine Martins e a Tatiane Oliveira, secretárias do PPGCOM, pela leveza com que conduzem as tarefas burocráticas mais difíceis;

aos coordenadores da primeira mostra integral de Straub-Huillet no Brasil, e ao Centro Cultural Banco do Brasil, que a patrocinou, sem a qual essa pesquisa teria sido muito difícil: Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Patrícia Mourão, Pedro França e Mateus Araújo;

a todos os integrantes do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, especialmente a Bernard Belisário, Luis Felipe Flores, Julia Fagioli, Carla Italiano e Maria Inês Dieuzeide;

ao Film Studies Department, à King's College London, aos colegas de pesquisa em Londres: Joseph Jenner, Franziska Nössig, Kathryn Siegel, Anna Viola Sborgi, Hannah Paveck, Theresa Heath-Ellul, Christina Hink, Kristina Pringle, e aos professores David Treece, Helen Hughes, Gareth Polmeer;

aos amigos que deixei em Londres e que me acolheram de coração: Humberto Henrique Mesquita, Tim Gardner, Jesús de Llera, Ana Beatriz Freccia Rosa, Ricardo de Souza (Cadim), Deepak Mawar, Christy Avraam, Cinthya Lana e David Spraggs, Dulwich Squash Club;

aos amigos e companheiros de pesquisa João Dumans, Leo Vidigal, Pedro Marra;

a todos os integrantes da Associação Filmes de Quintal e do forumdoc.bh – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte –, espaços fundamentais de formação e de cinefilia;

aos companheiros de trabalhos cinematográficos e musicais: Teodomiro Goulart, Oiliam Lanna, Guilherme Antônio Ferreira, Bernard Machado, Glaydson Mendes, Diana Gebrin, Lúcia Campos, Patrícia Bizzotto, Flávia Mafra, Aparecida Carvalho, Clarissa Campolina, Luiz Pretti, Marcos Pimentel, Helena Lopes, Rubner de Abreu,

Márcia Menegale, Kristoff Silva, Marcelo Chiaretti, Odette Ernest Dias, Eugênio Tadeu, Gabriel Murilo, Reginaldo Santos, Rafael Macedo, Sérgio Rodrigo, Roberto Victório, GOM, Ione de Medeiros, Jonathan Horta Fortes, Henrique Mourão, Marco Scarassatti, Alexandre Campos (Tande), Pedro Durães, Henrique Iwao, Frederico Pessoa, Fundação de Educação Artística, Grupo Oficina Música Viva, Berenice Menegale;

aos meus grandes amigos Hugo Silveira, Sirah Badiola, Marcos de Castro Alvarenga, Luisa Borlido, Daniel Ribeiro Duarte, Carolina Fenati, Carla Maia, Felipe Agostini, Najara Oliveira, Franklin Pinheiro Nascimento, Patrícia Souza, Felipe Fulgêncio, Raquel Junqueira, Elizete Moreira da Cruz, Cássio Tavares, André Teixeira e Rodrigo Dias, sem os quais a vida perde a graça;

a Ilan Sebastian Grabe, Henri Kaufmanner, Napoleão Gontijo, Jay Gauranga, e amigos do Goura Shala, por apontarem outros caminhos de aprendizado;

a toda equipe do Curso de Cinema da UNA, especialmente a Rafael Ciccarini;

a Roseni Rosângela de Sena e Cid Velloso (que nos deixam saudades), por me tornarem parte de suas famílias;

a toda a minha família, especialmente a Maíra Aspahan, Mateus van Stralen, Theo van Stralen, Sérgio Aspahan, Lilia Lima Aspahan, Carlos Dalton Machado e Ana Maria Cardoso;

às comunidades de cinefilia Karagarga e Making Off, sem as quais esse trabalho teria sido muito difícil, especialmente às atividades de compartilhamento de filmes e legendagem de Nando de Jesus.

Resumo

Este trabalho aborda a centralidade da *musicalidade fílmica* em Straub-Huillet, que incorporaram a música ao seu cinema como *matéria estética* e forma de pensar. A tese busca compreender como o pensamento composicional da música contamina o pensamento composicional do cinema, produzindo uma complexa *afinidade* entre o trabalho de Straub-Huillet e a *estética do serialismo* (compreendida em um sentido mais amplo). Para isso, foi preciso percorrer o caminho que conecta Bach a Schoenberg, referências fundamentais para os cineastas, passando pelo dodecafonismo, pelas conquistas posteriores do serialismo na música e a sua influência sobre as várias expressões do cinema experimental, até encontrar a formulação própria de Straub-Huillet, da qual buscamos extrair as consequências estéticas e políticas por meio da análise de quatro filmes: *Un conte de Michel de Montaigne* (*Um conto de Michel de Montaigne*, 2013), *Klassenverhältnisse* (*Relações de Classe*, 1984), *Von heute auf morgen* (*De hoje para amanhã*, 1996) e *Toute révolution est un coup de dés* (*Toda revolução é um lance de dados*, 1977).

Palavras-chave

Straub-Huillet, Serialismo, Schoenberg, Bach, Cinema, Música, Musicalidade Fílmica

Abstract

This *thesis* intends to show the centrality of the *filmic musicality* in Straub-Huillet's work, who incorporate music to their cinema as *aesthetic matter* and way of thinking. The *thesis* discusses how compositional thinking of music contaminates compositional thinking in cinema, producing a complex *affinity* between Straub-Huillet's work and the *aesthetics of serialism* (understood in a broader sense). Then, it was necessary to comprehend the path that connects Bach to Schoenberg (fundamental references for the directors), passing through the twelve-tone technique, the later developments of serialism in music and its influence on the various expressions of experimental cinema, to find out the Straub-Huillet's proper formulation, from which the *thesis* extracts its aesthetic and political consequences through the analysis of four films: *Un conte de Michel de Montaigne* (*A Tale by Michel de Montaigne*, 2013), *Klassenverhältnisse* (*Class Relations*, 1984), *Von heute auf morgen* (*From Today until Tomorrow*, 1996) and *Toute révolution est un coup de dés* (*Every Revolution is a Through of the Dice*, 1977).

Key-words

Straub-Huillet, Serialism, Schoenberg, Bach, Cinema, Film, Music, Filmic Musicality

Lista de Figuras

- Capa*: Estudo para a constituição do ponto estratégico em uma sequência de *Relações de Classe*. STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain *et al.* São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 234.
- Figura 1: Montagem feita por Straub-Huillet do texto de uma cantata de Bach com a foto de Schoenberg em referência ao curta de 1972, *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg*. O título diz: "Aqueles que nos tocaram". Extraído de: STRAUB-HUILLET. *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012, p. 107. 35
- Figura 2: *Autofilmografia* por Straub-Huillet. Extraída de: STRAUB-HUILLET. *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012, p. 119..... 37
- Figura 3: Plano inicial de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967) 42
- Figura 4: Gustav Leonhardt e o teto do salão de Berlim em *Bachfilm*..... 55
- Figura 5: *Bachfilm* – Cantata BWV 205..... 60
- Figura 6: Pintura de Schoenberg utilizada por Straub-Huillet em *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg* (1972). Extraída de: SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schönberg paintings and drawings*. Berlin: Ritter Verlag, 1992, p. 141. 75
- Figura 7: Planos realizados a partir do mesmo ponto estratégico em *Relações de Classe* (1984)..... 98
- Figuras 8 e 9: *Crônica de Anna Magdalena Bach – travelling* de afastamento 99
- Figuras 10 e 11: *Crônica de Anna Magdalena Bach – travelling* de aproximação..... 99
- Figura 12: *Lições de História* – translação da câmera para criar série de planos fixos 100
- Figura 13: *Moisés e Aarão* – espelhamentos 101
- Figura 14: *Moisés e Aarão* – translação da câmera em *travelling* contínuo..... 101
- Figura 15: *Moisés e Aarão* – ponto estratégico – 03 planos conectados por panorâmicas 102
- Figura 16: *Toda Revolução é um lance de dados* 103
- Figura 17: *Da Nuvem à Resistência*..... 104
- Figura 18: *Cedo demais/tarde demais* – panorâmicas 105
- Figura 19: *A morte de Empédocles* 106
- Figura 20: Estudo para a constituição do ponto estratégico em uma sequência de *Relações de Classe*. Extraído de: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*.

Organização de Ernesto Gougain <i>et al.</i> São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 234.....	114
Figura 21: <i>Lições de História</i> (1972) e <i>Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg</i> (1972)	129
Figura 22: <i>Fortini/Cani e Moisés e Aarão</i>	131
Figura 23: <i>Alexander Nevsky</i> , Sergei Eisenstein (1938).....	131
Figura 24: <i>Cedo demais/tarde demais</i> , 1980-1981 – Os camponeses se revoltarão / 1976	147
Figura 25: Os dois últimos planos do filme <i>Sicília!</i> (1998).....	147
Figura 26: <i>Um conto de Michel de Montaigne</i> – plano 01a	149
Figura 27: Quadro de Cézanne: <i>Mont Sainte-Victoire and Château Noir</i> , 1904-1906	150
Figura 28: Estátua de Montaigne – plano 01a	152
Figura 29: Estátua de Montaigne – plano 01b.....	152
Figura 30: Estátua de Montaigne – plano 01c	152
Figura 31: Barbara Ulrich – plano 02a	156
Figura 32: Barbara Ulrich – plano 02b	157
Figura 33: Organização dos planos em <i>Um conto de Michel de Montaigne</i>	160
Figura 34: Manuscrito do roteiro de <i>Relações de Classe</i>	162
Figura 35: Estátua do pirata Klaus Störtebeker – Hamburgo	164
Figura 36: Título do filme <i>Relações de Classe</i>	165
Figuras 37 e 38: Rossmann esquece a mala	166
Figura 39: A Estátua da Liberdade e o movimento	167
Figura 40: <i>En rachâchant</i> (1982)	171
Figuras 41 e 42: Rossmann e o foguista	178
Figura 43: O corpo contido de Karl Rossmann: pelo foguista, por Klara, pelo porteiro e por Delamarche.....	180
Figura 44: Fritz Lang, <i>M, O vampiro de Düsseldorf</i> , 1931	180
Figura 45: Rossmann e o foguista	183
Figuras 46 e 47: Plano dos subordinados na sala do capitão	187
Figura 48: Rossmann em frente ao quadro – espaço de transição.....	188

Figura 49: <i>Planos</i> (algarismos arábicos) e <i>Séries</i> (algarismos romanos)	189
Figura 50: <i>Série I – plano-base</i> e 02 variações.....	190
Figura 51: <i>Série II – plano-base</i> e 05 variações	190
Figura 52: <i>Série III – plano-base</i> e 07 variações	190
Figura 53: Barco <i>viking</i> no escritório do tio	192
Figura 54: Barco Inglês <i>Sirius</i> no Hotel.....	192
Figura 55: Superiores hierárquicos na sala do capitão	193
Figura 56: A fúria do tesoureiro-mor	196
Figura 57: O capitão	196
Figura 58: O plano dos subordinados	197
Figura 59: O tio Jakob	198
Figura 60: Schubal	198
Figura 61: Jakob	199
Figura 62: Rossmann entre o tio e o capitão	199
Figura 63: O capitão	199
Figura 64: A cabeça curvada de Rossmann	200
Figura 65: A reverência de Rossmann ao tio	200
Figura 66: Rossmann	200
Figura 67: O tio Jakob	200
Figura 68: Rossmann de joelhos.....	202
Figura 69: A lição de Jakob	205
Figura 70: Estrutura espelhada da sequência do monólogo de Therese com Karl Rossmann.....	208
Figura 71: Rossmann no elevador	211
Figura 72: Portas, labirintos, <i>mise-en-abyme</i> , aprisionamento na imagem	212
Figura 73: Dinâmica dos planos na sequência do escritório do Hotel Occidental	213
Figura 74: A presença do arco arquitetônico.....	215
Figura 75: <i>A revolução dos viadutos</i> (Paul Klee, 1937)	216
Figura 76: <i>Nova harmonia</i> (Paul Klee, 1936)	216
Figura 77: Planos invertidos: o pirata e o cartaz do teatro de Oklahoma	217

Figura 78: Planos finais – horizontalidade e natureza	218
Figura 79: Facsímile da partitura original de <i>De hoje para amanhã</i>	219
Figura 80: Esquema de análise da estrutura de planos e pontos estratégicos de <i>De hoje para amanhã</i>	222
Figura 81: Panorâmica inicial da ópera <i>De hoje para amanhã</i>	223
Figura 82: O quadro de Cézanne, <i>Maisons sur la colline</i> , 1900-1906, e a organização dos objetos sobre a cômoda: o rádio, o telefone, o abajour, o cinzeiro	224
Figura 83: Plano 18 – a mudança da mulher e a articulação da forma do filme e da música.....	227
Figura 84: Plano 21 – inversão da panorâmica inicial, da direita para a esquerda....	228
Figura 85: Plano 37 – o marido ao lado da cômoda	229
Figura 86: Plano 38 – a esposa em frente ao guarda-roupa.....	229
Figura 87: Plano 39 – plano fechado da esposa	229
Figura 88: Plano 40 – o marido ao lado da porta	229
Figura 89: Plano 41 – projeção da sombra da mulher	231
Figura 90: Planos 55 e 56 – espelhamentos entre os casais.....	232
Figura 91: Plano 65 – plano final da família reunida com a sombra da mulher projetada	232
Figuras 92 e 93: Esquema de análise de <i>De hoje para amanhã</i>	235
Figuras 94 e 95: Esquema de análise de <i>De hoje para amanhã</i>	236
Figura 96: Esquema de análise de <i>De hoje para amanhã</i>	237
Figura 97: Foto de Mallarmé em sua mesa de trabalho, extraída do filme	238
Figura 98: Panorâmica inicial do filme – monumento aos mortos da Comuna de Paris – 21 a 28 de maio de 1871	249
Figura 99: Plano inicial – os recitantes na colina	251
Figura 100: Recitantes numerados de 1 a 9, conforme sua disposição no espaço da colina.....	252
Figura 101: O punho cerrado de Huillet.....	256
Figura 102: Huillet em <i>O pecado negro</i> (1988)	259

Índice

1. Introdução	17
2. Musicalidade Fílmica: Centralidade do pensamento musical no cinema de Straub-Huillet	34
2.1. Bachfilm e Materialismo	42
2.2. O espaço acústico.....	55
2.3. Recitativo	60
3. Serialismo, Cinema, Straub-Huillet	65
3.1. De Bach a Schoenberg	67
3.2. Schoenberg e o cinema	74
3.3. Dodecafilme – Serialismo no Cinema – Cinema Estrutural	83
3.4. Straub-Huillet-Schoenberg: Dodecafonismo, Serialismo e Decupagem	92
3.5. A pesquisa do ponto estratégico ao longo dos filmes	98
3.6. Formas do encontro entre o cinema de Straub-Huillet e suas referências artísticas.....	110
3.7. Ponto Estratégico e Serialismo	114
3.8. Outros modos de serialização ou das séries transversais	127
4. Análises	136
4.1. Cintilações do imóvel, imobilidade do humano: <i>Un conte de Michel de Montaigne (Um conto de Michel de Montaigne, 2013)</i>	143
4.2. <i>Klassenverhältnisse (Relações de Classe, 1984)</i>	162
4.3. <i>Von heute auf morgen (De hoje para amanhã, 1996)</i>	219
4.4. <i>Toute révolution est un coup de dés (Toda revolução é um lance de dados, 1977)</i>	238
5. Considerações Finais	267
6. Bibliografia	279
7. Lista de Filmes de Straub-Huillet	291
8. Filmografia detalhada de Straub-Huillet	296

Não espere a forma antes da ideia, pois elas virão juntas.

Arnold Schoenberg

1. Introdução

A memória que a humanidade guarda do sofrimento que ela suportou, por incrível que pareça, dura muito pouco. Sua habilidade para imaginar o sofrimento que lhe é reservado é ainda menos desenvolvida. Essa sensibilidade embotada é aquilo contra o que temos de lutar, sua forma última é a morte. Há também toda essa gente que parece morta para nós, que já abandonaram o que está à sua frente, eles fazem tão pouco contra isso. Permita-nos não cessar de reiterar o que já foi dito mil vezes, para que não se torne algo raro. Permita-nos renovar os avisos, mesmo que eles pareçam feridas em nossas bocas. Porque a humanidade está ameaçada pelas guerras contra as quais o esforço daqueles que partiram parecerá ter sido débil. E essas guerras virão se nós não esmagarmos as mãos daqueles que as preparam e as divulgam abertamente.

Bertolt Brecht

A citação abre o filme Antígona (1992)

Danièle Huillet e Jean-Marie Straub figuram como dois dos mais importantes cineastas do cinema moderno. Contemporâneos da *Nouvelle Vague* francesa, do *Cinema Novo* brasileiro e do *Novo Cinema Alemão*, sua vasta obra inclui aproximadamente cinquenta filmes e atravessa um período de mais de cinco décadas, começando com o curta *Machorka-Muff*, realizado em 1962.¹ Danièle morre em 2006 e Straub continua fazendo filmes até os dias atuais. O trabalho do casal é normalmente caracterizado como um cinema político, radical, brechtiano, marxista, materialista, difícil, rigoroso, lento ("*slow cinema*"). O termo "musical", curiosamente, não é comumente associado a essa filmografia, mesmo que os cineastas tenham dedicado seus dois primeiros projetos fílmicos de longa-metragem a Bach e Schoenberg, respectivamente, além de terem incorporado, não apenas a música dos dois compositores em inúmeros filmes, como também alguns de seus princípios composicionais. É nesse sentido que nosso trabalho buscou demonstrar a *centralidade da musicalidade fílmica* nesse cinema, que faz uso da música não como metáfora, alusão ou ilustração, mas como *matéria estética* e forma de pensar.

Nosso desafio foi compreender como o pensamento composicional da música contamina o pensamento composicional desse cinema, produzindo uma invenção singular. Não se trata de uma operação simples, como se os filmes tentassem reproduzir algo da estrutura da música, criando uma analogia imediata entre os dois campos. Pelo contrário, nosso trabalho se desenvolveu no sentido de demonstrar a existência de uma complexa *afinidade* entre o pensamento fílmico de Straub-Huillet e a *estética do serialismo* compreendida num sentido mais amplo. Para isso, atravessamos um longo percurso que conecta Bach a Schoenberg, passando pelo

¹ Para facilitar a leitura do texto, apresentamos os títulos dos filmes sempre na tradução brasileira, quando disponíveis. Anexamos, ao final, a lista de filmes e também a filmografia detalhada com os títulos originais e em português. Utilizamos como referência principal o catálogo da primeira mostra integral do cinema de Straub-Huillet realizada no Brasil em 2012, pelo Centro Cultural Banco do Brasil, graças à maravilhosa iniciativa de Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Patrícia Mourão, Pedro França e Mateus Araújo. Agradecemos aos organizadores uma vez que a mostra contribuiu enormemente para a realização dessa pesquisa, trazendo ao país não só os filmes em película, como também uma preciosa fortuna crítica traduzida para o português. Cf.: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Patrícia Mourão, Pedro França, Mateus Araújo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: https://issuu.com/straub-huillet/docs/straub-huillet_catalogo – Acesso em 03/07/2017. Utilizamos também como referência as publicações dos escritos dos cineastas organizados por Philippe Lafosse e Cyril Neyrat na França e por Sally Shafto nos EUA. Cf.: STRAUB-HUILLET. *Écrits: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Organização de Philippe Lafosse e Cyril Neyrat. Paris: Independencia éditions, 2012. Cf.: STRAUB-HUILLET. *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: Writings*. Organização de Sally Shafto. New York: Sequence Press, 2016.

dodecafonismo, pelas conquistas posteriores do serialismo na música e a sua influência sobre as várias expressões do cinema experimental, até encontrar a formulação própria de Straub-Huillet, da qual buscamos extrair as consequências estéticas e políticas, por meio da análise de quatro filmes.

Inicialmente, na apresentação, localizamos a presença da música de Schoenberg em sete filmes realizados pelo casal, contextualizando-os brevemente: *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg* (1972), *Moisés e Aarão* (1974), *Fortini/Cani* (1976), *Cedo demais/tarde demais* (1980-1981), *En rachâchant* (1982), *Proposta em quatro partes* (1985) e *De hoje para amanhã* (1996).

No primeiro capítulo, marcamos a centralidade do pensamento musical no cinema de Straub-Huillet, recuperando seus dois primeiros projetos fílmicos e dando maior ênfase ao longa dedicado a Bach: *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967). O filme faz uma profunda e rigorosa pesquisa musicológica e biográfica em torno ao compositor barroco, sendo um marco também para a chamada *Música Antiga*, que é realizada de modo *autêntico*, com instrumentos de época e segundo os procedimentos musicais característicos do período. Buscamos ressaltar alguns dos princípios relacionados à música de Bach e a essa experiência de realização que foram incorporados ao fazer cinematográfico do casal: a abordagem *materialista* na relação com a música e com a história; a relação com o *espaço acústico* e com o som direto; o uso da voz e o *recitativo*.

No segundo capítulo, partimos da influência de Bach sobre o pensamento *permutacional* da composição dodecafônica de Schoenberg, buscando compreender as relações entre os dois compositores eleitos por Straub-Huillet como pioneiros de seus projetos cinematográficos. Em seguida, adentramos o pensamento de Schoenberg e a sua relação com o cinema, investigando os escritos do compositor sobre as imagens em movimento, a sua relação com a indústria cinematográfica e as diversas experiências fílmicas realizadas com inspiração no método dodecafônico, desde obras de animação, passando pelo cinema estrutural, até as novas formas narrativas da *Nouvelle Vague*. Recuperamos também a importância política da obra de Schoenberg na sua resistência ao nazismo e a sua influência sobre a música do século XX, juntamente com Anton Webern e Alban Berg, no que se refere ao desenvolvimento

das várias expressões do serialismo na música, com os encontros de Darmstadt nos anos de 1950.

A partir daí, buscamos ampliar a noção de *estética do serialismo*, entendida como uma forma de pensar que orienta não apenas a música, mas diversas expressões artísticas, criando obras complexas, com um rigoroso controle estrutural, evitando repetições literais e produzindo uma proliferação da diferença por meio de variações construídas segundo uma lógica *permutacional*. É nesse contexto que situamos a obra de Straub-Huillet, demonstrando a afinidade entre os princípios de decupagem de seu cinema e a estética do serialismo, que pode ser observada em inúmeras dimensões do pensamento cinematográfico dos cineastas: na escolha dos textos e referências a serem filmadas, na organização dos elementos internos ao plano, e, especialmente, na abordagem do espaço com o método do ponto estratégico de posicionamento da câmera. Discutimos algumas figuras lógicas desse encontro entre cinema e música e sugerimos possibilidades de leituras seriais dos filmes – individualmente e de modo transversal – ao longo da obra. O leitor deve acompanhar, ao longo do desenvolvimento da tese, a ampliação da noção de serialismo no cinema de Straub-Huillet, que partem de Schoenberg como referência estética fundamental, e criam, à sua maneira, uma invenção singular dessa noção. A lógica serial é incorporada aos procedimentos de criação de seu cinema e acaba se aproximando da discussão proposta pelas vanguardas musicais dos anos de 1950.

Por fim, analisamos quatro filmes: *Um conto de Michel de Montaigne* (2013), *Relações de Classe* (1984), *De hoje para amanhã* (1996) e *Toda revolução é um lance de dados* (1977). Buscamos observar como essa lógica serial opera, de modo singular, nesses diferentes registros, em cada filme, com cada autor, em cada contexto. As análises investigam os *efeitos* dessa abordagem serial procurando compreender não apenas o modo como os filmes são feitos, decompondo seus elementos estruturais, mas, principalmente, as consequências estéticas e políticas dessa abordagem. A noção de série ganha um valor especial na obra de Straub-Huillet, torna-se um operador da decupagem fílmica, contamina o pensamento criativo das obras desde a sua gênese e conquista uma liberdade muito grande no modo como modula os elementos constituidores dos filmes, com consequências impressionantes nos vários contextos: vida e morte, mobilidade e imobilidade, autobiografia e subjetividade com Montaigne; as relações de classe no capitalismo

com Kafka; as relações conjugais e a questão da modernidade com Schoenberg; a revolução, a ordem e o acaso com Mallarmé.

A obra de Straub-Huillet é ainda pouco conhecida e estudada no Brasil para além dos restritos círculos da cinefilia e da música erudita.² Nesse sentido, torna-se importante destacar duas iniciativas realizadas no país para o conhecimento e entendimento da obra dos cineastas: a retrospectiva integral realizada pelo CCBB em 2012, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que permitiu ao público brasileiro um primeiro acesso à difícil experiência cinematográfica que esses filmes exigem (e esta tese é resultado também do impacto dessa experiência), bem como traduziu e publicou um catálogo riquíssimo que reúne textos dos cineastas e de seus críticos.³ Além disso, a publicação do dossiê dedicado a Straub-Huillet realizado pela Revista Devires, em 2013, com organização de Mateus Araújo e João Dumans, que apresentou ao público uma série de artigos de estudiosos brasileiros sobre os cineastas, como também, quatro textos de Straub e um de Jean Narboni.⁴

*

² É muito caro e difícil ter acesso às obras, pois até o momento os DVDs dos filmes não foram lançados oficialmente no país. Nesse contexto, as comunidades de cinéfilos como *Making Off* e *Karagarga* ocupam um papel fundamental na difusão das obras, disponibilizando os filmes e produzindo traduções e legendagens originais para inúmeros idiomas, o que contribuiu enormemente para a realização desta pesquisa.

³ STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: https://issuu.com/straub-huillet/docs/straub-huillet_catalogo – Acesso em 03/07/2017.

⁴ ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais e Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet. Disponível em: https://issuu.com/revistadevires/docs/devires_vol.10_n.1_-_janeiro-junho_ Acesso em 21/09/2017.

Em sua conferência "*O que é o ato de criação?*", de 1987, G. Deleuze apresenta uma questão essencial: "O que é ter uma ideia em alguma coisa?"⁵ O que significa ter uma ideia em filosofia, pintura, música, cinema ou literatura? A ideia criativa não se constitui como um ato isolado de seu meio. Ela está intrinsecamente relacionada às possibilidades que o meio abre no pensamento, com sua matéria própria – os conceitos do filósofo, as funções do cientista, os blocos de *linhas-cores* do pintor, os blocos de *movimentos-duração* do cineasta –, estando todas as invenções interligadas pela dimensão do *espaço-tempo*. Mas também as ideias são dadas a reverberar. Um cineasta que adapta um romance faz reverberar as ideias em literatura de um escritor no encontro com suas próprias ideias em cinema.

Uma das perguntas iniciais desta pesquisa está relacionada ao ato de criação do cinema na relação com a música, ao modo como as ideias musicais de Arnold Schoenberg reverberam nas ideias cinematográficas do casal Straub-Huillet. Sabemos, pela trajetória dos cineastas, que a reivindicação de suas referências, de suas reverberações no cinema, se faz num *gesto de resistência*. Esta se nutre da literatura de Hölderlin, Sófocles, Kafka, Pavese, Duras, Fortini, Mallarmé, Heinrich Böll, Engels, Maurice Barrès, Vittorini, Corneille, Montaigne, do teatro de Brecht, da pintura de Cézanne, da música de Bach e Schoenberg (mas também de Haydn, Beethoven, Wagner, Mahler, Varèse, György Kurtág, Bernd Alois Zimmermann, Stockhausen, Hanns Eisler, etc). Se a obra desses autores é convocada ao cinema, no caso de Straub-Huillet, é para impedir que seu gesto, sua palavra, seu ato de criação sucumbam ao tempo. E não apenas para imortalizar, de modo alusivo ou mimético, a obra de um conjunto de artistas derrotados pela História, mas para, através dos meios próprios ao cinema, pelo trabalho com as imagens e com os sons, incorporar procedimentos criativos de outros campos, refazer o gesto, retomar a palavra e o pensamento dos derrotados e vislumbrar uma inscrição na *história* que resista ao poder.

De *Nicht versöhnt* [Não reconciliados, 1965] a *Moïse et Aaron* [Moisés e Aarão, 1974], uma ideia-mestra, inteiramente contida nesse título: "Não reconciliados". A *não reconciliação* não é a união nem o divórcio, nem o corpo pleno nem o pressuposto do esfacelamento, do caos (Nietzsche: "É preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo"), mas sua dupla possibilidade. Straub e Huillet partem,

⁵ DELEUZE, G. *O que é o ato de criação?* In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 181.

no fundo, de um fato simples, irrecusável: o nazismo existiu. O nazismo faz com que hoje o povo alemão não esteja reconciliado consigo mesmo (*Machorka-Muff* [1962], *Nicht versöhnt*), e com que os judeus também não estejam muito mais (*Moïse et Aaron, Einleitung*)⁶.⁷

A *não reconciliação*, nesse sentido, se constrói como uma *operação*, um modo de fazer filmes, "a recusa obstinada a todas as forças de *homogeneização*" no processo de reverberação do ato de criação dos artistas de referência na construção desse cinema. E é nesse sentido que a música de Schoenberg é convocada. *Música de acompanhamento para uma cena de filme* (*Opus 34*) foi composta por Schoenberg em 1929-1930 a partir de uma encomenda para um filme inexistente, apenas imaginado. A obra foi concebida como uma pequena peça orquestral em um único movimento sub-articulado em três partes, cujos nomes são muito sugestivos do momento em que foi escrita: *Perigo ameaçador*, *Medo* e *Catástrofe*. Schoenberg afirma:

Deveria eu talvez me orientar a partir de uma aparição efêmera como esta do mercado cinematográfico americano, que conseguiu em menos de duas décadas, com uma cultura saqueadora, destruir uma coisa que era boa? Quando penso no filme, eu penso em filmes futuros, que deverão necessariamente ser filmes artísticos. E para esses filmes, minha música pode servir.⁸

E, de fato, a sua música alimentou o casal Straub-Huillet, que partiu do título do seu *Opus 34* para construir o curta: *Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg* (1972, 15'), a partir de uma encomenda da televisão alemã SWR.⁹ A primeira parte do filme se baseia numa carta escrita por Schoenberg em 1923 ao seu então amigo, Wassily Kandinsky, quase dez anos antes da ascensão do Nazismo. O compositor judeu expressa sua recusa radical ao regime totalitário e ao convite feito pelo pintor para ir à Alemanha fazer parte da Bauhaus num contexto de crescente antissemitismo do período entreguerras. Schoenberg escreve a Kandinsky:

⁶ *Einleitung: Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg* (1972).

⁷ DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 99.

⁸ SCHOENBERG, Arnold. *Discussão na rádio de Berlim, 30/03/1931*. Apud: WOODS, Gregory. *Um diário de trabalho*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 125.

⁹ O filme foi encomendado pela estação estatal de rádio e televisão da Alemanha Ocidental, *Südwestrundfunk* (SWR), em Baden-Baden, que contratou ainda outros dois diretores para produzirem documentários sobre o *Opus 34* de Schoenberg: o francês Luc Ferrari e o sueco Jan Martenson.

Aprendi uma lição à força nesse ano, e não devo esquecê-la jamais. A lição me ensina que não sou germânico, nem europeu, de fato talvez não seja nem mesmo um ser humano (ao menos, os europeus preferem a pior das raças a mim), mas eu sou judeu. (...) [E] enquanto eu ando na rua e cada pessoa olha pra mim para ver se sou um judeu ou um cristão, eu não posso muito bem dizer a elas que eu sou aquele para quem Kandinsky e alguns outros fizeram uma exceção, mesmo que, obviamente, Hitler não seja da mesma opinião. E mesmo essa visão benevolente não teria muita utilidade para mim, mesmo se eu fizesse como os mendigos cegos e escrevesse isso numa placa e pendurasse no pescoço para que todos pudessem ler. Kandinsky não é capaz de perceber isso?¹⁰

A carta questiona duramente a posição antissemita do amigo russo, Kandinsky, e apresenta uma clareza assustadora, prenunciando os horrores da guerra. Schoenberg escreve ainda afirmando que durante a guerra são veiculadas toda a sorte de mentiras e que "a fala oficial é sempre mentirosa", e pergunta ao pintor:

Você se esqueceu quanto desastre pode ser evocado por um sentimento particular? Você não sabe que em tempos de paz todos ficam horrorizados com um acidente férreo no qual morrem quatro pessoas, mas, durante a guerra, pode-se ouvir falar sobre a morte de 100.000 pessoas sem se tentar imaginar a miséria, a dor, o medo e as suas consequências?¹¹

Vemos a leitura da carta feita pelo cineasta Günter Peter Straschek, ao microfone, em estúdios de rádio e televisão, como se o filme alimentasse o *fantasma*, como colocou Daney, do ato de fala dos dominados desferido contra o próprio dispositivo dominante. As palavras de Schoenberg são pronunciadas e distribuídas em cadeia nacional pela emissora estatal que financiou o filme, reforçando a *não reconciliação* entre o discurso dominado e o aparelho dominante.¹² Na segunda parte, vemos Danièle Huillet afagar carinhosamente o seu gato *Misti*, que se contorce em seu colo, enquanto cita Brecht: "*Mas* – Brecht pergunta –, como pode alguém agora dizer a verdade sobre o fascismo contra o qual se coloca, sem dizer nada sobre o capitalismo que o engendra? Qual será o resultado prático de tal verdade?". O curta sobrepõe a música de Schoenberg com a leitura, em estúdio, feita por Peter Nestler, de trechos do discurso proferido por Brecht no I Congresso Internacional de Escritores pela Defesa da Cultura (Paris, 1935), no qual o escritor associa o

¹⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Edited by Erwin Stein, 1987, cartas 63 e 64, pp. 88-93 (trad. nossa).

¹¹ SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Edited by Erwin Stein, 1987, carta 64, p. 91 (trad. nossa).

¹² DANÉY, Serge. *Straub-Schoenberg : Un tombeau pour l'oeil*. Paris: Cahiers du Cinéma, N. 285-259, Juillet-Aout, 1975, p. 31.

capitalismo aos regimes totalitários ("Estes que são contra o fascismo sem serem contra o capitalismo, esses que lamentam sobre a barbárie que vem da barbárie, são as mesmas pessoas que comem a sua parte do bezerro, como se o bezerro pudesse não ter sido abatido. Eles querem comer a carne sem ver o sangue").¹³ Assim, o curta reúne em seguida, numa relação impossível de plano e contraplano (o contraplano dos derrotados subjaz como resto a ser desvelado pelo cinema): os corpos dos mortos revolucionários da Comuna de Paris em seus caixões (1871), conjugados com a preparação das bombas carregadas pelos aviões de caça B52 e o bombardeio americano sobre o Vietnã. Por fim, vemos as notícias de jornal segundo as quais os arquitetos Walter Dejaco e Fritz Ertl, que construíram a câmara de gás e o forno crematório do campo de extermínio de Auschwitz, são absolvidos em seu julgamento ocorrido em 1972 (mesmo ano do filme), na cidade de Viena, ironicamente, onde Schoenberg nasceu.

O filme desenha um arco que conecta a música e o pensamento de Schoenberg aos campos de concentração e extermínio, desde o prenúncio da catástrofe, presente no subtítulo da composição do período entreguerras, como também na própria tensão que a música carrega. O filme aborda a ascensão do nazismo e do antissemitismo através da carta a Kandinsky e a relação entre o fascismo e o capitalismo a partir do discurso de Brecht, desvelando a hipocrisia dos países capitalistas que mantêm seu projeto imperialista, com os massacres da guerra em favor do lucro, com a morte dos revolucionários, culminando com os campos de extermínio e a impunidade de seus idealizadores na sociedade contemporânea (1972).¹⁴ Como observa Mateus Araújo, o filme apresenta caráter *ensaístico*, e é marcado pela figura lógica da *adversativa*:

¹³ A associação do comércio e das finanças com os regimes totalitários também está presente no livro de Brecht, *Os negócios do senhor Júlio César*, no qual a história do imperador romano é narrada a partir de suas relações comerciais. O livro inspirara *Lições de História* (1972), filme anterior do casal. Se no início da propaganda nazista, a figura malévola do banqueiro era recorrentemente associada aos judeus, num discurso de ódio antissemita, como em *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940), agora, é a figura do tirano que é associada ao sistema comercial monopolista, criando uma inversão daquilo que teria sido idealizado pelo Nazismo.

¹⁴ Não há como deixar de associar o fim do filme com a obra de Hanna Arendt que analisou as origens do totalitarismo e sua relação com as nações modernas, bem como desenvolveu a discussão sobre a "banalidade do mal", a incapacidade de pensar e a relação com a burocracia a partir do julgamento de Eichmann em Jerusalém nos anos de 1960, temas extremamente atuais na sociedade contemporânea. Cf.: ARENDT, Hanna. *Eichmann in Jerusalem I-VI*, In: *The New Yorker*, 16 de Fevereiro de 1963,

Kandinsky convidara Schoenberg para lecionar na Bauhaus, *mas* este declinou em 1923 por não aceitar um estatuto de exceção ao antissemitismo que o amigo tendia a endossar; Brecht apontou, *porém*, em 1935, a incoerência de quem pretendia combater o fascismo sem combater ao mesmo tempo o capitalismo que o engendrou; ele está certo, diriam os Straub, *mas* convém não restringir ao episódio histórico do nazi-fascismo as atrocidades capitalistas: muito mais vasta, sua curva traçada pelas imagens do terceiro bloco passa, por exemplo, pelo massacre dos *communards* em 1871, pelo bombardeio americano no Vietnã no fim da década de 1960 e pela impunidade dos cúmplices do genocídio nazista, reafirmada em tribunais recentes. De um passo ao outro (da recusa de Schoenberg à ponderação de Brecht, e desta à conclusão dos Straub), o argumento vai ganhando em amplitude, e seu percurso lógico se unifica no som pela peça de Schoenberg, que irrompe aos 6' e avança até o fim do filme, aos 15', tingindo tudo com a mesma tonalidade de "*Perigo ameaçador, medo, catástrofe*".¹⁵

Com a aproximação entre Brecht, Schoenberg, a Comuna de Paris, a guerra do Vietnã e a impunidade dos arquitetos nazistas, sob o fluxo musical marcado pela tensão crescente dos anos de 1930, Straub-Huillet impõem, a despeito das afirmações do compositor, uma leitura intensamente política de sua obra.¹⁶

Em 1959, Jean-Marie Straub assiste em Berlim à segunda montagem realizada da ópera *Moisés e Aarão* de Schoenberg. O compositor morre em 1951, deixando a obra inacabada e sem tê-la visto montada integralmente nos palcos. O próprio Schoenberg acreditava que ela jamais seria encenada dada a extrema complexidade da composição, realizada principalmente entre os anos de 1930 e 1932, e devido aos procedimentos tecnológicos que ele havia concebido para a ópera. Segundo Leibowitz, "essa é, sem dúvida, a partitura mais complexa e difícil de se realizar e é também, em vários aspectos, sua tentativa mais radical e audaciosa".¹⁷ Em *Moisés e Aarão*, Schoenberg sintetiza todas as conquistas formais das obras anteriores, elaborando de modo muito rigoroso a *série dodecafônica*¹⁸ encriptada nos

disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/1963/02/16/eichmann-in-jerusalem-i> – Acesso em 11/01/2016.

¹⁵ ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / UFMG / Fafich - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet, pp. 118-119.

¹⁶ Cf.: WALSH, Martin. *Moses and Aaron: Straub-Huillet's Schoenberg*. Jump Cut, nº 12/13, 1976, pp. 57-61, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.walsh.html#15> – Acesso em 04/05/2013.

¹⁷ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 122 (trad. nossa).

¹⁸ Voltaremos mais adiante às características do método dodecafônico "descoberto" por Schoenberg, mas de modo preliminar podemos defini-lo como um método criado pelo compositor para o desenvolvimento da composição atonal, de modo estruturado, por *séries de doze sons que apenas se remetem a si mesmos*, como definiu o próprio compositor e, portanto, funciona em oposição à lógica de composição da tradicional música tonal. Define-se inicialmente uma série de doze sons e essa série é submetida a um amplo conjunto de variações no processo de composição. cf.: SCHOENBERG, A.

meandros da construção musical do princípio ao fim da composição. Ele desenvolve nessa peça o ideal de compor uma ópera inteira a partir de uma única série de doze sons. O compositor agrega à ópera "a dialética intensa entre a voz e a orquestra (*Erwartung*), a rapidez de encaminhamentos de diferentes momentos dramáticos (*Erwartung, La Main heureuse*), o uso muito particular dos coros (*La Main heureuse*), a escrita dos conjuntos vocais (*Von heute auf morgen*¹⁹),²⁰ além da dualidade entre a expressão vocal do *Sprechgesang*²¹ de Moisés (o recitativo) e o canto lírico de Aarão.

Imediatamente após a experiência em Berlim, Straub convida Huillet para ver a ópera e ambos decidem filmá-la. A decupagem da ópera foi feita entre os anos de 1959 e 1970 e apenas em 1974, quinze anos após o concerto, os cineastas dão início às filmagens. Como o próprio título diz, a ópera tem como tema central o mito bíblico "histórico"²² de Moisés e Aarão, a *não reconciliação* entre "inscrição de um lado (do lado das Tábuas da Lei: Moisés), enunciado do outro (do lado dos milagres: Aarão),"²³ entre a iconoclastia baseada na crença de um deus invisível, que não pode ser circunscrito e que se materializa no ato de fala errante e nômade de Moisés (crer sem ver, por meio da escuta da palavra), e a iconofilia constituída pela adoração ao bezerro de ouro, pelo culto de Aarão à imagem, ao milagre e ao território (ver para crer e dar forma tangível à palavra).²⁴ Enunciado pelo Segundo Mandamento, a questão da Proibição das Imagens (*Bilderverbot*) acompanha de perto a trajetória da obra de Schoenberg.²⁵ Pode ser lida também como um *manifesto anti-hitlerista*,²⁶ dimensão política da resistência antitotalitária que reverbera da obra de Schoenberg

Style and Idea: Selected Writings. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, pp. 205-250.

¹⁹ Respectivamente, *Erwartung* (*Expectativa*, 1909, *Opus 17*), *La Main heureuse* (*A mão feliz*, 1908-1913, *Opus 18*) e *Von Heute auf Morgen* (*De hoje para amanhã*, 1928-1929, *Opus 32*).

²⁰ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 122 (trad. nossa).

²¹ O *Sprechgesang*, ou *canto-falado*, consiste basicamente numa nova abordagem da voz inaugurada com sua peça *Pierrot Lunaire* (1912, *Opus 21*) em que o cantor passeia por alturas indefinidas, misturando o canto com a fala.

²² Para uma interessante abordagem histórica acerca de Moisés e da sua possível origem egípcia, cf.: FREUD, *Moisés e o Monoteísmo*, trad. bras., 1975. Straub também discute a relação entre povo e história no mito em entrevista concedida à *Cahiers du Cinema*, Nº 258-259, Juillet-Aout, 1975, pp. 18-19, e comenta a relação com o texto freudiano em LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub*. Toulouse: Éditions Ombres, 2007, p. 113.

²³ DANÉY, Serge. *A rampa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 100.

²⁴ DELEUZE, G. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 302.

²⁵ Cf.: BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998. E também: KURTH, Richard. *Immanence and transcendence in Moses und Aron*. In: SHAW, Jennifer, AUNER, Joseph (orgs.). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2011, capítulo 13, pp. 177-190.

²⁶ MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 157.

ao projeto de Straub-Huillet (como pode a música resistir ao totalitarismo?), como afirma o próprio Straub: "a queda do fascismo, os campos de concentração, o extermínio dos judeus e a criação do Estado de Israel impediram [Schoenberg] de terminar a obra. *Moisés e Aarão* é uma obra antissionista".²⁷

A ópera foi filmada a céu aberto, num antigo anfiteatro elíptico em ruínas, em Alba Fucense, na Itália, datado do ano de 40 d.C., que os cineastas escolheram depois de percorrerem mais de 11 mil quilômetros em busca do lugar ideal. Os cantores da ópera foram todos filmados em som direto, o que exigiu o desenvolvimento de uma complexíssima técnica de gravação.²⁸ A exigência da gravação em som direto é uma das características marcantes do trabalho dos cineastas. Adotar tal técnica para a gravação de uma ópera é uma atitude estética e política rigorosa, especialmente diante das dificuldades que isso representava em 1974, como afirma Straub:

Em oposição a todos os regentes de óperas filmadas que nos tentam ludibriar, aqui, cada vez que você vir um cantor abrir a boca ao ar livre, não haverá um divórcio entre o que você vê e o que você escuta. Os sons que escutamos foram registrados lá onde vemos o cantor. Não foram gravados antes, não há pós-sincronização. E não é por puritanismo, mas simplesmente porque um filme só pode existir nessa condição.²⁹

Duas décadas mais tarde, Straub-Huillet retornam a Schoenberg para filmar, em 1996, uma outra ópera: *Von Heute auf Morgen* (*De hoje para amanhã, Opus 32, 1928-1929*). Segundo Martin Brady,

a ópera cômica *Von heute auf morgen*, terminada em 1928 e apresentada pela primeira vez em Frankfurt em 1930, não é apenas um marco do modernismo – a primeira ópera dodecafônica – mas também, como o título sugere, um sutil ataque velado à qualidade da arte modernista da década de 1920 que "*há hoje e se vai amanhã*." É uma das primeiras óperas com um texto feminista – a libretista, "Max Blonda", era a esposa de Schoenberg, Gertrud – e autorreflexiva sobre os aparelhos da tecnologia moderna, tendo o telefone como ponto-chave da história. (...) É a primeira ópera a ser filmada ao vivo, com som direto, e pode ser lida tanto

²⁷ STRAUB, J. M., HUILLET, D. "Conversation avec J.-M. Straub et D. Huillet (*Moïse et Aaron*)", par Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer et Serge Daney. In: *Cahiers du Cinema*, No 258-259, Juillet-Aout, 1975, pp. 05-26 (trad. nossa).

²⁸ A técnica de gravação foi minuciosamente descrita em WOODS, Gregory HUILLET, Danièle. *Diário de filmagem de Moisés e Aarão*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, pp. 123-179.

²⁹ STRAUB, J.M., *Après la projection de Moïse et Aaron*. In: LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub*. Toulouse: Éditions Ombres, 2007, p. 112 (trad. nossa).

como um ensaio sobre as estéticas e políticas do modernismo como da intermedialidade.³⁰

A filmagem da ópera apresenta uma abordagem teatral e anti-ilusionista, a começar por uma panorâmica que conecta a afinação da orquestra com as cadeiras vazias da sala de concerto, como um prenúncio do público (do cinema e da música) por vir. A apresentação inicial da orquestra, de modo brechtiano, exhibe ao espectador as condições materiais de realização do próprio filme: o palco, a orquestra, os microfones, o teatro vazio. O cinema se expõe e afirma a presença permanente da orquestra (a ser escutada) no fora de campo.

A obra foi um primeiro ensaio realmente operístico do compositor germânico e o libreto se desenvolveu a partir de uma reflexão sobre as relações entre os atos e suas consequências na vida moderna, os dilemas da relação conjugal, a futilidade e a superficialidade dos modismos, como afirma Schoenberg:

Como se o mal pudesse ser evitado na vida, nas artes, na política ou no domínio privado, se cada um tivesse a exata representação da consequência de seus atos. Se o político, por exemplo, fosse capaz de se colocar no lugar dos homens que ele manda matar, ou se o chefe previsse as implicações de uma demissão e os empregados, a consequência de uma omissão.³¹

A música é dedicada ao homem médio pequeno-burguês, cujos princípios morais estão em processo de ruína pela influência da moda e da fascinação com o novo. Straub acrescenta: "Schoenberg sabia que a moda pode ser venenosa. Venenosa. Que ela pode se espalhar como um gás venenoso. Que as pessoas respiram esses modismos e são mutiladas, quase sem perceber. E que todo o processo segue acelerando mais e mais."³² A forma musical foi inspirada pelo gênero *Zeitoper*, do alemão, "ópera do tempo" ou "ópera da vida cotidiana", bastante popular na segunda metade da década de 1920, e famosa na música de compositores mais jovens, como

³⁰ BRADY, Martin. *Von heute auf morgen: Straub-Huillet, Serialism, and Philosophy of New Cinema*. Texto apresentado no evento "Modernism, serialism, film: Schoenberg's comic opera *Von heute auf morgen* in context, King's College London, 2014:

<http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/german/eventrecords/2013-14/schoenberg.aspx> – Acesso em 11/11/2015. Agradecemos ao autor por gentilmente ceder acesso ao texto (trad. nossa).

³¹ HUILLET, D. SCHOENBERG, A., STRAUB, J.M. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997, p. 101 (trad. nossa).

³² SCHÖNBERG, BLONDA, HUILLET, STRAUB. *Von heute auf morgen: Oper / Musik / Film*. Berlin: Vorwerk 8, 1977, pp. 87-99.

Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*) e Kurt Weill (especialmente nas composições feitas para as peças de Brecht, como *A ópera dos três vinténs*). Segundo Peter Tregear,

O fato de que um gênero como o *Zeitoper*, que, como o nome sugere, deliberadamente busca refletir sobre as condições estéticas da vida contemporânea, tenha alcançado tanto sucesso irritava e incomodava Schoenberg na mesma medida. Um resultado observável disso foi que ele compôs peças explicitamente satirizando esses compositores contemporâneos, bem como o contexto social contemporâneo, além do fato de que o igualmente inescapável caráter mundano da sátira entrava em conflito com a sua emergente autopercepção como um "solitário" defensor da tradição após a I Guerra Mundial. Ainda assim, esse conflito de objetivos e sentidos transformou-se em criação, eventualmente inspirando um curioso comentário sobre o gênero *Zeitoper* em sua ópera em um ato *Von heute auf morgen* [*De hoje para amanhã*], e, posteriormente, ajudando a dar forma ao coração dramático e musical de *Moisés e Aarão*.³³

A ideia de Schoenberg era produzir, com seu grande domínio da técnica dodecafônica, uma ópera cômica de apelo popular, a partir de um tema ordinário. No entanto, o momento da composição fora marcado pela tensão do período entreguerras, pela ascensão do Nazismo e do antissemitismo, como destaca Eisler ao afirmar que "a música antecipa a sua época" e que "pela singularidade de seu método de composição e pelo tratamento do material, resulta uma espécie de *apocalipse em escala familiar*".³⁴ Dessa vez, a ópera inteira, não apenas a voz dos cantores, como também a orquestra, foi filmada em som direto (algo realmente singular na história do cinema). Ela acontece no espaço de uma sala de concertos (sem o público), com uma iluminação de caráter expressionista, em preto e branco, explorando as variações do claro-escuro, com um cuidado refinado com o figurino, com o cenário e com os objetos cênicos.³⁵ Parece haver uma sutil referência à obra de Dreyer (*The master of the house*, 1925), diretor por quem Straub-Huillet guardavam uma grande admiração. O filme do diretor dinamarquês também apresenta as difíceis relações de casal constituídas a partir da figura de um marido autoritário e impaciente, e de um requintado trabalho com os objetos cênicos. Mais uma vez, a obra de Straub-Huillet

³³ TREGEAR, Peter. *Schoenberg, Satire and the Zeitoper*. In: SHAW, Jennifer, AUNER, Joseph (orgs.). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2011, capítulo 11, p. 148 (trad. nossa).

³⁴ EISLER, Hans. *Sinn und Form*, 7, 1955. In: HUILLET, D. SCHOENBERG, A., STRAUB, J.M. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997, p. 106 (trad. nossa).

³⁵ Alguns objetos típicos da vida moderna ocupam lugar central na ópera, tais como o telefone e o rádio. Na peça, Straub-Huillet utilizam um modelo de rádio alemão de 1936, posterior ao momento da composição da música e muito comum no período nazista. Há também uma garrafa de vidro com a estrela de Davi, símbolo judeu.

apresenta uma rigorosa *decupagem cinematográfica* feita a partir da partitura e definida segundo os compassos da música.³⁶

A música de Schoenberg reaparece ainda de modo breve em quatro outros filmes: no início de *Fortini/Cani* (1976), no início do curta *En rachâchant* (1982), na articulação entre as duas partes que compõem o filme *Cedo demais/tarde demais* (1980-1981) e no segundo movimento da *Proposta em quatro partes* (1985). Nos três primeiros exemplos, podemos escutar um mesmo fragmento instrumental de *Moisés e Aarão*, exatamente o trecho no qual Moisés desce da montanha para destruir o bezerro de ouro, numa clara referência à questão da proibição das imagens e também associada à crítica severa à idolatria, à representação, aos falsos deuses e aos regimes totalitários. Já em *Proposta em quatro partes*, podemos ver o retorno de um fragmento inteiro de *Moisés e Aarão*. O filme foi realizado para a televisão italiana R.A.I. e é integralmente composto pela remontagem de outros filmes: um curta de Griffith (*A corner in wheat*, 1909), *Moisés e Aarão*, *Fortini/Cani* e *Da nuvem à resistência* (1978). Vemos o final do primeiro ato da ópera de Schoenberg. Aarão apresenta ao povo os milagres e o convida à jornada pelo deserto contra a escravidão do faraó. A sequência termina com duas panorâmicas sobre o Nilo. O retorno da música de Schoenberg nesses quatro filmes reforça, uma vez mais, a leitura política que os cineastas fazem do compositor, que se torna, praticamente, um símbolo de resistência: em *Fortini/Cani*, a relação com o antissemitismo; em *En rachâchant*, a relação com o autoritarismo; e em *Cedo demais/tarde demais* e na *Proposta em quatro partes*, a relação com a revolução, com a revolta e com a luta de classes.

Esses foram os sete filmes realizados por Straub-Huillet em relação direta com a obra de Schoenberg. Antes deles, os cineastas já haviam realizado um outro filme dedicado à música, tendo Bach e seus escritos como figuras centrais: "O ponto de partida para o nosso *Crônica de Anna Magdalena Bach* [1967] era a ideia de tentar um filme no qual utilizaríamos a música não como acompanhamento, tampouco como narração, mas como uma *matéria estética*."³⁷ Acreditamos que há uma singularidade no modo como Straub-Huillet incorporam o pensamento musical de Schoenberg e de

³⁶ Usamos a noção de *decupagem cinematográfica* tal qual definida por Noël Burch, cf.: BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 23.

³⁷ HUILLET, D., STRAUB, J. M. *O Bachfilm*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 04 (grifo nosso).

Bach (como veremos adiante) no fazer cinematográfico, na maneira como o ato de criação desse cinema opera, fazendo reverberar nos filmes um *modo de fazer* musical, sua matéria estética, que *resiste* para além de um *uso metafórico* (de acompanhamento) *da música*.

2. Musicalidade Fílmica:

Centralidade do pensamento musical
no cinema de Straub-Huillet

CE QUI NOUS A TOUCHÉS
PAR JEAN-MARIE STRAUB
ET DANIELE HUILLET

Donne-moi en cela, Mon Dieu, un cœur de Samaritain
Que j'aime en même temps le prochain
Et qu'en sa douleur
Aussi sur lui je m'afflige
Afin que je ne passe pas à côté de lui
Et ne le laisse pas en sa détresse
Donne que je haïsse l'amour de moi-même
Ainsi un jour la vie de joie
Tu me la donneras selon mon souhait, cependant par grâces

Jean-Sébastien Bach, Cantate BWV 77 (1723)

(Traduction : Straub-Huillet)



Introduction à une « Musique pour une scène de film »

Figura 1: Montagem feita por Straub-Huillet do texto de uma cantata de Bach com a foto de Schoenberg em referência ao curta de 1972, *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg*. O título diz: "Aqueles que nos tocaram". Extraído de: STRAUB-HUILLET, *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012, p. 107.

Uma referência não pode ser uma interpretação, mas apenas um indício de que se deve, de algum modo, manter olhos e ouvidos abertos. Só isso. Mas não é uma interpretação.

Danièle Huillet

A obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é muito vasta, complexa e aberta, possibilitando uma infinidade de olhares e questões a serem discutidas. Diante dessa amplitude, buscamos situar nossa pesquisa na relação que a obra estabelece com a questão musical, tentando compreender de que maneira os filmes são tomados, em sua estrutura, por uma *musicalidade* própria ao universo composicional. Acreditamos que haja uma centralidade da questão musical que atravessa todo o trabalho, a sensibilidade e o pensamento de Straub-Huillet no cinema. Nesse sentido, é muito rico encontrar não apenas a imagem que abre esse capítulo, reunindo Bach e Schoenberg, como também a "Autofilmografia" assinada pelos cineastas:

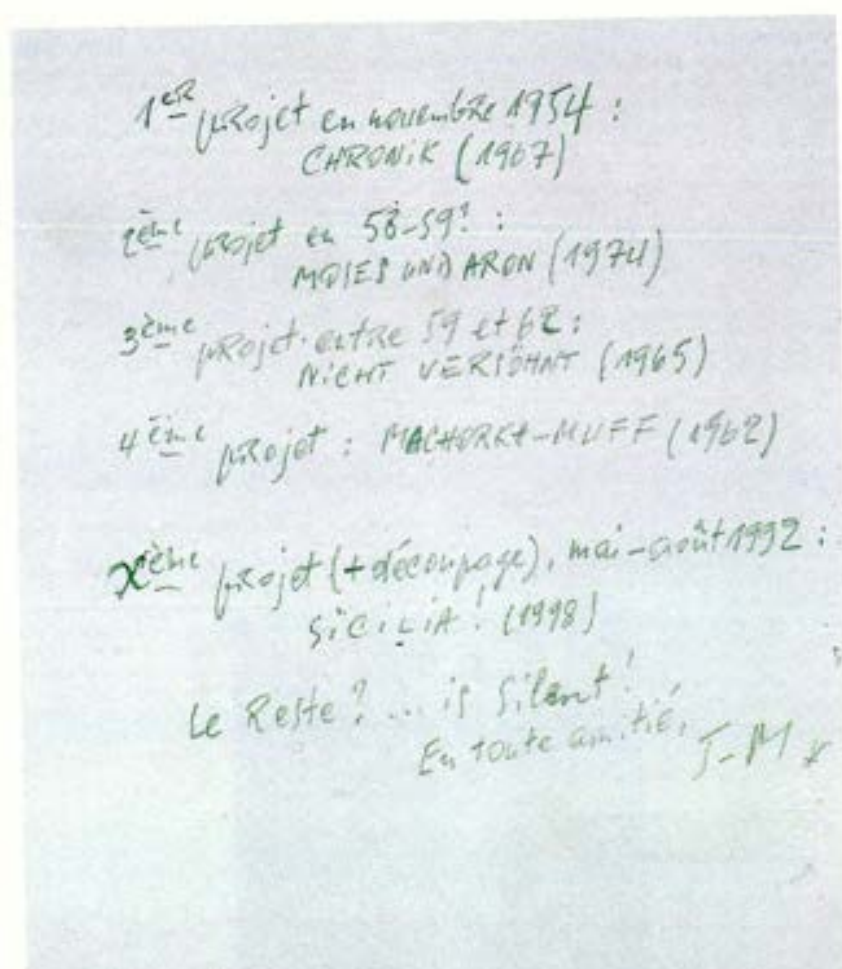


Figura 2: *Autofilmografia* por Straub-Huillet. Extraída de: STRAUB-HUILLET, *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012, p. 119.

De acordo com o esquema, podemos ver que Straub-Huillet sempre tiveram em mente, como ponto de partida para o trabalho com o cinema, *uma investida musical*. *Crônica de Anna Magdalena Bach* (também chamado de *Bachfilm*) aparece

como o primeiro projeto fílmico do casal. Concebido em novembro de 1954 (o projeto é contemporâneo da Revolução da Argélia), o filme foi realizado treze anos depois, em 1967. O segundo projeto fílmico seria a ópera de Schoenberg, *Moisés e Aarão*, concebido entre 1958 e 1959 e realizado apenas em 1974. Dessa forma, a cronologia da filmografia realizada não corresponde à cronologia da filmografia idealizada em função das dificuldades inerentes à realização desses dois ambiciosos filmes.

O primeiro filme realizado de fato por Straub-Huillet foi *Machorka-Muff*³⁸ (1962, 17 min.), a partir de texto de Heirich Böll, abordando a questão da remilitarização na Alemanha após a II Guerra. O filme começa com a tela preta sobre a qual se lê em letras cursivas: "*Um sonho metafórico e abstrato, não uma história – Jean-Marie Straub*".³⁹ Logo em seguida, sobre os créditos iniciais, escutamos um fragmento da música *Permutations* (1957) de François Louis.⁴⁰ Trata-se de uma melodia tocada ao órgão com o acompanhamento de um pedal contínuo. A melodia tem caráter cromático e apresenta um motivo que vai sendo repetido e transposto de grau em grau em direção ao grave. A sonoridade do órgão, bem como o uso cromático, parece fazer referência direta à obra de Bach (talvez à *Fantasia Cromática* do compositor, BWV903) a partir de um tratamento contemporâneo. A ideia de *permutações*, presente no título, parece ainda mais forte na segunda aparição da música, quando vemos a sequência com imagens de notícias de jornais. A melodia apresenta então um caráter mais errático e atonal, com permutações de notas que se

³⁸ Em *Machorka-Muff*, Danièle Huillet assina assistência de direção, passando a compartilhar a direção com Straub a partir do filme seguinte *Não Reconciliados*. No entanto, não faremos distinção a esse respeito ao falar do primeiro filme por acreditar na importância da atuação de Huillet desde o princípio.

³⁹ Essa inscrição inicial nos remete ao filme de Robert Bresson *Um condenado à morte escapou ou o vento sopra onde quer*, de 1956. O filme de Bresson se inicia com a imagem fixa da prisão na cidade ocupada pelos nazistas, Lyon, na França, sobre a qual se lê a seguinte inscrição, também em letra cursiva: "*Essa história é real. Eu a conto como ela é, sem ornamentos. Robert Bresson*". Há vários pontos de contato do cinema de Robert Bresson com a obra de Straub-Huillet, como veremos adiante. Segundo Martin Brady, em sua tese de doutorado dedicada aos dois primeiros filmes alemães de Straub-Huillet, baseados nos romances de Böll, a frase teria sido extraída de um diálogo do livro e transformada em palavras do próprio Straub, cuja assinatura revela o gesto do diretor de se apropriar do livro e de dar-lhe uma nova forma no cinema, colocando em questão a autoria da obra numa famosa querela com Böll e com seu editor, que, por sua vez, sugeriu que o filme fosse destruído. Cf.: BRADY, Martin. *Documentation and fiction in Straub and Huillet's adaptations of Böll's Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King's College London, 1995/2008, tese de doutorado.

⁴⁰ É interessante notar como o nome de François Louis reaparece nos créditos dos dois primeiros filmes de Straub-Huillet: *Machorka-Muff* (1962) e *Não Reconciliados* (1965), embora seja realmente difícil encontrar informações sobre o possível "matemático, pianista, organista e compositor", para além da referência ao trabalho com os cineastas.

alternam em amplos saltos melódicos, além de sequências de repetidos acordes diminutos. Desse modo, a música que abre a obra de Straub-Huillet parece condensar em seu interior uma interessante combinação de elementos que estão fortemente presentes na música de Bach e também na música do século XX (que podemos associar livremente a Schoenberg: o atonalismo e as permutações cromáticas das notas), como uma espécie de discreto prenúncio do que está por vir. Em sua tese de doutorado, Martin Brady analisa o curta de Straub-Huillet e faz aproximações entre os métodos de composição musical de Bach e Schoenberg e a montagem realizada pelos cineastas no filme:

Primeiro, os padrões de contraponto sugerem analogias óbvias com a música de Bach, que foram desenvolvidas mais tarde no *Bachfilm*. Esse paralelo com a música de Bach é, imagino, assinalado pela breve passagem com o *Ricercar a seis vozes da Oferenda Musical* (BWV 1079) durante a sequência do sonho. Segundo, a complexa organização de diferentes padrões de enquadramento na sequência, o uso da máxima disjunção ou dissonância na justaposição de eixos horizontais e diagonais e, em particular, a subdivisão de toda a sequência em três unidades de seis planos (em termos musicais, uma série e meia), combinada com o total impedimento da repetição exata (...), tudo sugere a influência das técnicas composicionais de Schoenberg, em particular, dos princípios derivados do método dodecafônico.⁴¹

Assim, na sequência do sonho, a música de Bach se faz presente com um breve extrato do *Ricercar a seis vozes da Oferenda Musical* (BWV 1079), composta para cravo a partir de uma melodia de forte caráter cromático, que teria sido oferecida ao compositor pelo rei Frederico II.⁴² O episódio é famoso na história da música.⁴³ Bach teria tocado de improviso ao cravo uma série enorme de complexas variações e fugas sobre o difícil tema, como afirma Franz Rueb:

⁴¹ BRADY, Martin. *Documentation and fiction in Straub and Huillet's adaptations of Böll's Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King's College London, 1995/2008, tese de doutorado, pp. 66-67 (trad. nossa – agradecemos ao autor por nos ter cedido gentilmente uma cópia desse trabalho).

⁴² Cf.: RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 347.

⁴³ De acordo com Schoenberg, o tema real não poderia ter sido composto pelo rei, mas apenas pelo filho de Bach, Carl Philip Emanuel que conhecia a fundo os segredos da composição contrapontística de seu pai. Ao compor o tema, Carl Phillip teria construído um cromatismo sofisticado que impediria imitações em cânone, tornando a tarefa da improvisação ainda mais complicada. Assim, o tema seria como uma armadilha preparada por seu próprio filho diante do rei. Schoenberg lembra ainda a origem etimológica da *Musikalische Opfer*, destacando que a palavra *Opfer* pode significar tanto *oferenda*, quanto *sacrifício/vítima*. Bach teria sido vítima do jogo criado por seu filho. Cf.: SCHOENBERG, Arnold. *Bach (1950)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 394-395.

Bach variou o tema, improvisou, transformou partes do tema em contratemas, introduziu uma variação em outra, entrecruzou todos os fios num belo entrelaçado. De uma ideia nascia outra, as fugas eram revertidas, uma nova fuga surgia e era desenvolvida. Foi a demonstração magistral *tanto de um sistema rígido de composição quanto de um jogo livre da imaginação* do grande mestre.⁴⁴

Essa ideia parece muito forte também para a filmografia de Straub-Huillet, que sempre estiveram em busca do desenvolvimento de um *método de composição cinematográfica* que fosse ao mesmo tempo *rígido* (objetivo, materialista, despido da expressividade romântica), mas que também permitisse um *jogo livre da imaginação*. Essa dualidade entre o caos e a ordem, a restrição criada pelo método e a liberdade de expressão, também encontra lugar central na obra de Schoenberg.

Ainda sobre Bach, o compositor teria escrito, tempos depois, as variações (algumas de modo cifrado, verdadeiros enigmas musicais) e enviado como uma *oferenda musical* ao rei. Foi justamente um trecho do segundo movimento dessa obra, o *Ricercar* a seis vozes, que foi escolhido para acompanhar o sonho do general nazista no filme.⁴⁵ O *Ricercar* ocupa lugar central na história da música e já apontaria para os desenvolvimentos da música serial no século XX, como discutiremos mais adiante.⁴⁶

O gesto dos cineastas ao reunir o *Ricercar* e *Permutations* parece bastante sofisticado. As permutações atonais de François Louis, além de aparecerem nos créditos iniciais ou pontualmente em outros momentos do filme, são fortemente ligadas ao contexto de retomada belicista dos anos 1950 na Alemanha do pós-guerra, como expresso na sequência em que as notícias dos jornais da época são apresentadas (numa clara referência a *Kuhle Wampe*, de 1932, filme de Slatan Dudow, roteirizado por Brecht e tido como o primeiro filme comunista da história do cinema),⁴⁷ enquanto a música de Bach é associada ao sonho do general nazista em ser condecorado e homenageado com a inauguração de um monumento, uma estátua sua, em função dos

⁴⁴ RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 348-349 (grifos nossos).

⁴⁵ O *Ricercar* como forma musical se tornou mais recorrente no final do Renascimento e início do Barroco e está ligado à ideia de uma busca constante, funcionando às vezes como um prelúdio ao tema a ser desenvolvido na apresentação da tonalidade da música. Em geral, o *Ricercar* também explora complexas permutações de um motivo e pode ser definido como uma das primeiras formas de *fuga* na história da música.

⁴⁶ Cf.: <https://www.americanbachsociety.org/Newsletters/BachNotes09.pdf> – Acesso em 18/01/2016.

⁴⁷ Para uma análise detalhada da sequência dos jornais, cf.: BRADY, Martin. *Documentation and fiction in Straub and Huillet's adaptations of Böll's Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King's College London, 1995/2008, tese de doutorado.

feitos alcançados em batalha.⁴⁸ É interessante notar como Straub-Huillet se apropriam de modo dialético do enunciado do general: "*A memória como ordem histórica*" ("*Die Erinnerung als geschichtlicher Auftrag*"), cuja inversão atesta, segundo Martin Brady, tanto a "indicação da filosofia conservadora de Machorka-Muff, bem como um sucinto predicado do programa de Straub-Huillet."⁴⁹ Mas qual relação poderia ser estabelecida entre a música de Bach e o sonho nazista?

⁴⁸ É o que o próprio personagem Machorka-Muff faz para dignificar a memória do marechal Hurlanger-Hiss que havia sido difamado por ter desertado da batalha sem ter alcançado o número mínimo de perdas de seu pelotão estipulado por Hitler para tanto. O discurso de Machorka-Muff se presta a "reparar" a sua memória e honrar o combatente nazista, que, ironicamente, teria morrido intoxicado ao comer uma lagosta.

⁴⁹ BRADY, Martin. *Documentation and fiction in Straub and Huillet's adaptations of Böll's Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King's College London, 1995/2008, tese de doutorado, p. 22 (trad. nossa).

2.1. Bachfilm e Materialismo



Figura 3: Plano inicial de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967)

Essa pergunta nos conduz novamente à *Crônica de Anna Magdalena Bach*. Anna Magdalena foi a segunda esposa de Bach, com quem ele teve treze filhos, dos quais sete morreram ainda quando crianças. O *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach* constitui um conjunto de peças que Bach teria composto em homenagem à sua esposa entre 1722 e 1725. Já no século XX, o Nazismo apropria-se de Bach, bem como de Beethoven, Wagner e Bruckner, como síntese do espírito puro e genial alemão.⁵⁰ Em 1925, a inglesa Esther Meynell lançou anonimamente uma obra ficcional intitulada *A Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach*, dando origem ao mito de Anna Magdalena.⁵¹ O livro foi relançado em 1957 na Alemanha e na França, tornando-se amplamente conhecido. Na suposta *Crônica*, a voz da esposa de Bach se confundiria com a da autora, sugerindo que o texto poderia ter sido escrito pela própria Anna Magdalena. De acordo com Franz Rueb,

Na época do Nazismo, o livro foi considerado uma espécie de "cântico de glória à mulher alemã" e, por causa disso, era o presente de aniversário preferido para as jovens. Meynell não mediu esforços para "entrar na pele" de Anna Magdalena e tentar retratar o homem e artista Bach sob o ponto de vista de sua esposa. Nos anos 30 e 40 do século XX, centenas de milhares de pessoas acreditaram efetivamente que se tratava de um relato efusivo saído das mãos da própria Anna Magdalena. Foi assim que o livro se transformou em best-seller.⁵²

Um outro episódio ligado à história do cinema reafirma a apropriação de Bach feita pelo Nazismo. Em 1941, Traugott Müller dirigiu o filme de propaganda nazista *Friedemann Bach* sobre o filho do compositor barroco, como afirma Turquety:

Exibido então nos círculos da juventude hitlerista, o filme continuou a ser exibido após a guerra. Straub testemunhou isso ainda em 1966, como se essa biografia do

⁵⁰ No filme *Immensee*, de Veit Harlan, realizado em 1943, melodrama alemão da era nazista e sucesso de bilheterias, há uma célebre sequência em que o personagem principal (um regente musical) visita os *imensos* monumentos e ruínas da cultura romana e trava o seguinte diálogo com seus interlocutores, também alemães: "-Exorbitante! Que construções! Tudo construído com um... fervor da fé. Nós não temos mais isso... -Por que não? -Nós temos nosso próprio tipo de fé, Werner. -Você está certo. *Eu creio em Bach, Beethoven, na Nona, na Ode à alegria*." O tema da conhecida música de Beethoven se sobrepõe à imagem dos monumentos romanos, como uma formulação própria do III Reich.

⁵¹ Segundo Barton Byg, o livro foi originalmente publicado em 1925 de forma anônima, ganhando uma segunda versão com o nome da autora apenas em 1934. Cf.: BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 52. Disponível em:

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4m3nb2jk&chunk.id=d0e1968&toc.id=&toc.dpth=1&brand=ucpress&anchor.id=bkd0e2011#X> – Acesso em 15/04/2015.

⁵² RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 145.

filho mais velho de Bach, retratado como um artista moralmente "degenerado", em oposição à positiva autoridade de seu pai, pudesse não ter relação com seu contexto de produção. *Friedemann Bach* tornou-se mais um exemplo, para Straub, da imprudência da Alemanha e da profunda continuidade entre a Alemanha do pós-guerra e o terceiro Reich, já denunciado por seus dois filmes anteriores.⁵³

Turquety destaca ainda que o filme foi lançado recentemente em DVD (2005) na Alemanha e se encontra na prateleira dos "melhores clássicos alemães". Na direção contrária, o trabalho de Straub-Huillet se distancia do gesto ficcional empreendido por Meynell e por Müller, para construir o *Bachfilm* como um documentário sobre o compositor e sobre o fazer musical do período, baseado em cartas, mapas, figuras, nos textos das cantatas e no necrológio escrito sobre Bach por seu filho Carl Philipp Emanuel e por J. F. Agricola em 1754.⁵⁴ Citamos novamente Straub: "O ponto de partida para o nosso *Crônica de Anna Magdalena Bach* era a ideia de tentar um filme no qual utilizaríamos a música não como acompanhamento, tampouco como narração, mas como uma matéria estética".⁵⁵ A ideia, segundo Straub, era fazer com a música de Bach aquilo que Bresson teria feito com a literatura de Bernanos, no filme *Diário de um pároco de aldeia* (1950), oferecendo ao espectador uma nova escuta da música possibilitada pelo cinema. Ao invés da música criar "picos" no filme, como aconteceria no filme sobre Friedemann Bach, os cineastas defendem que a música não crie pico algum, mantendo-se no mesmo plano que o resto, com a mesma importância. Como diz Brecht, seria preciso escutar Bach sem que a temperatura do corpo se alterasse.

Por fim, um terceiro episódio ligado à apropriação de Bach pelo Nazismo merece nossa atenção. De acordo com Franz Rueb, em meio à II Guerra Mundial, uma das obras mais complexas realizadas pelo compositor teria sido utilizada exatamente na direção contrária daquele que a concebeu, como forma de marcar a

⁵³ TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*, 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf – Acesso em 20/04/2015 (trad. nossa). Turquety se refere aos dois primeiros filmes dos Straub: *Machorka-Muff* e *Não Reconciliados*.

⁵⁴ No entanto, Barton Byg afirma haver certas semelhanças entre o *Bachfilm* e a obra da escritora inglesa em relação à organização narrativa e temporal, a despeito da afirmação de Straub. Cf.: BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p.51-52. Disponível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4m3nb2jk&chunk.id=d0e1968&toc.id=&toc.depth=1&brand=ucpress&anchor.id=bkd0e2011#X> – Acesso em 15/04/2015.

⁵⁵ HUILLET, D., STRAUB, J. M. *O Bachfilm*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 04.

pretensa superioridade da Alemanha Nazista sobre o povo francês. A *Missa em si menor* "foi apresentada na Paris ocupada diante de 4 mil soldados alemães que formavam as tropas de ocupação. A regência foi de Herbert von Karajan e o grande evento foi idealizado como uma demonstração da superioridade da cultura alemã diante de um povo dominado".⁵⁶ Karajan é um dos mais famosos maestros da história da música, esteve à frente da filarmônica de Berlim por mais de 35 anos, foi membro do partido Nazista nos anos de 1930 e sua marca é uma busca constante por um estilo interpretativo exuberante, de apuro técnico e dimensão espetacular. Suas gravações alcançaram a marca de 200 milhões de cópias vendidas em todo o mundo. O regente tornou-se um *popstar* da música erudita.

Straub lembra com frequência que a origem do projeto do *Bachfilm* é contemporânea da eclosão da Revolução da Argélia, em novembro de 1954. Em 1958, após ser obrigado a se alistar no exército francês, Straub é convocado a lutar pela França e decide desertar e se exilar na Alemanha, junto a Huillet. Ele é julgado e condenado à prisão e passa a viver na clandestinidade. Enquanto isso, buscava recursos para a realização de seu projeto. Foram treze anos para conseguir financiamento para a realização do filme, completamente indesejado pela indústria cinematográfica. Nesse período, eles tiveram uma segunda oportunidade financeira,⁵⁷ mas teriam de aceitar uma condição prévia, como narram os cineastas numa entrevista:

Straub: Um dia, um tipo veio nos encontrar, um jovem eficiente e dinâmico da nova geração – assim se chama um produtor. Ele era de Duisbourg e era um dos pioneiros da *nouvelle vague* alemã. Ele nos disse: "Straub, eu faço o vosso '*Bachfilm*', mas com a condição de que vocês nomeiem Karajan para o papel de Bach..."

Huillet: "E vou lhes dar dez vezes mais dinheiro e ainda pago Karajan..."

Straub: Eu respondi: "Isso é o dobro do que necessitamos pra fazer o filme, pelos nossos cálculos." Ele me disse: "Não importa". Então recusamos.

Entrevistadora: É o trabalho que define os meios. É uma escolha.

⁵⁶ RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 290.

⁵⁷ Na primeira oportunidade, eles teriam de aceitar a inclusão de um ator famoso (Curt Jürgens) para o papel de Bach.

Huillet: Nesse caso, a escolha é fácil: se fizéssemos o filme com Karajan, não seria mais o nosso filme, não seria o que queríamos fazer. Então dissemos não, e é isso.⁵⁸

Karajan representava para os cineastas uma visão extremamente conservadora e esteticamente violenta no modo de "interpretação" da obra de Bach, numa busca incessante por um modelo carregado da expressividade romântica. A interpretação musical seria tomada por uma camada a mais de emoção e subjetividade do intérprete que se superpõe à obra.

O ódio por Herbert von Karajan compartilhado por Danièle Huillet, Jean-Marie Straub e Gustav Leonhardt não era coincidência: não é apenas por uma questão pessoal ou trivial que Karajan se comprometeu com os Nazistas, não apenas por sua personalidade autoritária ou seu amor imoderado pela fama e pela glória que o conduziram a isso. É toda a sua concepção da música e do trabalho musical que, para os Straub, compõem a marca da cultura da qual o Nazismo é apenas a pior encarnação. Essa cultura emerge em 1750, e o "Momento Bach" estava repleto de outras possibilidades, que foram esquecidas.⁵⁹

Para os Straub, a morte de Bach em 1750 representou o fim de uma era na história da cultura ocidental e seria preciso voltar ao momento anterior à sua morte, ao momento que precedera a catástrofe e a origem do Romantismo (em seu pior sentido). Seria preciso, para os cineastas, como afirma Kailan Rubinoff, "remover Bach da esfera do Romantismo".⁶⁰ Romantismo este que teria redescoberto o autor após mais de oitenta anos de esquecimento, mas que teria imposto a ele uma camada extra de interpretação musical repleta da expressividade romântica.⁶¹ Straub afirma:

Bach é para mim um dos últimos personagens da história da cultura alemã para quem não há separação entre o que denominamos o artista e o intelectual. Nenhum traço de Romantismo pode ser encontrado nele – nós sabemos o quê, em parte,

⁵⁸ RAYMOND, Jean-Louis. *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Paris: Beaux-arts de Paris, 2008, p. 53 (trad. nossa). O produtor era Hanns Eckelkamp, da companhia Atlas, importante distribuidora de "filmes de arte" na Europa.

⁵⁹ TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*, 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf – Acesso em 20/04/2015.

⁶⁰ Vale a pena conferir o excelente artigo de Kailan R. Rubinoff sobre a questão da autenticidade como ato político em *Crônica de Anna Magdalena Bach*: RUBINOFF, Kailan R. *Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet's Chronicle of Anna Magdalena Bach and the Post-War Bach Revival*. California: Santa Barbara University Press, Music and Politics 5, Number 1 (Winter 2011), disponível em: <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2011-1/rubinoff.pdf> – Acesso em 29/04/2015.

⁶¹ Felix Mendelssohn realizou a execução da *Paixão Segundo São Mateus* em Berlim, em 1829 e em 1841, marcando a *redescoberta* de Bach após quase cem anos de esquecimento.

resultou do Romantismo alemão; não há nele a menor separação entre inteligência, arte e vida, assim como não há conflito entre a música "sacra" e "profana"; com ele tudo está no mesmo plano. Para mim, Bach é o oposto de Goethe.⁶²

A apropriação feita por Straub-Huillet da obra de Bach (bem como do título do livro de Esther Meynell), nos anos de 1960, ganha forte conotação política, provocando uma interrupção ou um corte entre a imagem criada pelo Nazismo e aquela que nos é apresentada no filme "sem ornamentos".⁶³ Segundo Straub, o filme foi feito contra a indústria cinematográfica, que não queria que a obra de Bach fosse vista no cinema. O diretor afirma ainda que o filme é dedicado aos vietcongues em guerra com os Estados Unidos. É curioso notar que a estréia do filme em 1968 tenha causado desapontamento ao público e à crítica em função de sua aparente falta de conteúdo político. Até mesmo Godard teria sido incapaz de perceber o caráter político do filme.⁶⁴

Em entrevista a François Albera, Straub defende que "não há filme político sem memória".⁶⁵ Para ele é preciso se posicionar contra o "abismo do progresso" presente no projeto social-democrata, que nega a existência do passado numa espécie de "fuga para a frente" que avança em direção à catástrofe. Segundo Straub, foi justamente contra essa ideia de progresso que se insurge a obra de Walter Benjamin ao dizer que "a revolução é o 'salto do tigre no passado'".⁶⁶ É marcante a afinidade entre o pensamento de Benjamin e a obra de Straub-Huillet, como aparece de modo recorrente nos estudos sobre os cineastas. Nesse sentido, o gesto de resistência de Straub-Huillet no *Bachfilm* parece colocar em prática o projeto benjaminiano na

⁶² STRAUB, J.M. *O Bachfilm*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 04-10.

⁶³ Straub teria oferecido o roteiro do filme para ser dirigido por Robert Bresson, que o incentivou a dirigir o filme ele mesmo. Assim, Bresson teve importância na estreia de Straub como diretor. Cf.: BYG, op. cit. p. 52 e TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*, 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf – Acesso em 20/04/2015.

⁶⁴ Cf.: RUBINOFF, Kailan R. *Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet's Chronicle of Anna Magdalena Bach and the Post-War Bach Revival*. California: Santa Barbara University Press, Music and Politics 5, Number 1 (Winter 2011), disponível em: <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2011-1/rubinoff.pdf> – Acesso em 29/04/2015. p. 15.

⁶⁵ ALBERA, F., HUILLET, D., STRAUB, J. M. *Cinema [e] política: "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*: Entrevista com François Albera. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 68.

⁶⁶ ALBERA, F., HUILLET, D., STRAUB, J. M. *Cinema [e] política: "foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!"*: Entrevista com François Albera. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 68.

relação com o passado, com a memória e com o materialismo histórico, como pode ser observado, por exemplo, a partir da leitura das *Teses "Sobre o conceito de história"*, de Benjamin:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo "tal como ele propriamente foi". Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-lo. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente *àquele* historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁶⁷

A sexta tese benjaminiana parece orientar de modo contundente a obra de Straub-Huillet, pois, em seus diversos filmes, os cineastas buscam "atear ao passado a centelha da esperança" na certeza de que a memória dos mortos, dos revolucionários, dos derrotados (de seus textos, imagens, música, teatro, atos, pensamento) não está segura diante das forças dominantes que conduzem a história. Na *Tese VII*, Benjamin dá continuidade a essa questão afirmando que "*todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra*".⁶⁸ Não é por acaso que o cinema de Straub-Huillet está tão conectado à terra e a suas camadas geológicas, como escreveu Deleuze. Sob os pés daqueles que pronunciam as palavras inaugurais da poesia moderna de Mallarmé estão enterrados os mortos revolucionários da Comuna de Paris (*Toda revolução é um lance de dados*, 1977, 10'). "*Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie*".⁶⁹ Esse trecho da *Tese VII* foi reformulado por Brecht e incorporado por Straub-Huillet em *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg* (1972, 15'). O trabalho do materialista histórico é reunir os fragmentos do passado para fazê-los resistir ao apagamento e recuperar deles uma força

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 70.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 70.

revolucionária latente que ainda pulsa, lampeja em sua materialidade, e é esse movimento em direção ao passado que será capaz de fazer emergir uma nova revolução. O próprio Straub, ao falar de Hölderlin, cita Benjamin em referência à *Tese XIV*:⁷⁰

Um poeta deveria dar às crianças do planeta a coragem para rever o chamado progresso, a chamada ciência – a coragem da revolução, a qual, segundo Benjamin, é o salto do tigre, não em direção ao futuro, mas ao passado, um salto do tigre "sob o céu livre da história".⁷¹

É nesse sentido que o gesto de resistência dos autores, no constante movimento em direção ao passado, guarda uma força revolucionária. E essa força se pauta não apenas pela apropriação dos fragmentos, mas também dos *métodos* criados por esses artistas de referência, num trabalho sofisticado de elaboração desses métodos por meio de uma abordagem propriamente cinematográfica. Straub-Huillet citam Charles Péguy no início do roteiro publicado de *Crônica de Anna Magdalena Bach*: "Fazer a revolução é assim colocar novamente no lugar as coisas muito antigas, mas esquecidas".⁷²

Foi exatamente em busca de uma *abordagem materialista* da música de Bach que Straub-Huillet foram conduzidos ao encontro com Gustav Leonhardt. Como no método bressoniano, o músico que viria a ocupar o lugar do compositor no filme foi escolhido pela escuta, mas, nesse caso, não da voz, mas de suas mãos.⁷³ Foi por causa da escuta de um disco em que Gustav Leonhardt tocava Bach ao cravo que os cineastas decidiram procurar o até então pouco conhecido músico holandês. Da mesma maneira, o filme tornou-se possível a partir desse encontro.⁷⁴

⁷⁰ Em vários momentos os autores citam Benjamin, seja em entrevistas ou textos escritos, demonstrando forte afinidade com o pensamento do filósofo.

⁷¹ STRAUB, J.M. In: BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 191 (trad. nossa).

⁷² STRAUB-HUILLET, *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Paris: Ombres, p. 19.

⁷³ Robert Bresson escolhia os "modelos" de seus filmes por meio de entrevistas feitas ao telefone, para que a voz do modelo, e não a sua imagem, fosse definidora da escolha. Bresson afirma em suas *Notas sobre o cinematógrafo*: "Esquecemos demais a diferença entre um homem e sua imagem e que não há diferença entre o som da sua voz na tela e na vida real", p. 58. "O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior", p. 52. Cf.: ⁷³ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

⁷⁴ Straub afirma que ficava feliz por ter encontrado um músico holandês e não alemão para ocupar o lugar de Bach, em função do que havia ocorrido na Alemanha durante a guerra.

A ideia era filmar o roteiro desenvolvido por Straub-Huillet, que seguia a cronologia das obras de Bach. As mais diferentes obras deveriam ser executadas com instrumentos de época originais ou réplicas (viola da gamba, cravo, espineta, clavicórdio, órgão, trompetes e trompas *naturais* etc), nas mesmas formações utilizadas por Bach (com coros masculinos cujas vozes eram compostas por apenas três integrantes, o que gerava uma profunda insegurança nos cantores, em disposições espaciais estranhas para eles e não convencionais, em função da adequação ao espaço) e nos mesmos lugares onde tais músicas foram executadas originalmente por Bach,⁷⁵ como afirma Barton Byg:

A busca por lugares autênticos da vida de Bach para o filme indica uma prática que Straub-Huillet jamais abandonaram. A escolha dos lugares nunca é arbitrária e muitas vezes precede até mesmo o roteiro em algumas instâncias. Dessa forma, os filmes exploram os traços físicos da história deixada pela atividade humana e confrontam esses espaços com textos ou peças musicais.⁷⁶

O filme produziu uma profunda investigação musicológica, ou mesmo uma *arqueologia acústica*, em torno da música antiga e da interpretação musical com instrumentos de época (prática ainda incipiente naquele momento). Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt, pioneiros da música antiga, orientavam a execução musical a partir do estudo dos tratados musicais do período barroco.⁷⁷ O *Bachfilm* trouxe uma contribuição importante também à história da música e da prática musical, ao difundir uma visão dissonante da execução da obra bachiana naquele período. Todo o trabalho procurou reconstituir uma rigorosa *autenticidade materialista-histórica-musical*, como forma de *colocar novamente no lugar as coisas muito antigas, mas esquecidas*,⁷⁸ como afirma Turquety:

⁷⁵ Os cineastas fizeram uma ampla pesquisa de locações em função da mais próxima adequação dos lugares àqueles vivenciados por Bach. Sobre a discussão ligada à música antiga, ver artigo de Rubinoff citado anteriormente.

⁷⁶ BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 55.

⁷⁷ O austríaco Nikolaus Harnoncourt fundou o grupo *Concentus Musicus Wien* com sua esposa, Alice Hoffelner, em 1953, especializando-se na execução de música antiga com instrumentos de época. O grupo participou na execução de peças no filme. Harnoncourt estabeleceu profícua parceria com Gustav Leonhardt com quem gravou o ciclo completo de Cantatas de Bach.

⁷⁸ Esse trabalho direcionado à busca pela autenticidade da execução musical própria da época em que foi composta foi criticado por vários autores, como, por exemplo, Rubinoff, e também Adorno (entre outros). Adorno defende a realização de novos arranjos para as obras bachianas como realizado pela Segunda Escola de Viena. Cf.: ADORNO, T.W. *Bach defended against his devotees*. In: *Prisms*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge, 1995.

Os textos e a interpretação de Leonhardt mostravam perfeitamente a profundidade das transformações da prática musical – e consequentemente da escuta – que foram reveladas pela performance da música antiga com instrumentos de época. No modo como Straub-Huillet compreendem o fenômeno, essa abordagem não é historicista, mas materialista: ela retoma as coisas a partir de traços concretos, textos, aparatos de época, o instrumento e o material.⁷⁹

A questão agora seria portanto permitir que o texto musical aparecesse por si mesmo, na busca por uma maior objetividade (em oposição à inflação egocêntrica própria à subjetividade romântica) que nos permitiria uma escuta mais próxima da obra de Bach, como ela teria sido concebida, num retorno à própria materialidade dos sons do período barroco, aos instrumentos e sistemas de afinação da época.⁸⁰ O filme portanto não contou com atores profissionais, mas apenas com músicos que de fato estão tocando seus instrumentos quando os vemos na tela (prática curiosamente incomum em filmes musicais, nos quais, em geral os personagens encenam tocar instrumentos, fora de sincronia com a imagem, às vezes de modo falso e desajeitado).

Todo o filme foi feito em som direto, utilizando quase sempre apenas um microfone estrategicamente posicionado para cada cena, além de mixagem mono,⁸¹ e longos planos fixos (em sua maioria) ou planos-sequência. Interditava-se, desse modo, como regra fundamental, qualquer possibilidade de edição musical extradiegética ou pós-sincronizada que escondesse os "erros" da execução musical, na relação com as imagens. O filme também pode ser entendido como um *documentário* sobre o próprio fazer musical, um documentário que testemunha o nascimento das sonoridades musicais das mãos e bocas dos músicos que as executam, ou, como disse

⁷⁹ TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*, 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf, p. 16. – Acesso em 20/04/2015.

⁸⁰ Não é nosso objetivo entrar nos meandros da discussão acerca da interpretação musical, mas é muito interessante a discussão feita por Rubinoff, a partir de Taruskin, sobre a *modernidade* desse dispositivo: "Para Taruskin, o ponto central de sua crítica vem a partir de dois ângulos: que 'deixar a música falar por si mesma' transforma as 'performances autênticas' não em algo verdadeiro com relação ao passado, mas em algo moderno; e que a inflexibilidade temporal nessas performances tem mais a ver com Stravinsky que com as práticas do século XVIII". Cf.: RUBINOFF, Kailan R. *Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet's Chronicle of Anna Magdalena Bach and the Post-War Bach Revival*. California: Santa Barbara University Press, Music and Politics 5, Number 1 (Winter 2011), disponível em: <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2011-1/rubinoff.pdf> – Acesso em 29/04/2015.

⁸¹ Straub-Huillet sempre fizeram a defesa da mixagem em mono como forma de tornar ainda mais evidente o aspecto artificial e anti-ilusionista do cinema na relação com o espaço e como representação, mas também como forma de se diferenciarem de Godard: "Não queremos nenhum som estéreo em nossos filmes. Alguma coisa deve nos separar de Godard". In RUBINOFF, p. 9, *apud* BIETTE, "Entretien avec Jean-Marie Straub and Danièle Huillet", 1995, p. 49.

Straub, "um filme sobre o senhor Leonhardt. Mesmo nos 'pontos' da vida de Bach, nós respeitaremos o intérprete de Bach como Leonhardt. O filme, o jogo, consiste em colocá-lo em contato com essas três realidades: os manuscritos, os textos e a música. Somente se uma faísca sair desses quatro elementos alcançaremos alguma coisa".⁸²

É interessante notar também a associação que Straub faz entre os "pontos" da vida de Bach no filme e o método de composição *pontilhista* (*punktueller Musik*) de Stockhausen, com a organização serial de sua música em "partículas separadas e dispersas, não subordinadas a uma estrutura tonal".⁸³ A afinidade entre Straub-Huillet e o prolífico compositor do grupo de Darmstadt já havia sido expressa pela carta escrita por Stockhausen em elogio a *Machorka-Muff*.⁸⁴ Num contexto de difícil recepção ao filme, a carta do compositor se destaca ao ressaltar as qualidades da construção temporal do curta, que apresenta "um tempo especificamente cinematográfico – como existe um tempo musical".⁸⁵ Como aponta Martin Brady,

A terminologia de Stockhausen sugere que ele reconhece princípios derivados da música conduzindo a construção do filme, tais como variação e contraponto, e, por analogia, o "pontilhismo", que ele mesmo praticava em suas primeiras composições seriais (incluindo *Punkte* de 1952 e a sua contraparte *Kontra-Punkte* de 1952-53). A fonte comum para os experimentos de Stockhausen e para a montagem dialética de *Machorka-Muff*, creio, deriva dos métodos composicionais de Arnold Schoenberg, de quem Straub-Huillet já haviam planejado adaptar *Moisés e Aarão* ao cinema, antes de embarcarem nos projetos de Böll. Os paralelos com Schoenberg ajudam a iluminar a organização racional da estrutura de *Machorka-Muff*, uma estrutura baseada num equilíbrio entre a fragmentação e a percepção de unidade.⁸⁶

De fato, tanto Stockhausen quanto Straub-Huillet parecem se apropriar, cada qual a sua maneira, da obra e dos procedimentos composicionais de Schoenberg, no contexto do pós-guerra, como forma estética de resistência e em oposição à lógica

⁸² STRAUB, J.M. *O Bachfilm*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 09.

⁸³ STRAUB, J.M. *O Bachfilm*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, Nota de rodapé, p. 05.

⁸⁴ Straub-Huillet chegaram a convidar Stockhausen para atuar no filme seguinte, também adaptado de Böll, *Não reconciliados*, mas o compositor se disse impossibilitado de participar, uma vez que entre as atribuições do personagem estaria saber jogar bilhar, e ele não sabia e não teria tempo para aprender.

⁸⁵ STOCKHAUSEN, K. *Machorka-Muff, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1963*, por Jacques Rivette & Karlheinz Stockhausen. Tradução de Antônio Rodrigues e Bruno Andrade. Originalmente publicado na revista *Cahiers du Cinéma* n° 145, julho 1963, p. 36. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/jornalstockhausenstraub.htm> – Acesso em 18/01/2016.

⁸⁶ BRADY, Martin. *Documentation and fiction in Straub and Huillet's adaptations of Böll's Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King's College London, 1995/2008, tese de doutorado, p. 46 (trad. nossa).

expressiva da propaganda totalitária em todas as suas frentes de atuação. Junto com Martin Brady, acreditamos que os paralelos com a fonte comum de Schoenberg ajudam a iluminar não só a organização racional da estrutura de *Machorka-Muff*, mas também a própria lógica do pensamento estético da obra dos cineastas como um todo. A afirmação de Stockhausen também reflete uma preocupação central do cinema de Straub-Huillet: "a questão não é se a nossa geração estará numa posição de criar grandes e perfeitas obras, mas se nós estamos conscientes da tarefa histórica específica à qual fomos convidados".⁸⁷ Marcus Zagorski reforça a importância da obra de Schoenberg e do método de composição dodecafônica como fonte de resistência ao totalitarismo e como base para o desenvolvimento do serialismo nas suas mais variadas formas de expressão, especialmente a partir dos encontros de Darmstadt nos anos de 1950:

Embora as consequências das políticas culturais do Nacional-Socialismo possam parecer insignificantes quando colocadas diante da política social que teve como efeito o assassinato de milhões de pessoas, as políticas culturais foram praticadas com similar grau de cálculo e rudeza. Schoenberg, como outros civis empregados de "linhagem não Ariana", perdeu seu cargo como professor na Academia das Artes em Berlim na primavera de 1933; em maio do mesmo ano, suas partituras, junto com milhares de outras publicações, foram consideradas inaceitáveis pelo Estado, foram queimadas publicamente diante da *Berlin Staatsoper* [Casa da Ópera de Berlim]. Sua formação judaica e seu *status* como líder proponente da "degenerada" música atonal fez Schoenberg ser duplamente ofensivo às autoridades nazistas. Para os olhos dos compositores do pós-guerra, o método dodecafônico adquire o seguinte apelo: ele parece "não ceder ao mínimo sopro de colaboração" e sugere um caminho para se fazer um fresco recomeço com a técnica que representa "intransigência e resistência". Para alguns, a música atonal e dodecafônica não apenas representou uma resistência antifascista, mas legitima tal resistência.⁸⁸

Desse modo, a citação dos "pontos" da vida de Bach parece reunir, de modo único, a referência ao compositor barroco como origem para a música moderna (e, no caso de Straub-Huillet, também para o cinema moderno), passando pelo dodecafonismo de Schoenberg e pelos desenvolvimentos seriais dele derivados a partir das pesquisas do grupo de Darmstadt. Assim, fica ainda mais evidente a

⁸⁷ ZAGORSKI, Marcus. *Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Music'*. In: Journal of the Royal Musical Association, Vol. 134, No. 2 (2009), p. 296, Published by: Taylor & Francis, Ltd., disponível em <http://www.jstor.org/stable/40783216> – Acesso em 02/011/2015.

⁸⁸ ZAGORSKI, Marcus. *Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Music'*. In: Journal of the Royal Musical Association, Vol. 134, No. 2 (2009), p. 311, Published by: Taylor & Francis, Ltd., disponível em <http://www.jstor.org/stable/40783216> – Acesso em 02/11/2015.

centralidade da música na origem do pensamento e da expressão cinematográfica dos cineastas estudados.

2.2. O espaço acústico



Figura 4: Gustav Leonhardt e o teto do salão de Berlim em *Bachfilm*

Gostaríamos de retornar uma vez mais ao *Ricercar a seis vozes* de Bach. Ele reaparece em *Crônica de Anna Magdalena Bach* quando a esposa do compositor narra o episódio da visita de Bach a Potsdam para o encontro com o rei. O tema real é apresentado (o início da música) com a tela preta enquanto escutamos a voz off narrar o evento. Logo em seguida, vemos a imagem de Gustav Leonhardt filmado lateralmente, a partir de uma câmera baixa que mostra o teto do salão de Berlim. A câmera descreve uma ampla panorâmica do teto do salão, do qual, podemos perceber apenas superficialmente o desenho arquitetônico ovalado, a base dos lustres (como teias de aranha) e as geometrias que compõem o teto. Enquanto isso, escutamos a seguinte narrativa acerca de Bach:

Emmanuel mostrou-lhe o novo teatro da ópera em Berlim e o grande salão interior. E descobriu que o arquiteto havia realizado uma proeza: se alguém chegasse em um canto e sussurrasse algo muito baixo contra a parede, outra pessoa do outro lado poderia ouvir com toda a clareza, ao passo que em nenhum outro ponto poder-se-ia ouvir o mínimo ruído.

Esse episódio da vida do compositor ficou muito conhecido em função da sagacidade de Bach ao perceber, pela forma arquitetônica elíptica do salão, o resultado acústico que ele produziria.⁸⁹ Jean-Pierre Godeborge em sua interessantíssima tese de doutorado dedicada à *Musicalidade Fílmica* de Straub-Huillet, ressalta a modernidade e a importância da relação entre a música de Bach e o espaço acústico:

A música de Bach se apresenta a nós como uma música de essência moderna (...). Bach antecipa o movimento da modernidade poética, que ao modo de um Apolinaire no início do século XX, renuncia, entre "*Alcool*" e "*Calligramme*", ao lirismo confortável em função de uma exploração do espaço.⁹⁰

Segundo Godeborge, Bach é um compositor cuja obra se delinea em função de um pensamento ligado à matemática e à arquitetura, mas de modo prático,

⁸⁹ Formas arquitetônicas elípticas foram comuns no período barroco e na Idade Média, especialmente na construção de igrejas. Em função da forma arquitetônica, é possível escutar com clareza o que é dito em um foco da elipse se uma outra pessoa se coloca no outro foco da elipse, mesmo que elas estejam distantes espacialmente. O fenômeno é conhecido como "galerias murmurantes".

⁹⁰ GODEBARGE, Jean-Pierre. *Straub films ou la musicalité filmique: Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*, Paris: Sorbonne, 1992, tese de doutorado, p. 132. Agradecemos ao autor por gentilmente ter-nos cedido acesso a um exemplar da tese.

intuitivo, material, pelo próprio exercício da prática com os instrumentos no espaço.⁹¹ A música era composta numa relação de íntima interdependência com o espaço e sua acústica, pensada para o espaço onde ela seria executada. Também Nikolaus Harnoncourt, em seu livro *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*, fala da importância da acústica do lugar de execução no período barroco:

A acústica do lugar de execução é parte igualmente essencial das condições sonoras originais. Também neste caso, o problema era outrora muito claramente definido, pois se exigia do compositor competência e conhecimentos que iam muito além da harmonia e do contraponto. Como, em princípio, escreviam para certas ocasiões e determinados espaços, a formação instrumental ou vocal, o conhecimento dos executantes, a sonoridade do ambiente e o nível dos ouvintes eram elementos que entravam na composição. Um equilíbrio sonoro ruim, graves erros na execução, incompreensibilidade ou demasiada simplicidade eram causa de censura ao compositor, que não soube avaliar corretamente todos os dados.⁹²

A composição e a execução, portanto, estão extremamente próximas, como era recorrente na prática do baixo contínuo e na improvisação e variação sobre temas conhecidos. O compositor tinha que pensar a música na sua íntima relação com o espaço e com a acústica do lugar onde seria executada, levando em consideração, por exemplo, o grau de reverberação do ambiente na definição do andamento da música e da velocidade das mudanças harmônicas:

Sabe-se, através de escritos de época, que os bons compositores se utilizavam da acústica ambiental, da reverberação e dos efeitos da fusão de determinados sons nas suas obras e que muitas obras do Barroco e, certamente, também da Idade Média e Renascença são bastante mal compreendidas por não se levar em conta estes fatores. O mais grandioso exemplo do domínio soberano deste problema, nós vamos encontrá-lo nas obras de Bach.⁹³

A ideia de um lugar sonoro assim constituído estava ligada à questão religiosa, pois a música seria uma manifestação sonora do lugar sagrado da igreja, um "louvor arquitetônico a Deus" capaz de exprimir uma concepção global do processo artístico integrado ao espaço: "Entra-se no espaço e, quando ele começa a soar, este

⁹¹ Em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, vemos o grande número de instrumentos que Bach tocava e também seu interesse e conhecimento acerca do modo de construção dos instrumentos, como cravos e órgãos.

⁹² HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 104.

⁹³ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 106.

som não vem de uma determinada direção, mas de todos os pontos, e se funde com a arquitetura, com a experiência espacial numa unidade que pode ter efeito estonteante".⁹⁴

Não é objetivo deste trabalho realizar mais uma análise de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, mas buscamos com esse breve percurso investigar a centralidade da investida musical profunda e complexa realizada por Straub-Huillet. Tal investida demonstra um amplo e detalhado conhecimento musical da vida e da obra de Bach na relação com a história e com a música, e serve como elemento precursor do pensamento fílmico do casal. Seguimos com uma pergunta central a respeito desse filme: o que os cineastas teriam apreendido da música de Bach e do processo de sua execução *autêntica* na prática fílmica? Vemos no gesto empreendido pelos cineastas a incorporação de alguns princípios que parecem derivar dessa experiência. O primeiro princípio, que se tornou uma regra fundamental da cinematografia dos autores, está ligado ao uso do *som direto*.

Assim como havia, no Barroco, uma estrita interdependência entre a prática musical e a própria materialidade do espaço acústico na realização da música (não apenas os instrumentos de época, mas como alertou Harnoncourt a Straub-Huillet: "a música barroca necessita da acústica de lugares cobertos de mármore"⁹⁵), o cinema de Straub-Huillet estabelece como uma regra bastante recorrente a indissociabilidade entre o lugar de produção do som e seu registro sonoro sincrônico. Nesse sentido, filmar o espaço significa também filmar aquilo que a princípio estaria oculto (exceto para os olhos de Bach, como vimos): não apenas a *História* que jaz sob as camadas geológicas, como em *Cedo demais/tarde demais*, mas também a acústica. O espaço não é pensado apenas visualmente, mas também acusticamente, musicalmente, *materialmente*. Trata-se de um *espaço acústico*. Um som só pode existir num determinado espaço no modo como ele reverbera ali em função da própria matéria que o circunda e na relação com os demais sons do mundo com os quais ele se imbrica.⁹⁶ A reverberação em um determinado espaço agrega ao som uma camada

⁹⁴ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 108.

⁹⁵ STRAUB-HUILLET, *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Toulouse: Ombres, 1996, p. 139.

⁹⁶ Parece que esse princípio fundamental da escuta foi subjugado pela facilidade tecnológica oferecida pelas trucagens da indústria cinematográfica, como coloca Barton Byg: "A gravação ao vivo de performances contínuas também vai contra a prática da indústria. Straub via isso como uma tentativa

oculta e material da História. Daí deriva o rigor no trabalho com a escolha do espaço acústico dos filmes. Para a realização do *Bachfilm*, foi preciso uma ampla investigação em busca dos lugares ideais para a filmagem na Europa. Também em *Moisés e Aarão* os cineastas viajaram milhares de quilômetros até encontrarem um lugar que fosse perfeito para a filmagem, tanto visualmente como acusticamente. Essa busca pelo espaço acústico é uma constante na obra dos cineastas. Mais que um método de trabalho, o *som direto* constitui uma *ética materialista* (no sentido benjaminiano que discutimos) própria da prática de realização de uma musicalidade fílmica no cinema e cuja origem associamos à prática da música antiga na sua relação com o passado, tal como realizada em *Crônica de Anna Magdalena Bach*.⁹⁷

de restaurar a integridade das estruturas musicais que são tão comumente achatadas pelo poder do cinema de reconstruí-las: 'Sabemos que hoje a gravação musical é feita de milhares de pedaços. Alguém simplesmente edita um movimento musical, que no final deveria formar um todo, e que sempre esteve no concerto até a invenção e o desenvolvimento da tecnologia de gravação sonora. Um movimento começa e é tocado até o final. Há uma tensão de A a Z... A música sempre consiste em seguir um pensamento à sua conclusão, e isso também se aplica à sua reprodução. Então, alguma coisa tinha que ser feita para conter os hábitos violentos das técnicas de gravação atuais, e espero que com esse filme eu tenha feito alguma coisa nesse sentido (STRAUB).' BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 55-56.

⁹⁷ Turquety afirma: "O som direto não é um princípio abstrato para Straub-Huillet. A preocupação deles com o som preciso produzido por um determinado evento é inseparável da preocupação com o gesto preciso e concreto, colado à história real, nascido do confronto com a matéria. O ator straubiano não simula. Imitar, fingir, são palavras que não fazem parte de seu vocabulário – mesmo na ficção, o que não faz nenhuma diferença. O gestual é muito importante: o gesto tem a ver fortemente com tudo que contribui para seu sentido e sua forma, seu passado individual e coletivo. *Crônica* é a pesquisa por gestos que não são autênticos, originais, auráticos, mas que estão fortemente conectados no confronto do passado com sua matéria musical. Straub-Huillet reconhecem em Leonhardt a mesma pesquisa pelo gesto preciso demandado pela partitura e pela história da técnica musical." TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*, 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme, p. 12. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf – Acesso em 20/04/2015 (trad. nossa).

2.3. Recitativo



Figura 5: *Bachfilm – Cantata BWV 205*

Além do *espaço acústico*, podemos identificar um segundo princípio da *musicalidade fílmica* de Straub-Huillet associado ao uso da voz. No início de *Não Reconciliados* (1965), segundo filme realizado pelo casal, lemos nos créditos iniciais uma citação de Bertolt Brecht: "Ao invés de mostrar que improvisa, o ator deve antes mostrar o que é a verdade: ele cita". O princípio brechtiano de trabalho com os atores orientou a direção da atuação no sentido da construção de um constante distanciamento entre o personagem e o texto *citado*. Ao mesmo tempo, há uma valorização muito grande da sonoridade da voz no trabalho de *citação* dos textos escolhidos por Straub-Huillet. O rigoroso e repetitivo trabalho de ensaio com os atores (muitas vezes não profissionais) que *recitam* os textos seguindo marcações minuciosas referentes a ritmo, entonação, fraseado, intensidade, articulação etc., está muito próximo do trabalho da execução da partitura do *Recitativo* de uma cantata, por exemplo. A palavra *recitar* sugere o encontro de uma dupla potência, tanto a proximidade da forma musical do *recitativo* barroco (ou mesmo moderno, como veremos), quanto a proximidade com o teatro épico de Brecht, segundo o qual o ator deve exibir sua relação com o texto de forma anti-ilusionista: ele deve citar novamente, *re-citar*. Será que a experiência de trabalho do *Bachfilm*, em conjunto com Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt, que conduziram as músicas de Bach – não apenas as músicas instrumentais, mas também um amplo trabalho vocal, incluindo cantatas, corais, missas, oratórios, entre outros –, teria contribuído para a sofisticação e o rigor musical da abordagem da voz em Straub-Huillet?⁹⁸

De acordo com Harnoncourt, foi também no Barroco que a música ocidental viveu uma das maiores reviravoltas na relação com a palavra. Segundo o autor, até 1600 era muito comum que a música se constituísse como poesia musicada: "poemas, motetos ou madrigais, sacros ou profanos, nos quais o clima geral da poesia servia de fundamento à expressão musical. Não se tratava absolutamente de transmitir o texto como palavra declamada ao ouvinte, mas antes a sua mensagem".⁹⁹ Mas, num determinado momento, a partir de mais um retorno à Antiguidade Clássica, foi a própria palavra – o diálogo, o drama –, que se tornou fundamento da música. Deriva

⁹⁸ Num segundo momento, esse trabalho vocal teve como foco a ópera de Schoenberg, *Moisés e Aarão*, com regência de Michael Gielen. A pergunta se mantém: de que maneira a experiência de trabalho vocal na ópera de Schoenberg teria influenciado o trabalho vocal de recitação dos textos pelos atores?

⁹⁹ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 165.

daí a origem da ópera. Harnoncourt recupera o tratado do compositor florentino Giulio Caccini intitulado *Nuove Musiche (Nova Música, 1602)*, que teria postulado alguns dos princípios de tratamento da palavra na relação com a composição musical operística. Segundo o compositor barroco, seria preciso escutar a voz falada, a voz cotidiana, e tentar extrair dela a sua própria musicalidade. A instrumentação e a orquestra deveriam proceder a um acompanhamento discreto. Tudo deveria ser modulado em função de valorizar a musicalidade da voz falada. Como afirma Harnoncourt:

O que há de essencialmente novo na ideia é o seguinte: um texto, quase sempre um diálogo, é musicado a uma voz, fundamentalmente, para seguir com precisão e realismo o ritmo e a melodia da palavra. Tratava-se unicamente de dar o máximo de compreensão ao texto e interpretá-lo tão expressivamente quanto possível. A música deveria permanecer em segundo plano, sua função era de compor um discreto suporte harmônico.¹⁰⁰

Assim teria surgido a *monodia*. É interessante notar ainda que o compositor barroco sugeriu como método a escuta da fala cotidiana, de pessoas de diferentes condições sociais, em diferentes situações da vida. Em contraste com as abordagens contrapontísticas comuns no período, Caccini defendia que o modo como as pessoas falam já seria, por si só, musical, a verdadeira música, e distinguia três tipos de *canto falado*: *recitar cantando*, *cantar recitando* e *cantare*. O *recitar cantando* seria o equivalente do recitativo e estaria mais próximo da fala que do canto. O segundo tipo, o *cantar recitando*, seria uma espécie de canto recitado ou declamado, valorizando-se um pouco mais o papel do canto e corresponderia ao *recitativo accompagnato*. Por fim, o terceiro tipo, o *cantare*, corresponderia à *ária* e, portanto, se situaria mais próximo do canto. Foi a partir daí que Monteverdi desenvolveu, à sua maneira, o trabalho que deu origem a *Orfeo* (entre outras óperas), incluindo então a dimensão dramática e gestual do corpo à performance musical, inaugurando, assim, a forma operística.¹⁰¹

A relação entre palavra e música continuou a se complexificar ao atravessar diferentes abordagens, dos *corais* de Bach ao *canto-falado* de Schoenberg (entre

¹⁰⁰ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 166.

¹⁰¹ Todo esse desenvolvimento de uma atenção tão detida à voz na história da música foi chamada por Harnoncourt de *música eloquente*.

inúmeras outras experimentações), ao longo da história da música ocidental. Mas o que gostaríamos de destacar aqui é o gesto empreendido por Straub-Huillet ao retornar também a um texto inspirado na Antiguidade Clássica, no filme de 1969: *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)*, sobre texto de Corneille datado de 1664. Aqui podemos observar em detalhe esse segundo princípio musical no trabalho de Straub-Huillet: um obstinado trabalho de *regência musical da voz* de seus atores. Em *Othon*, Adriano Aprà recita o clássico poema dodecassílabo francês de Corneille em tamanha velocidade que se torna muito difícil compreender o sentido do texto. Somos introduzidos na musicalidade da escuta dos significantes dessa voz *virtuose* e estrangeira, na estranheza de suas variações de sotaque. O intuito de Straub-Huillet com o filme foi levar a beleza sonora desse texto em francês para o público do cinema, mas destituindo o dramaturgo de seu lugar canônico.

O aspecto operístico do cinema straubiano parece se evidenciar. Não apenas pelo trabalho propriamente musical desempenhado no *Bachfilm* ou nas óperas *Moisés e Aarão* e *De hoje para amanhã* de Schoenberg, mas num constante trabalho de regência musical da voz em toda a filmografia. Nesse sentido, *Sicília!* (1998, 66') parece exemplar, como afirma Jean Narboni: "Eles não param de trabalhar na invenção, pelos meios de sua arte apenas, de uma zona de indiscernibilidade entre o cinema, o teatro e a ópera, a palavra, a palavra cantada e o canto"¹⁰² – ou, como vimos, o *recitar cantando*, o *cantar recitando* e o *cantare*. Com relação ao aspecto operístico, outro filme apresenta um título sugestivo: *Operai, contadini* (Operários, camponeses, 2001, 123'). Aqui, os personagens não são apenas operários na relação com o trabalho laboral, mas também operários na relação com a voz, com a ópera. O trabalho de direção cinematográfica está muito próximo do trabalho de regência musical, como pode ser observado tanto nos documentários feitos sobre Straub-Huillet, em que testemunhamos um exaustivo ensaio musical do texto com os atores, quanto nas impressionantes marcações feitas sobre o texto, transformando-o numa verdadeira partitura musical contemporânea para voz. Nesse caso, um exemplo marcante é *Toda revolução é um lance de dados* (1977, 10'), em que o conhecido texto de Mallarmé é decupado em função da tipografia utilizada pelo poeta. Cada

¹⁰² NARBONI, Jean. *Viagem às litánias*. In: *Devires – cinema e humanidades / UFMG / FAFICH*, v.10, n.1, 2013, Edição especial dedicada à Straub-Huillet, p. 41.

configuração tipográfica do poema é transposta ao cinema como uma voz de uma pessoa diferente, com suas dicções e entonações próprias, também desenhadas em função da tipografia.

Um outro filme exemplar dessa relação entre o texto, o corpo e a execução musical de uma partitura vocal é o *Corneille/Brecht ou Roma o único objeto de meu ressentimento* (2009, 29'). Em suas três versões, é possível acompanhar o trabalho meticuloso dos personagens lendo fragmentos de textos de Corneille e de Brecht, e também o movimento das mãos desenhando uma pulsação regular que parece estar na base da recitação. A voz é dita com uma variação muito grande de nuances, ritmos, intensidades, fraseados e nos remete ao *canto-falado* schoenberguiano. Ao mesmo tempo que a voz ocupa um lugar muito distinto da declamação tradicional, distante dos arroubos românticos, ela expressa uma pesquisa sofisticada de trabalho musical do texto, soando às vezes estranha ou pouco convencional. Jean-Pierre Godeborge, ao parafrasear Cocteau, afirma que nos filmes de Straub-Huillet "há uma música da língua, uma música da pintura (*Cézanne*), uma música da ação (*Não Reconciliados*), da literatura (*Amérika*), da poesia (*Othon*, os filmes dedicados a Hölderlin), da filosofia (*Moisés e Aarão*) e uma música da própria música com *Crônica de Anna Magdalena Bach*".¹⁰³

Acreditamos que há ainda uma terceira dimensão musical da obra de Straub-Huillet ligada ao pensamento composicional de Arnold Schoenberg. Essa dimensão – esta é uma das hipóteses centrais desta tese – teria um *impacto estrutural* no modo de conceber o trabalho com o cinema, especialmente no que concerne à *decupagem, filmagem e montagem* de alguns filmes e aponta também para um modo de análise ou leitura dos filmes e de parte da obra, que pretendemos explorar em seguida. Para tanto, gostaríamos de trilhar o caminho que nos conduz de Bach a Schoenberg.

¹⁰³ GODEBARGE, Jean-Pierre. *Straub films ou la musicalité filmique: Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*, Paris: Sorbonne, 1992, tese de doutorado, p. 52 (trad. nossa).

3. Serialismo, Cinema, Straub-Huillet

O pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração; o pensamento serial sobre um universo em perpétua expansão.

Pierre Boulez

3.1. De Bach a Schoenberg

Como vimos na *Autofilmografia* de Straub-Huillet, o primeiro projeto fílmico foi *Crônica de Ana Magdalena Bach* e o segundo projeto foi a ópera de Schoenberg *Moisés e Aarão*. Por que teriam Straub-Huillet escolhido justamente esses dois compositores como pontos de partida para a concepção de seus dois primeiros projetos fílmicos? Qual relação existe entre Bach e Schoenberg? O que os conecta? Essas talvez sejam perguntas amplas demais para a nossa pesquisa, mas queremos marcar alguns pontos da relação entre os dois compositores. Um primeiro aspecto mais evidente está ligado à modernidade da música de Bach, algo apontado por vários autores, entre eles Franz Rueb: "Podemos dizer que Bach criou essas obras no século XVIII para serem executadas e apreciadas no século XX e em tempos vindouros."¹⁰⁴

O compositor teria sido capaz de desenvolver um novo modo de composição que ao mesmo tempo conseguia ampliar as conquistas harmônicas do Renascimento na direção das tensões, dissonâncias e modulações da nova experiência temporal do tonalismo, enquanto mantinha também um alto nível de sofisticação nos procedimentos da composição contrapontística recorrentes na música *flamenga*. O próprio Schoenberg tomou Bach como um dos compositores mais importantes para o desenvolvimento de sua técnica composicional destacando o seu encantamento com a obra do compositor barroco: "até 1750, Bach estava escrevendo incontáveis trabalhos cuja originalidade parece mais desconcertante para nós, quanto mais estudamos sua música. Ele não apenas desenvolveu, como criou um novo estilo musical sem precedentes".¹⁰⁵

Schoenberg escreveu uma série de textos sobre Bach, tendo inclusive produzido arranjos e orquestrações de algumas obras do compositor.¹⁰⁶ Esse trabalho, segundo Adorno, alçou Bach à dignidade que sua obra requiritava:

Justiça seja feita a Bach, não pela usurpação musicológica, mas apenas pela mais avançada composição que converge para o *contínuo desdobramento de sua obra*. As poucas instrumentações feitas por Schoenberg e por Anton Webern – especialmente aquelas da grande fuga tripla em *mi bemol maior* e do *Ricercar a*

¹⁰⁴ RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 174-175.

¹⁰⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 117 (trad. nossa).

¹⁰⁶ Schoenberg orquestrou, por exemplo, o *Prelúdio e Fuga em E bemol maior* (BWV552), originalmente escrito para órgão. Anton Webern realizou a orquestração do *Ricercar a seis vozes da Oferenda Musical*.

seis vozes, na qual cada faceta da composição é transposta a um timbre correlativo e no qual o entrelaçamento de linhas na superfície é dissolvido em interrelações motivicas e depois reunido em disposições construídas sobre o todo da orquestra – são modelos de uma atitude com relação a Bach que corresponde ao *verdadeiro estágio de seu desenvolvimento*. Talvez o Bach tradicional não possa mais ser interpretado. Se isso for verdade, sua herança passou para a composição, que *é leal a ele sendo desleal*. Assim podemos dar nome próprio à sua música na medida em que *a produzimos novamente*.¹⁰⁷

De acordo com o autor, o retorno à música de Bach deve acontecer por meio do desenvolvimento composicional de seu pensamento e de suas conquistas formais à técnica de composição contemporânea. Adorno apresenta uma visão oposta ao movimento empreendido por Straub-Huillet e por Leonhardt e Harnoncourt no desenvolvimento da Música Antiga. No entanto, diante do trabalho dos cineastas, que recorreram tanto a Bach quanto a Schoenberg, podemos apontar uma certa complementaridade entre as duas direções tomadas pelos cineastas: tanto o retorno a Bach segundo uma abordagem materialista, quanto o investimento no universo de Schoenberg em busca dos *desdobramentos* possíveis do seu pensamento composicional (especialmente na relação com o cinema). A apropriação que o cinema de Straub-Huillet faz da música aponta para o futuro das obras, para a realização de uma potência musical embrionária expressa e transformada por meio do cinema, como afirma Godeborge:

Essa apropriação reivindica um abandono da retórica cinematográfica, pois não há uma essência a ser transposta. Não se trata de carregar consigo os instrumentos que permitiram depositar sobre o filme o reflexo de uma obra literária. A adaptação straubiana não é uma releitura, mas *capta o futuro da obra*, seu dever em formação ou gestação: a Roma antiga sobreposta à Roma moderna de *Othon*, o público do cinema diante da origem da música de Bach, apropriação continuamente postergada da Terra Prometida, busca por uma Palavra ainda não pertencente à linguagem. A adaptação é então antecipação da obra ao lugar ao qual ela se dirige: o lugar mítico do porvir.¹⁰⁸

O ato de criação empreendido pelo cinema de Straub-Huillet parece se conectar ao "*verdadeiro estágio de desenvolvimento*" dos compositores, para usar a expressão de Adorno, sendo leal ao ser desleal a eles, na medida em que a herança musical de Bach e Schoenberg é incorporada à composição fílmica ao captar o futuro

¹⁰⁷ ADORNO, T.W. *Bach defended against his devotees*. Massachusetts: The MIT Press, 1995, p. 146 (trad. e grifo nossos).

¹⁰⁸ GODEBARGE, Jean-Pierre. *Straub films ou la musicalité filmique: Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*, Paris: Sorbonne, 1992, tese de doutorado, p. 183 (trad. e grifo nossos).

das obras sob a forma de novas relações entre a imagem e o som. O cinema é eleito como o lugar próprio para o *desdobramento* desse pensamento composicional, em sua dupla contaminação, como afirma Turquety: "Numa espécie de lógica baziniana, é porque essas técnicas cinematográficas foram concebidas a partir de objetos musicais que elas transformam o cinema, e é porque essas técnicas musicais foram concebidas para o filme que elas transformam a música".¹⁰⁹

Também Jean-Pierre Godeborge discute essa dupla transformação entre o pensamento musical e cinematográfico em Straub-Huillet a partir de uma *morfogênese da composição*: "Os Straub, de um filme a outro, aproximam-se dessa ideia de constituir por meio do cinema aquilo que é próprio do modo de escritura do material musical e desses instantes em que há não apenas uma pesquisa formal e idealista, mas *morfogenética*".¹¹⁰

Ainda sobre os textos escritos por Schoenberg sobre Bach, dois aspectos chamam atenção. O primeiro é a comparação que ele faz entre o período vivido por Bach no século XVIII e o período vivido por ele no século XX. Schoenberg relata as dificuldades vividas por Bach em função do seu modo de composição. A sua música era vista muitas vezes como estranha, difícil demais para o ambiente sacro, antiquada ou mesmo "*fora de moda*" (como diz o título de um de seus textos) em função de seu caráter fortemente contrapontístico num momento em que a *Nova Música* emergia a partir de composições mais homofônicas e melódicas. Um dos filhos de Bach, Carl Phillip Emanuel, foi um dos expoentes desse movimento que culminou na Primeira Escola de Viena (Haydn, Mozart, Beethoven). Schoenberg afirma também que a expansão da *Nova Música* só foi possível em função das conquistas alcançadas por Bach com sua técnica de *Desenvolvimento de Variações*, que consiste exatamente no desenvolvimento de diversas variações a partir de um determinado tema. Bach teria ensinado os segredos da composição ao seu filho, que por sua vez teria aplicado tal técnica a partir de uma abordagem mais homofônica. Do mesmo modo, Schoenberg

¹⁰⁹ TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*, 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme, p. 21. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf – Acesso em 20/04/2015 (trad. nossa).

¹¹⁰ GODEBARGE, Jean-Pierre. *Straub films ou la musicalité filmique: Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*, Paris: Sorbonne, 1992, tese de doutorado, p. 60, (trad. e grifo nossos).

viveu dificuldades em função do trabalho com sua técnica de composição dodecafônica:

O leitor certamente perceberá que não é minha intenção atacar os já falecidos pseudo-historiadores e os compositores que iniciaram o movimento da Nova Música. Ao invés disso, com prazer, aproveitei a oportunidade para escrever sobre alguns dos pouco conhecidos méritos da arte de Bach, e também aproveitei a oportunidade para listar algumas das contribuições do Classicismo Vienense para o desenvolvimento da técnica composicional, mas não hesito em admitir que meu ataque aos propagandistas da Nova Música é direcionado contra movimentos similares no nosso próprio período. Exceto por uma diferença – que eu não sou Bach – há uma grande semelhança entre as duas épocas.¹¹¹

Do mesmo modo como Bach enfrentou dificuldades na relação com a igreja e com os diversos mecenas que o contratavam, Schoenberg enfrentou duras críticas ao seu modo de composição, que seria excessivamente cerebral, matemático, seco e sem espontaneidade. Outra semelhança entre os períodos pode ser marcada a partir de certo modo de leitura das contribuições dos dois compositores para a história da música, como diz Schoenberg:

Um julgamento superficial poderia considerar a composição dodecafônica como o fim de um período de evolução do cromatismo, e então poderia comparar isso ao final culminante do período da composição contrapontística desenvolvida pela insuperável maestria de Bach. Que apenas os menos importantes possam atingir esse clímax é um tipo de justificativa própria do movimento feito por seus jovens contemporâneos na direção da Nova Música. Mas – e também a esse respeito eu não sou Bach – eu acredito que a composição dodecafônica e o que muitos erroneamente chamam de "música atonal" não é o fim de um período antigo, mas o começo de um novo.¹¹²

Certamente a música de Schoenberg foi muito importante para vários desdobramentos da composição no século XX e XXI. Do mesmo modo, é possível ler a música de Bach não como o fim de um período de máximo desenvolvimento do contraponto, mas também como um dos embriões do período moderno do qual Schoenberg faz parte.

¹¹¹ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 119 (trad. nossa).

¹¹² SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 120 (trad. nossa).

Por outro lado, apesar das várias aproximações feitas entre Schoenberg e Bach, Pierre Boulez desfere duras críticas a essa associação, especialmente ao modo como Alban Berg e René Leibowitz o fazem. Em *Apontamentos de Aprendiz*, Boulez desenha um "*antiparalelismo*" entre os dois compositores e reforça as diferenças entre eles ao dizer que enquanto "a linguagem tonal de Bach corrói as funções modais; a linguagem dodecafônica de Schoenberg é corroída pelas funções tonais."¹¹³ A crítica que Boulez faz a Schoenberg se sustenta sobre a acusação de que o compositor alemão não teria conseguido levar às últimas consequências o princípio serial que ele mesmo criou. A partir dessa perspectiva, o dodecafonismo de Schoenberg e de Alban Berg estariam ainda atrelados às grandes formas tradicionais, das sonatas, dos rondós e dos corais, e sofreriam também uma forte influência da harmonia tonal, com a qual haveria uma tentativa de reconciliação ou de síntese. Por outro lado, Anton Webern sim teria conseguido extrair do dodecafonismo sua função serial embrionária ao contaminar as formas musicais com tais princípios seriais. Daí o trabalho com as formas breves das *Bagatelas*, por exemplo. Assim, o autor afirma que há uma proximidade muito maior do serialismo de Webern com as invenções de Bach, em função do modo como este último desenvolveu sua *arquitetura musical*. Em Bach, a forma musical seria modulada pelas variações do contraponto. Por fim, Anton Webern serviria então como modelo para o desenvolvimento do serialismo integral de Boulez e tantos outros nos anos de 1950.

O segundo aspecto que chama atenção nos escritos de Schoenberg sobre Bach é a surpreendente afirmação de que ele teria sido o primeiro compositor dodecafônico. Após desenvolver uma comparação entre a arte de Bach e os trabalhos de Händel e da Escola Flamenga (estes últimos, profundos conhecedores das regras do contraponto diatônico), Schoenberg afirma:

Bach, que conhecia mais segredos do que os próprios holandeses jamais imaginaram, ampliou tanto essas regras que elas envolviam todas as doze notas da escala cromática. Bach às vezes operava com as doze notas de tal forma que poderíamos denominá-lo como *o primeiro compositor dodecafônico*.¹¹⁴

¹¹³ BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 27.

¹¹⁴ SCHOENBERG, Arnold. *New music, Outmoded Music, Style and Idea (1946)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 117 (trad. nossa).

Em um outro texto de 1950 intitulado *Bach*, Schoenberg faz uma breve análise da *Fuga 24* em Si menor do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado* (BWV 857) e aponta o modo como a fuga apresenta e desenvolve as doze notas da escala cromática:

Na *Fuga 24*, as notas alteradas cromaticamente não são nem substitutos nem partes de escalas. Elas possuem, de modo distinto, uma independência que faz as diferentes notas da escala cromática se assemelharem à forma básica de uma composição dodecafônica. A única diferença essencial entre a sua natureza e o cromatismo moderno é que ele não tira vantagem dos seus múltiplos sentidos como modos de mudança de direção da aparência modulatória.¹¹⁵

Schoenberg, ao final, sugere que há em Bach "uma combinação ou configuração básica" da qual derivariam todas as variações, como uma *super série* que atravessa toda a obra e a partir da qual todas as variações poderiam ser extraídas (*unravelling*).¹¹⁶ Da mesma forma, como afirma Boulez, o trabalho de Schoenberg com o dodecafonismo também estaria consolidado sobre a criação de séries que funcionariam como um "*ultratema*" a partir do qual todas as variações seriam derivadas. Assim, parece bastante nítida a identificação de Schoenberg com seu predecessor, de quem ele teria incorporado um conjunto de procedimentos composicionais muito importantes, desde a construção de suas séries até o trabalho vocal e os vários procedimentos de variação em espelhamento próprios do método dodecafônico. Por fim, Leibowitz sintetiza da seguinte maneira as contribuições de Bach a Schoenberg:

- 1) O pensamento contrapontístico, isto é, a arte de inventar figuras sonoras capazes de acompanhar-se a si próprias.
- 2) A arte de fazer tudo derivar de uma só unidade, e a maneira de encadear as figuras entre si.
- 3) A emancipação com relação aos tempos do compasso.¹¹⁷

¹¹⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Bach (1950)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 393-394 (trad. nossa).

¹¹⁶ Curiosamente, no mesmo ano de 1950, Alan Turing escreveu um dos mais importantes artigos originários da chamada *inteligência artificial* que possibilitou que computadores compusessem música ao estilo de Bach, por exemplo. Cf.: HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: Um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Brasília: Editora UNB, 2001.

¹¹⁷ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 41.

3.2. Schoenberg e o cinema

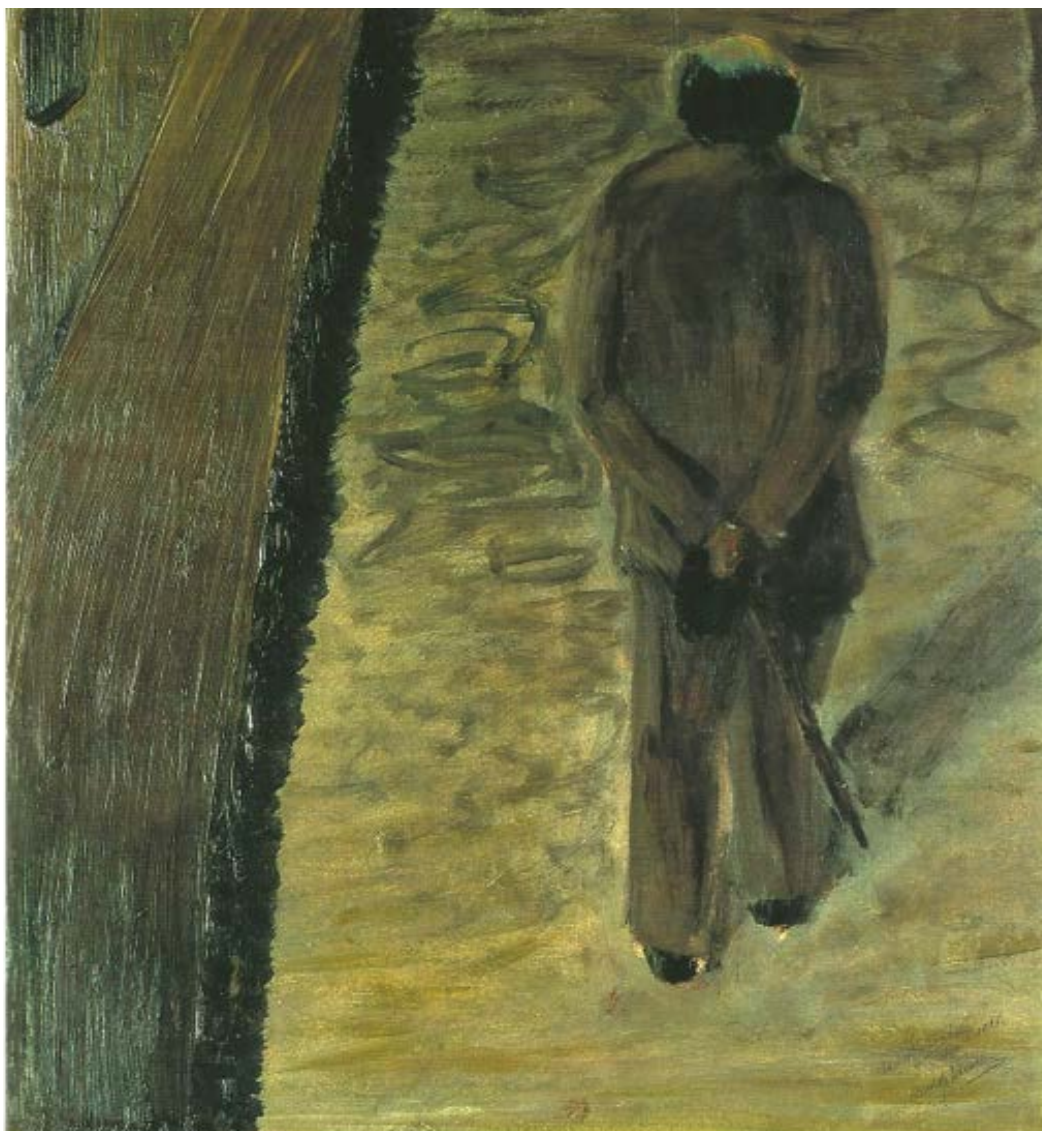


Figura 6: Pintura de Schoenberg utilizada por Straub-Huillet em *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme"* de Arnold Schoenberg (1972). Extraída de: SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schönberg paintings and drawings*. Berlim: Ritter Verlag, 1992, p. 141.

Antes de adentrarmos a discussão em torno das especificidades da leitura feita por Straub-Huillet da obra de Schoenberg, bem como das consequências dessa leitura para um pensamento serial no cinema, gostaríamos de retomar alguns pontos da relação do compositor com o cinema.

Em 1998, Martin Brady publicou um artigo intitulado *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film* no qual destaca que, enquanto o reconhecimento da contribuição do compositor para a história da música e até mesmo da pintura tenham sido recorrentes, a sua contribuição para o campo cinematográfico tem sido subestimada. Segundo Brady, a maior parte dos escritos sobre essa relação se concentra em análises musicais da peça *Op. 34 (Música de acompanhamento para uma cena de filme)*, filmada por Straub-Huillet e também em anedotas a respeito do convite que o compositor recebeu para compor para um filme em Hollywood em seu exílio nos EUA.¹¹⁸ Ao mesmo tempo, é interessante perceber o quão visionárias são as suas concepções acerca das possibilidades do cinema já em 1913 quando o compositor escreve uma carta a Emil Hertzka e comenta uma possível adaptação de sua música *Die glückliche Hand (Op. 18)*. Para além das condições estritamente musicais que ele coloca, Schoenberg faz uma defesa intensa de uma perspectiva experimental e artística para o cinema, na direção contrária ao modo realista como até então o meio era concebido:

O irrealismo básico dos acontecimentos, o que é inerente às palavras, é algo que pode ser ainda melhor expresso no cinema (...) E há milhares de coisas que podem facilmente ser feitas nesse meio, diante do qual os recursos do palco são muito limitados. Meu desejo mais profundo é direcionado portanto para algo oposto ao que o cinema geralmente aspira. Eu quero: *O máximo do irrealismo.*¹¹⁹

Além de pensar o cinema como o lugar mais potente para o desenvolvimento de uma expressão máxima do "irrealismo", Schoenberg apresenta um *insight* no qual aponta uma possível proximidade entre formas musicais e formas cinematográficas

¹¹⁸ Em 1936, Irving Thalberg, da MGM, encomendou a Schoenberg a composição da trilha do filme *The Good Earth*, uma adaptação da novela de Pearl S. Buck. Schoenberg aceitou a encomenda mas pediu um cachê de US\$50.000,00 além de estabelecer como condição que eles não mudassem nenhuma nota composta por ele, o que impossibilitou o negócio. Schoenberg comenta sobre a proposta em carta a Alma Mahler-Werfel, de 23 de Janeiro de 1936, carta número 169 da edição organizada por Erwin Stein. Cf.: SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, 1987, p. 196-197.

¹¹⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, 1987, p. 44 (grifo do autor, trad. nossa).

abstratas. Ele sugere inclusive o uso de cores num trabalho conjunto com pintores que pintariam sobre a película já em 1913, em pleno cinema mudo, e antes mesmo das conhecidas experimentações realizadas pelas vanguardas dos anos de 1920 (Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, entre outros), quando finalmente algumas dessas associações ou metáforas entre o pensamento musical e o cinematográfico se tornaram mais fortes.

A coisa toda poderia ter o efeito (não de um sonho) mas de acordes. De música. Não se deve nunca sugerir símbolos, ou significados, ou pensamentos, mas simplesmente o jogo das cores e formas. Assim como a música nunca traz consigo os seus próprios sentidos, ao menos não no modo como ela se manifesta, ainda assim o sentido é inerente à sua natureza, então também deve simplesmente funcionar como sons para os olhos, e até onde compreendo, todo mundo é livre para pensar ou sentir algo similar ao que pensa ou sente enquanto escuta música.¹²⁰

É interessante notar como Schoenberg propõe o desenvolvimento da linguagem do cinema no sentido de proporcionar uma experiência comum entre o filme e a música ou, como vimos, por meio da bela metáfora criada pelo compositor, como *sons para os olhos*. Martin Brady afirma que essa carta, "dadas as radicais soluções técnicas propostas por Schoenberg – seria suficiente para dar a ele um lugar nas análises do início da história do cinema experimental".¹²¹ Além disso, segundo o autor, a recorrente influência da composição serial sobre as diversas vanguardas fílmicas também deveria ser levada em consideração de modo mais intenso.

Em 1940, Schoenberg publicou um artigo intitulado *Art and the moving pictures* no qual conta que em 1928 ele teria sido filmado proferindo as mais esperançosas palavras de boas-vindas ao recém-inventado cinema sonoro, na expectativa de que o novo meio pudesse representar um "renascimento das artes": "agora eu espero o renascimento da palavra – dos pensamentos, das ideias – lidando com os maiores problemas da humanidade".¹²² O cinema, ao incluir a palavra, poderia dar mais um passo no desenvolvimento de seu potencial artístico:

¹²⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, 1987, p. 44 (trad. nossa).

¹²¹ BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998, p. 252 (trad. nossa).

¹²² SCHOENBERG, Arnold. *Art and the moving picture (1940)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 153 (trad. nossa).

Eu havia sonhado com a dramatização da *Seráfita* de Balzac, ou *Rumo a Damasco* de Strindberg, ou a segunda parte do *Fausto* de Goethe, ou mesmo o *Parsifal* de Wagner. Todas essas obras, pela renúncia à lei de "unidade de espaço e tempo", poderiam ter encontrado a solução para a sua realização em imagens sonoras. Mas a indústria continuou a satisfazer apenas as necessidades e demandas das pessoas comuns que enchem suas salas de cinema.¹²³

Portanto, o cinema não teria sido capaz de atingir o nível de desenvolvimento e erudição desejado por Schoenberg, sendo, ao contrário, tomado pelo "sentimentalismo e pela vulgaridade".¹²⁴ O cinema teria se desvinculado da pesquisa artística, submergindo às necessidades da indústria do entretenimento e ao lucro, e não teria mais espaço para abrigar obras experimentais e livres, como, por exemplo, sua própria ópera, *Moisés e Aarão* (adaptada ao cinema, muitos anos depois, por Straub-Huillet). Ao mesmo tempo, como afirma Martin Brady, a música e o pensamento de Arnold Schoenberg representaram uma importante contribuição ao pensamento do cinema, não apenas por sua influência sobre a composição de trilhas,¹²⁵ como também por apontar caminhos para a experimentação formal e "pela aplicação ao filme, como um princípio estruturador, de seu 'Método de composição com doze sons relacionados apenas uns com os outros' – também chamado de composição serial ou dodecafônica".¹²⁶

A aproximação entre cinema e música ganhou diversas formas ao longo da história do cinema. Nos anos de 1920, as diversas vanguardas artísticas, do cubismo ao dadaísmo, se apropriaram do cinema vendo nele a possibilidade da expansão do campo da pintura pelo desenvolvimento de uma arte visual, temporal, abstrata,

¹²³ SCHOENBERG, Arnold. *Art and the moving picture (1940)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 154 (trad. nossa).

¹²⁴ "Quão errado eu estive: poucos meses depois, meu sonho foi destruído pelo aparecimento do primeiro 'longa-metragem', 'longo' também em vulgaridade, sentimentalismo e mero jogo com a galeria. Esse foi o primeiro passo na descida em direção ao que há de mais baixo em termos de entretenimento, e nunca um passo nessa direção tinha sido premiado com tanto sucesso". Cf.: SCHOENBERG, Arnold. *Art and the moving picture (1940)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 153 (trad. nossa).

¹²⁵ Evidente, por exemplo, nas trilhas de Hans Eisler, que foi aluno de Schoenberg. No importante texto escrito por Eisler e Adorno, os autores defendem não apenas a incorporação dos avanços do *novo material musical* das composições de Schoenberg, Bártok e Stravinsky no início do século XX para a composição de trilhas, como também a utilização das formas breves e autônomas comuns na Segunda Escola de Viena. Cf.: ADORNO, T.W., EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1976.

¹²⁶ BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998, p. 270 (trad. nossa).

autônoma e complexa. Nesse sentido, o pensamento musical serviu de referência para o início do desenvolvimento de uma *musicalidade fílmica*, já que a música estava livre da reprodução mimética da realidade por sua característica não referencial e por seu poder emotivo:

O cinema deve se concentrar no forte poder emotivo das imagens cinematográficas, tornar-se sensível à introdução de aspectos puramente estéticos, uma combinação pertinente do agenciamento das formas, figuras, movimentos cinéticos e dinâmicos, de linhas, curvas, diferentes tonalidades de luz, etc., por meio dos quais se faz nascer um drama puramente visual e cinematográfico.¹²⁷

Ao recorrerem à metáfora musical, as vanguardas buscavam romper com as estruturas narrativas do romance, do teatro e até mesmo da pintura, predominantes na tradição burguesa. Daí a *montagem métrica* de Jean Mitry, a *sinfonia visual ou cinema integral* de Germaine Dulac, as *pulsações visuais* de Abel Gance, as experimentações rítmicas de Hans Richter, as várias *sinfonias* urbanas (como a de Walter Ruttmann), entre outras expressões do período que buscaram a constituição do *drama puramente visual e cinematográfico*. No entanto, curiosamente, as vanguardas não usavam música de vanguarda. As metáforas, em geral, estavam mais próximas da música tradicional que dos avanços composicionais alcançados no início do século XX.

Se nesse momento a apropriação da música pelas vanguardas se deu em função de uma *metáfora* (principalmente rítmico-temporal) capaz de conduzir o cinema à abstração, no cinema de Eisenstein a metáfora deixa de ter um caráter apenas rítmico-temporal para ser construída em função da *Ideia*, como pensamento resultante de uma operação dialética da montagem. Talvez Eisenstein tenha sido um dos mais importantes cineastas na busca pela construção de uma identidade entre o sistema musical e o sistema cinematográfico, desenvolvendo um amplo vocabulário de termos musicais aplicados ao cinema.¹²⁸ Nesse caso, as associações com os termos

¹²⁷ LECLERC, Anne-Marie. *La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain. Transformations temporelles et rythmiques*, 2008, 111 f. (Dissertação M.A. en études cinématographiques) Université de Montréal, Faculté des études supérieures, p. 7 (trad. nossa).

¹²⁸ Alguns termos usados por ele: *Montagem métrica* (tamanho dos planos); *rítmica* (elementos internos ao plano); *tonal* (ressonância emocional dos planos no espectador); *harmônica/vertical/polifônica* (determinada pela *série total de aspectos* da montagem); *atonal* (que seria o estágio mais avançado dos métodos da montagem cinematográfica idealizados por Eisenstein).

musicais são intrinsecamente dependentes de uma metáfora visual conectada aos componentes internos ao plano e seus efeitos, como quando Prokofiev compõe a música de Alexander Nevsky em função do perfil composicional das linhas presentes na imagem.¹²⁹ O trabalho é direcionado à construção de uma "completa correspondência entre o movimento da música e o movimento do olho sobre as linhas da composição plástica".¹³⁰ A melodia torna-se dependente da forma visual como uma projeção das linhas da imagem sobre as linhas melódicas da partitura, como afirma Deleuze: "Era preciso que imagem e música formassem um todo, captando um elemento comum ao visual e ao sonoro, que seria o movimento ou até a vibração. Haveria uma certa maneira de *ler* a imagem visual, que corresponderia à audição da música".¹³¹

Ainda que Eisenstein, juntamente com Alexandrov e Pudovkin, tenha produzido o famoso manifesto *Sobre o futuro do cinema sonoro* (1928)¹³² em defesa do uso polifônico do cinema na relação entre imagem e som, a ideia de uma *completa correspondência* entre o visual e o musical, encontrada também na crítica feita por Adorno e Eisler, parece limitar a potência de sua própria proposição.¹³³

Por outro lado, no desenvolvimento do cinema clássico, o modelo da música funcional se estabilizou, sendo utilizada na condução da emoção do espectador a partir de um princípio psicológico de identificação com os personagens. Esse modelo se ancorou em grande medida no princípio behaviorista de estímulo-resposta, em que a música é utilizada em função dos efeitos psicológicos que se quer produzir no espectador de acordo com a narrativa. Kathryn Kalinak sintetiza com clareza as funções da música no cinema clássico hollywoodiano da seguinte maneira:

música para manter a unidade, cobrindo potenciais buracos no desenvolvimento narrativo ocasionados pela edição (como transições entre sequências e especialmente montagens); *música para enfatizar as ações da narrativa* pela coordenação entre música e imagem, como no "*mickey mousing*", finalizando a ação visual explicitamente segundo os ritmos e a forma da música (nomeado assim por ter se desenvolvido de modo próprio nos desenhos da Disney); *música para*

Estabelece-se por meio de cortes nas relações com as *dominantes* da montagem tonal). Cf.:

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp. 54-55.

¹²⁹ EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp. 118.

¹³⁰ EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp. 120.

¹³¹ DELEUZE, *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 282.

¹³² EISENSTEIN, S. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 225.

¹³³ ADORNO, T.W., EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1976.

controlar as conotações ao expor o humor e a atmosfera, estabelecendo o tempo e o lugar geográfico e delineando a subjetividade dos personagens; *música para acompanhar* diálogo, chamada *underscoring*, pela subordinação da música à fala; e *música para conectar* a audiência ao mundo fílmico por meio de um apelo à emoção. A música se torna assim imperceptível ao mascarar suas entradas e saídas, mas não se torna menos poderosa por ser relegada a um segundo plano perceptivo.¹³⁴

Há uma valorização da dimensão perceptiva musical do espectador como uma atividade inconsciente, submetendo sua sensibilidade a uma maior condução narrativa por parte do diretor. A *música empática*, segundo os termos de Michel Chion, reforça o sentimento que se quer construir para a cena sem romper com a estrutura narrativa ilusionista da diegese.¹³⁵ A música é utilizada como um segundo plano sonoro indiscernível, capaz de reforçar a narrativa emocional desejada. A construção musical muitas vezes é baseada na identificação dos personagens com motivos musicais, como uma elaboração derivada dos procedimentos composicionais desenvolvidos por Wagner com seus *leitmotifs*.¹³⁶ No entanto, como demonstram Eisler e Adorno, a aplicação do *leitmotiv* ao cinema acaba empobrecendo o material temático, que não ganha desenvolvimento, perdendo, então, seu sentido musical. Assim, tais motivos acabariam funcionando segundo um padrão de redundância e ilustração próximo ao clichê.¹³⁷

Já na década de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, em Los Angeles (onde Schoenberg se exilara), surgiram os primeiros filmes que buscavam aplicar a técnica dodecafônica ao cinema. Os irmãos John e James Whitney eram vizinhos de Leibowitz, com quem aprenderam os princípios da composição dodecafônica de Schoenberg.¹³⁸ Os dois irmãos desenvolveram então inúmeros mecanismos óticos para a realização dos filmes *Variations* (1941) e *Five Exercises* (1943-1945). Os filmes parecem se aproximar muito da proposta de Schoenberg de pensar o filme como *música para os olhos*. De forte caráter abstrato e geométrico, os filmes

¹³⁴ KALINAK, Kathryn. *Film music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010, p. 62 (trad. e grifos nossos).

¹³⁵ CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 19.

¹³⁶ Um dos exemplos mais emblemáticos e pioneiros dessa utilização no cinema é o filme *M, O Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang, produzido no início do cinema sonoro, em 1931. No filme, o assassino é descoberto por um vendedor de balões cego que identifica o *leitmotiv* de seu assobio, o tema da peça *In the hall of the mountain king (Peer Gynt)* de Edvard Grieg.

¹³⁷ Cf.: ADORNO, T.W., EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1976.

¹³⁸ Cf.: GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 170.

apresentaram uma inovação no modo como traduziram os princípios da composição dodecafônica ao cinema, como afirma o próprio cineasta, John Whitney:

Essa película foi uma das talvez inúmeras possibilidades de permutações seriais da matriz estática total original. Nós criamos uma impressora ótica na qual essa película podia ser fotografada novamente em filme colorido usando filtros de cor, tanto na direção normal quanto em retrogradação, da esquerda pra direita ou invertida ou espelhada. Graficamente havia aqui um paralelo com as transposições e inversões e retrogradações da técnica dodecafônica.¹³⁹

Segundo Martin Brady, em *Variations e Five Film Exercices* "a composição rítmica das formas, como na música serial, cria temas e variações, inversões e clusters"¹⁴⁰ que podem ser comparados a uma das primeiras obras completamente dodecafônicas de Schoenberg, a *Suite para Piano, Op. 25*, de 1921-1923. Assim como o dodecafonismo propunha, de certa forma, maneiras de organizar o caos potencial do total cromático, os trabalhos dos irmãos Whitney começaram a apresentar modos mais estruturados para o desenvolvimento de variações das formas visuais abstratas. Segundo Brady, a inovação influenciou o cinema estrutural americano dos anos 1950 e 1960 de Paul Sharits e tantos outros, como veremos.

¹³⁹ WHITNEY, John. *Moving pictures and Electronic music*, p. 152, *apud*: BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998, p. 275 (trad. nossa).

¹⁴⁰ BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998, p. 275 (trad. nossa).

3.3. Dodecafilme
Serialismo no Cinema
Cinema Estrutural

Ao analisar o quarto filme realizado por Straub-Huillet, o curta *O noivo, a atriz e o cafetão* (1968, 23'), Brady demonstra como o filme se estrutura segundo uma lógica muito próxima do dodecafonia. Ele chega a afirmar que o filme realiza a "emancipação da dissonância" de Schoenberg, por seu modo fragmentário, elíptico, constituído por uma constelação de "citações, alusões, traduções e cesuras".¹⁴¹ Assim, o autor propõe analisar o modo de construção do filme, seu método de citações e sua relação com fragmentos da história do cinema, bem como demonstrar o potencial da montagem cinematográfica difundida por Walter Benjamin, com foco no processo de constante interrupção da continuidade do filme, e, por consequência, da História. Na análise, Brady demonstra como o filme é constituído por 12 planos, distribuídos em 6 episódios de diferentes durações e chega a afirmar que se trata aqui de uma espécie de "*dodecafilme*", aproximando os procedimentos de criação dos artistas:

O método de Straub-Huillet em *Der Bräutigam* une a liberdade do cromatismo total e a "percepção absoluta e unitária" do serialismo (...). Nas primeiras aventuras de Schoenberg pela livre tonalidade, a emancipação da tonalidade individual de um quadro de referências estável e temporal não foi incompatível com a citação, mesmo que irônica.¹⁴²

Brady lembra ainda que no roteiro do filme publicado pelos cineastas há uma epígrafe que retoma a introdução escrita por Schoenberg em 1924 às partituras da obra de Anton Webern: *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas* (Op. 09, 1913). O próprio Straub se apropria do termo *Bagatela* para falar sobre o curta, afirmando que o filme seria uma *bagatela frouxa*. A *bagatela* pode ser definida como uma pequena e desprezível peça instrumental, ou um conjunto de pequenas coisas, formas breves que se justapõem e foi muito utilizada na música do século XX. Em 2001, o cineasta português Pedro Costa realizou um pequeno curta sobre o casal Straub-Huillet a partir das sobras do material do longa *Onde jaz o teu sorriso* (2001, 104'). O curta incorporou o título da peça de Anton Webern, *Seis Bagatelas*, e utiliza também sua música, adotando, de certa maneira, a sua forma, estruturando-se em cenas breves do

¹⁴¹ BRADY, Martin. 'DU TAG, WANN WIRST DU SEIN...': *Quotation, Emancipation and Dissonance in Straub/Huillet's Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Oxford: Blackwell Publishers, IN: *German Life and Letters*, Volume LIII, Número 3, Julho de 2000, pp. 281-302 (trad. nossa).

¹⁴² BRADY, Martin. 'DU TAG, WANN WIRST DU SEIN...': *Quotation, Emancipation and Dissonance in Straub/Huillet's Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Oxford: Blackwell Publishers, IN: *German Life and Letters*, Volume LIII, Número 3, Julho de 2000, p. 301 (trad. nossa)

casal que trabalha na montagem do filme *Sicília!* (1998, 66').¹⁴³ As cenas são intercaladas por trechos da música em tela branca.¹⁴⁴ No trecho visto, Straub dialoga com Huillet, fazendo uma crítica à ideia de que "qualquer leitura seja uma tradução", e defende que "o que há de difícil na leitura de um texto é lê-lo realmente." Talvez seja esse o trabalho que eles propõem na relação com suas referências tanto textuais quanto musicais: *lê-los realmente*.

As formas breves são também fundamentais para o teatro épico de Brecht, segundo o qual as cenas ganham um caráter fragmentário e autônomo. Também no dodecafonismo, as notas ganham autonomia e independência: nos termos de Adorno cada som vira uma "entidade autônoma". Brady afirma que "o resultado dessa estratégia composicional é a redefinição do tempo musical, de modo que cada nota atinge sua autonomia e realidade concreta como evento musical no *aqui e agora*."¹⁴⁵ No cinema parece haver uma redefinição não apenas da experiência temporal, que se aproxima muito da música, mas do espaço, no modo fragmentário como ele é capturado, tornando o plano uma unidade autônoma submetida a uma outra lógica de organização da montagem.

Um dos trabalhos que talvez tenha levado o ideal schoenberguiano a seu limite máximo tenha sido o filme do *acionista* e músico vienense Peter Kubelka. Realizado em 1960, o curta recebeu o nome do pintor surrealista *Arnulf Rainer*. O filme se resume à pulsação rítmica de flashes brancos e pretos com sua duração matematicamente estruturada de modo a constituir séries métricas que sofrem diferentes variações. O mesmo acontece com o som por meio da construção de séries métricas e variações da duração de um ruído branco em contraste com o silêncio, às vezes seguindo os flashes da imagem, às vezes entrando em defasagem com ela. Trata-se de um filme-experimento que leva às últimas consequências o pensamento

¹⁴³ No filme vemos o casal editar trecho do Quarteto de Beethoven (*op.* 135) que aparece em *Sicília!* e que retorna em *Um conto de Michel de Montaigne*.

¹⁴⁴ As formas breves das bagatelas foram muito importantes para o desenvolvimento da linguagem atonal e foram muito recorrentes principalmente no princípio do desenvolvimento do método. Num segundo momento, Schoenberg e Alban Berg investem no desenvolvimento de formas mais longas, enquanto Webern aprofunda o tratamento orquestral das formas breves. Adorno e Eisler fazem um grande elogio ao uso das formas breves na composição musical para o cinema no livro: ADORNO, T.W., EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1976.

¹⁴⁵ BRADY, Martin. 'DU TAG, WANN WIRST DU SEIN...': *Quotation, Emancipation and Dissonance in Straub/Huillet's Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Oxford: Blackwell Publishers, *IN: German Life and Letters, Volume LIII, Número 3, Julho de 2000, p. 286* (trad. nossa).

serial aplicado à concisão da imagem branca e preta, e ao som do ruído branco articulado com o silêncio. Brady afirma que essa seria uma realização no cinema da *máxima emancipação da dissonância* proposta por Schoenberg e também de uma completa proibição das imagens (*Bilderverbot*). O resultado é a construção de um sistema ultracomplexo que nega qualquer possibilidade de figuração e beira o epilético: "A combinação da proibição total das imagens e a exatidão métrica na celebração que Kubelka faz da luz pura é traduzida para o público numa experiência cinemática inteiramente nova, o que pode nos deixar tanto nervosos quanto num estado de êxtase".¹⁴⁶ A proibição total das imagens também é tema recorrente no pensamento de Schoenberg, como pode ser observado, por exemplo, em *Moisés e Aarão* e em vários outros trabalhos.

Segundo o britânico Peter Gidal, em seu *Materialist Film* sobre o cinema estrutural/materialista, há em *Arnulf Rainer* uma aproximação entre o novo tempo musical proposto pela Segunda Escola de Viena e um novo tempo cinematográfico que nasce com esse cinema experimental:

O tempo fílmico foi concebido como "mensurável" no mesmo sentido que o tempo musical; as notas como "pontos temporais" se tornaram os *frames* do filme. Do mesmo modo que Webern reduziu a música à nota e ao intervalo, Kubelka reduziu o filme ao *frame* e ao intervalo entre dois *frames*. Do mesmo modo que a regra da série e seus quatro tipos de variação determinaram a sequência de tons, notas, etc., agora são as sequências de *frames*, e a contagem dos *frames* (na terminologia de Vertov), o positivo e o negativo, o timbre, o valor emocional, o silêncio, etc. [que determinam as sequências no cinema]. Entre esses fatores, como na música serial, o maior número possível de relações foram produzidas.¹⁴⁷

Além da influência sobre Peter Kubelka, Martin Brady destaca ainda a influência do pensamento de Schoenberg num contexto de experimentações artísticas radicais desenvolvidas pelo "Grupo de Viena" nos anos de 1960, entre *happenings*, *body art*, performance e cinema, como pode ser observado nos filmes experimentais de Kurt Kren e nas suas parcerias com os *performers* Otto Mühl e Günter Brus, entre outros. Do mesmo modo, Gidal defende que a obra de Kurt Kren, *Trees in Autumn* (1960), seria um dos marcos inaugurais desse cinema. No filme de Kren, pode-se observar uma construção no interior do plano fortemente marcada pelas variações da

¹⁴⁶ BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998, p. 280 (trad. nossa).

¹⁴⁷ GIDAL, Peter. *Materialist Film*. London and New York: Routledge, 1989, p. 174-175 (trad. nossa).

semelhança entre os galhos das árvores, sempre filmadas de ângulos diferentes, em constante mudança, em constante diferença. Kren desenvolveu um método matemático sofisticado para filmar as árvores, de modo que o resultado visto na tela apresenta uma estrutura supercomplexa das durações e do ordenamento dos planos nas sequências. Diante de tamanha complexidade formal, construída sobre a repetição e sobre as permutações entre semelhança e diferença, a experiência do espectador é confrontada com o processo autorreflexivo do cinema, num esforço constante de decifrar algo, como afirma Gidal:

A exaustão, a permutação como uma infinidade de retornos do mesmo/do parecido, produz a necessidade (aqui é onde a reflexividade aparece) de decifrar/aprisionar a imagem e a estrutura. Estruturações, constantemente em processo, se constroem em defesa contra os sentidos preestabelecidos, uma prática defensiva: o processo do filme materialista experimental é o movimento constante do olho e do cérebro, contradições inseparáveis, isto é, transformando constantemente o representado em relação à operação do aparato cinematográfico e sua ideologia. Ideologias do ver e do ser visto. A dialética entre sujeito e objeto.¹⁴⁸

Dessa forma, o cinema estrutural oscila entre os polos da semelhança e da diferença, de um lado construindo filmes de caráter e estrutura serial, com uma montagem matemática das durações que mobiliza um amplo conjunto de variações por espelhamento (como na música dodecafônica), caso de Kubelka e de Kurt Kren, e, de outro, produzindo trabalhos fortemente marcados pela repetição literal, com o uso do loop ou pela restrição da montagem em longos planos estáticos ou quase estáticos, muito próximo da arte minimalista, de caráter escultural (também desenvolvida nos EUA nos anos de 1960), como pode ser observado no cinema de Michael Snow e Andy Warhol, por exemplo.¹⁴⁹ Desse modo, trata-se de um movimento de caráter autorreflexivo, que coloca sempre em questão o difícil lugar do espectador na relação com as obras, relativizando a separação entre sujeito e objeto e determinando a percepção aberta da obra como parte constituinte de sua própria materialidade.

¹⁴⁸ GIDAL, Peter. *Materialist Film*. London and New York: Routledge, 1989, p. 147 (trad. nossa).

¹⁴⁹ Uma caracterização aprofundada das características do cinema estrutural escapa ao escopo deste trabalho, mas para uma bela introdução aos problemas relativos à definição do termo, indicamos o catálogo da mostra *Cinema Estrutural*, organizada por Patrícia Mourão e Theo Duarte, em especial o texto: DUARTE, Theo. *O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo*. In: MOURAO, P. DUARTE, T. (Orgs.) *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. Cf.: <https://cinemaestrutural.wordpress.com> – Acesso em 01/06/2015.

Por outro lado, a obra de Schoenberg também teve influência sobre as narrativas do cinema moderno no campo ficcional, como pode ser observado nos filmes de Alain Resnais, Robbe-Grillet e Jean-Daniel Pollet, para citar apenas alguns exemplos. Em *Méditerranée* (1963), Jean-Daniel Pollet parece construir uma pesquisa sobre as formas da memória na relação com as formas do tempo no cinema, questão também central para Resnais e Robbe-Grillet.¹⁵⁰ Em *Méditerranée* pode-se ouvir, no começo, uma voz em *off* que diz: "Uma memória desconhecida foge obstinadamente para épocas cada vez mais longínquas." Enquanto isso, o filme produz uma constante deriva entre tempos, lugares, objetos, paisagens, estátuas, personagens, excertos musicais, vozes em *off*, elementos heterogêneos que retornam de tempos em tempos. Todos esses elementos parecem se organizar em série, num jogo de constante permutação na estrutura da montagem cinematográfica. Noël Burch, embora critique o uso arbitrário e mesmo formalista da montagem no filme, destaca a busca por uma semelhança com o modo de estruturação da música serial:

[O filme] representa uma tentativa de aplicar princípios similares aos da música serial, segundo os quais toda a obra é baseada nas constantes permutações de um pequeno número de objetos formais (uma série ou sequência de doze notas em diferentes registros, um certo grupo de intervalos, uma certa escala de qualidades sonoras, e assim por diante). Essas permutações baseiam-se principalmente na ordem de ocorrência e na duração relativa desses vários elementos.¹⁵¹

Embora crítico a uma abordagem estritamente imitativa ou análoga do cinema com relação à música, que tente simplesmente aplicar os princípios seriais aos parâmetros cinematográficos, Noël Burch defende a riqueza do pensamento serial originado na música, como caminho inspirador para a elaboração consciente das estruturas formais do cinema, a fim de fazer avançar a linguagem cinematográfica para além das tradicionais convenções narrativas. Inspirado não apenas pela música

¹⁵⁰ Burch cita *O ano passado em Marienbad* (1961), de Resnais e Robbe-Grillet como um dos mais importantes exemplos desse tipo de pesquisa sobre as formas estruturais do tempo no cinema na relação com a memória. Ele aproxima também a essa pesquisa o filme de Straub-Huillet, *Não reconciliados* (1965). Burch cita ainda outro filme de Pollet, *La Horla* (1966), como uma elaboração mais complexa do pensamento serial em seu cinema. De outro lado, Bordwell destaca a importância de Robbe-Grillet com seu filme *L'Eden et Après* (1970). Ele cita o diretor que diz que o filme "é, sem dúvida, a única ficção – ou pelo menos a primeira – em que a história é produzida pela organização de temas em séries sucessivas de acordo com um sistema comparável ao da música de Schoenberg." Cf.: BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Board of Regents of The University of Wisconsin System, 1985, p. 286 (trad. nossa).

¹⁵¹ BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 72 (trad. nossa).

de Schoenberg, mas por aquilo que se poderia chamar de "um pensamento serial", como veremos, derivado das elaborações do método dodecafônico pós-weberniano pela música de Darmstadt nos anos de 1950, ele afirma que

É apenas por meio de uma exploração sistemática e completa das possibilidades *estruturais* inerentes aos parâmetros cinematográficos, como venho descrevendo, que o cinema vai se libertar das antigas formas narrativas e desenvolver novas formas "abertas", que terão mais em comum com as estratégias formais da música pós-debussyniana que com aquelas dos romances pré-joyceanos. O cinema vai adquirir sua autonomia formal apenas quando essas novas formas "abertas" começarem a ser usadas de modo orgânico. O que isso envolve principalmente é a criação de verdadeiras relações consistentes entre o espaço fílmico e as articulações temporais com seu conteúdo narrativo, com a estrutura formal determinando a estrutura narrativa e vice-versa. Isso também significa dar um lugar tão importante para a desorientação do espectador quanto para a sua orientação. E essas são apenas duas das múltiplas possibilidades dialéticas que formam a própria *substância* do cinema do futuro, um cinema no qual a *decupagem*, no sentido limitado de desmembrar a narrativa em cenas, não terá mais sentido para o verdadeiro diretor e a *decupagem* tal qual a definimos aqui não será algo experimental ou puramente teórico e se fará presente na própria prática fílmica atual.¹⁵²

A noção de *decupagem*, tal qual defendida por Burch, não se refere apenas à decodificação do roteiro segundo as técnicas cinematográficas como um estágio preparatório para as filmagens (abordagem comum no cinema americano). O autor propõe recuperar a terminologia francesa, pois ela seria capaz de abarcar não só esse momento de preparação para as filmagens, como também a estrutura que está por trás dos fragmentos espaço-temporais do filme já realizado. Assim, a noção de decupagem seria capaz de oferecer uma visão mais ampla para a análise da forma dos filmes e para o seu desenvolvimento no tempo e no espaço. Ela pode se tornar um sistema em si mesmo, para além da história ou da narrativa dos filmes. Burch desenvolve seu trabalho de análise inspirado pela música serial e com um olhar atento sobre as estruturas dos filmes, definidas segundo um princípio de progressão dialética dos vários parâmetros cinematográficos, sejam estes aparentemente perceptíveis ou não ao espectador. Em seguida, o autor enumera quinze tipos diferentes de planos e os parâmetros a eles relacionados, "capazes de desenvolvimentos rigorosos tais como

¹⁵² BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 15 (trad. nossa).

alternação rítmica, recapitulação, retrogradação, eliminação gradual, repetição cíclica e variação serial, criando estruturas similares às da música dodecafônica."¹⁵³

David Bordwell afirma que o trabalho de Noël Burch constitui uma importante contribuição para a teoria serial no cinema. Partindo do texto de Burch, do destaque que o autor dá aos parâmetros cinematográficos, e também sob a influência do pensamento serial, Bordwell constrói uma ampla categoria de "*narrativa paramétrica*" para classificar os filmes que, de alguma maneira, dão centralidade aos parâmetros estruturais na relação com as narrativas, mantendo assim um parentesco com o serialismo. O autor cita vários cineastas como Godard, Ozu, Bresson, Tati, Dreyer, Resnais, Robbe-Grillet, entre outros. Após uma ampla caracterização, ele resume assim a categoria:

A narrativa paramétrica estabelece normas intrínsecas distintivas, sempre envolvendo de modo pouco usual uma escala limitada de opções estilísticas. Ele desenvolve essas normas de forma aditiva. O estilo entra então em relações de troca, dominante ou subordinada, com a *syuzhet*. O espectador é desafiado a construir a norma estilística proeminente, reconhecendo o estilo como motivado, nem de modo realista, nem composicional, nem transtextual. O espectador deve também formar suposições e hipóteses sobre o desenvolvimento estilístico do filme.¹⁵⁴

A narrativa paramétrica parece ser construída por Bordwell como uma categoria mais ampla, relacionada aos filmes que mobilizam os recursos estilísticos do cinema de modo estruturado, recorrente e com uma lógica própria. O autor, assim como Burch, ressalta também que é importante ter cuidado para não levar a analogia entre música e cinema longe demais, pois "um filme não pode ser organizado rigorosamente como uma peça musical, já que sua forma não é suscetível a esquematizações matemáticas, e é normalmente submetido à representação concreta. A prática musical oferece uma analogia sugestiva, mas não uma receita."¹⁵⁵

Desse modo, mais que construir uma simples analogia entre os campos da música serial e do cinema, seria preciso compreender em que medida um pensamento

¹⁵³ BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 14 (trad. nossa).

¹⁵⁴ BORDWELL, George. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Board of Regents of The University of Wisconsin System, 1985, p. 288 (trad. nossa).

¹⁵⁵ BORDWELL, George. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Board of Regents of The University of Wisconsin System, 1985, p. 279 (trad. nossa).

serial, que podemos associar, por meio de Straub-Huillet, à música de Schoenberg, desenvolve-se no século XX, especialmente a partir dos anos de 1950, e contamina, direta ou indiretamente, um amplo conjunto de expressões artísticas, passando pela literatura, pelas artes plásticas, pela arquitetura, etc. Nesse sentido, tentaremos, de modo breve, recuperar esse panorama para localizar o trabalho de Straub-Huillet dentro desse espectro serial, mas, também, para destacar a singularidade do modo como eles se apropriam desses princípios.

**3.4. Straub-Huillet-Schoenberg:
Dodecafonismo, Serialismo e Decupagem**

Nada é dado pelo método, mas muito é dele tirado.

Schoenberg

Em 1949, num contexto de completa destruição na Europa após a Segunda Guerra Mundial, o texto de Adorno, *Filosofia da Nova Música*, surge para retomar a radicalidade do projeto schoenberguiano de proposição do método de composição dodecafônica. É certo que Adorno apresenta, neste texto, um enorme elogio ao trabalho de Schoenberg, assumindo às vezes um tom hiperbólico, especialmente ao dizer que o dodecafonismo se estabelece pela negação da expressividade comum na tradição burguesa da música tonal, de Monteverdi a Verdi. Para o filósofo, não se trata mais de buscar uma expressão baseada na "aparência da paixão" constituída por formas e fórmulas musicais clássicas sedimentadas e indispensáveis.

Em Schoenberg ocorre algo muito diferente. Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens. As inovações formais de Schoenberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade.¹⁵⁶

Mesmo que o trabalho de Schoenberg, ao contrário do que afirma Adorno, seja muito influenciado pelas grandes formas musicais da tradição, no que diz respeito ao conteúdo da expressão, há de fato uma mudança importante. Encontramos aqui uma grande proximidade do projeto schoenberguiano com o trabalho de *decupagem*¹⁵⁷ presente em Straub-Huillet, na *mudança de função da expressão*, como afirma o cineasta:

O trabalho, para mim, quando faço uma decupagem é chegar a um quadro que seja completamente vazio, para que esteja seguro de não ter absolutamente nenhuma intenção, de não poder mais tê-la quando filmo. Eu elimino continuamente todas as intenções – os desejos de expressão. *Isso é o enquadramento na decupagem*. Stravinsky disse: "Eu sei que a música é incapaz de exprimir o que quer que seja". Eu sou da opinião de que um filme também. Enfim... não sabemos o que é um filme. (...) Para não cair em uma dessas armadilhas, o trabalho na decupagem consiste, para mim, em destruir desde o início essas diferentes tentações de expressão. Só então podemos realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico.¹⁵⁸

¹⁵⁶ ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 40.

¹⁵⁷ Utilizamos o termo *decupagem* tal qual ele foi definido por Noël Burch, como vimos anteriormente. Cf.: BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

¹⁵⁸ HUILLET, D., STRAUB, J.M. *O Bachfilm*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 06 (grifo nosso).

Para se eliminar as intenções e os desejos de expressão, ou mesmo para se produzir uma mudança de função da expressão, foi preciso trilhar um caminho de pesquisas e descobertas criativas muito intenso, que culminou na construção de um *método* bem definido tanto no cinema de Straub-Huillet (a decupagem), quanto na música de Schoenberg (o dodecafonismo).

Em 1941, em um dos vários textos que Schoenberg escreveu sobre o desenvolvimento de seu "*Método de compor com doze notas que estão relacionadas apenas com elas mesmas*", o compositor apresenta, junto com o método, uma reflexão sobre as possibilidades da música na relação com o pensamento:

A música não é meramente mais um tipo de divertimento, mas uma representação da poesia musical, do pensamento musical expresso por meio de ideias musicais; essas ideias musicais devem corresponder às leis da lógica humana; elas são parte daquilo que o homem pode perceber, conceber e expressar. A partir dessas premissas, cheguei às seguintes conclusões: *As duas ou mais dimensões espaciais nas quais as ideias musicais são apresentadas formam uma unidade*. Assim, os elementos dessas ideias aparecem separados e independentes ao olho e ao ouvido, eles revelam seu verdadeiro sentido apenas por meio de sua cooperação, mesmo porque nenhuma palavra sozinha pode expressar um pensamento sem estar em relação com as outras palavras.¹⁵⁹

É interessante notar como o compositor sugere que a música explore a sua potência criativa na direção de uma poesia aberta e, ao mesmo tempo, reivindica para a música, a construção de uma lógica. Para ele, as ideias musicais se desenvolvem no espaço e no tempo e devem formar uma forte unidade, que é apreendida de diferentes maneiras aos olhos e aos ouvidos. A reflexão de Schoenberg se aproxima do pensamento moderno sobre as relações entre imagem e som no cinema. Ele explica que o desenvolvimento da técnica de composição com doze notas surgiu de uma necessidade. Segundo o autor, no século XIX o conceito da harmonia se transformou radicalmente com o desenvolvimento do cromatismo. A noção estruturadora da harmonia tonal, de uma tonalidade central organizadora, foi perdendo força a partir de experimentações musicais que buscavam a *expansão da tonalidade*. Por meio da música de compositores como Ravel, Wagner, Mahler, entre outros, o cromatismo foi ganhando espaço no interior da harmonia, dilatando ao máximo os campos tonais, de

¹⁵⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Composition with twelve tones (1941)*. In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 214-245 (trad. nossa, grifo do autor).

modo a nos deixar em dúvida sobre a existência de um centro tonal claro em certas composições. A harmonia muitas vezes ganha um caráter de exploração de timbres e cores para além da construção narrativa e estrutural comum no classicismo. O passo seguinte desse desenvolvimento, segundo Schoenberg, seria o que ele denominou de "*emancipação da dissonância*", momento no qual o cromatismo e a dissonância se libertam das regras harmônicas e podem funcionar com autonomia e liberdade. A partir desse princípio, as dissonâncias estariam livres para serem usadas, tal qual as consonâncias eram usadas anteriormente, mas, agora, sem a necessidade da definição de um centro tonal com suas modulações.

Ao mesmo tempo, o compositor defende a necessidade de uma lógica organizadora desse novo material musical em busca de unidade e coerência internas, contra o possível caos latente diante de tanta liberdade contida no total cromático. Em outros textos, Schoenberg adota uma visão teleológica ao sugerir que o dodecafonismo surgiu como uma consequência do desenvolvimento lógico da história da música, num processo contínuo de incorporação das dissonâncias no fazer musical, que passa pela Escola Flamenga, por Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Wagner, até atingir o modelo que ele apresenta.¹⁶⁰

Na prática, o trabalho do compositor consiste em criar uma *série* de doze sons que não remeta às sonoridades indiciais ou funcionais da harmonia tonal e da tradição musical, e que funciona como uma *série base*. A partir dessa série, o compositor constrói *variações por meio de formas espelhadas*¹⁶¹ (estabelecidas por meio da elaboração da série original, de sua inversão, sua retrogradação e da inversão de sua retrogradação), e *contrapontos*, que conjugam a construção horizontal da série com uma abordagem vertical, em várias vozes simultâneas.¹⁶² Ao mesmo tempo, ele pode transpor a série e suas formas espelhadas para todas as doze tonalidades, gerando um conjunto de 48 séries (a série base mais todas as variações transpostas).

¹⁶⁰ Cf.: Carta de Schoenberg a Webern, n. 123, de 1931: SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, 1987, p. 146-147.

¹⁶¹ Schoenberg cita como exemplo o último quarteto de Beethoven, op. 135, no qual aparecem várias formas espelhadas nas melodias. Também Straub-Huillet utilizaram esse quarteto de Beethoven em *Sicília!* e em *Um conto de Michel de Montaigne*.

¹⁶² Curiosamente, há aqui uma referência possível aos métodos de composição do Barroco, o que nos conduziria novamente a *Crônica de Anna Magdalena Bach*, já que nesse período as variações e os contrapontos atingiram extrema elaboração formal dentro do discurso tonal. No entanto, a variação e o contraponto são evocados agora no sentido da negação do discurso tonal.

Desse modo, o gesto da composição está ligado à resolução de problemas lógicos, visando sempre à construção de ideias musicais claras, coerentes e que tenham unidade, como quem soluciona "quebra-cabeças técnicos", como afirma Adorno.¹⁶³

Muitas vezes, a proposta de Schoenberg de desenvolver um método de composição que utiliza, de modo não hierárquico, os doze sons da escala cromática, com regras tão rígidas, é vista apenas como um movimento de racionalização do fazer musical ao incorporar, à composição, procedimentos matemáticos de construção. No entanto, por outro lado, como mostra Adorno, seu gesto tem uma dimensão libertária, na medida em que amplia o campo de possibilidades da expressão musical na dissolução da tonalidade e de formas preestabelecidas de composição. Trata-se de um gesto racional que permite a vazão de uma liberdade irracional no processo criativo.¹⁶⁴

Do mesmo modo, no cinema de Straub-Huillet foi preciso encontrar um método preciso do *enquadramento na decupagem* para se chegar a um quadro vazio de expressão e, só então, a partir desse vazio, realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico. Esse trabalho parte de um amplo respeito pelo espaço e pela busca de constituição de um *ponto estratégico*, como afirma Alain Bergala: "Para Jean-Marie Straub [e Danièle Huillet], trata-se de achar, para cada cena do filme – ou seja, para cada cenário, cada espaço –, o ponto estratégico único, de onde ele poderá, depois, filmar todos os planos da cena mudando somente o eixo e a objetiva".¹⁶⁵ Tentaremos discutir em seguida, em detalhe, a constituição desse princípio cinematográfico de composição serial do espaço a partir da construção dos *pontos estratégicos* de colocação da câmera.

¹⁶³ ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 38.

¹⁶⁴ Em *Apontamentos de Aprendiz*, Pierre Boulez se opõe com vigor a essa perspectiva afirmando que o dodecafonismo de Schoenberg é ainda muito condicionado às formas da tradição musical, como se o método e o trabalho composicional não tivessem sido capazes de transformar a própria forma das composições. No entanto, acreditamos que a leitura de Adorno seja rica como forma de tentar valorizar o gesto inaugural e a força que sua composição representou na relação com a tradição.

¹⁶⁵ BERGALA, Alain. *Straub-Huillet: O menor planeta do mundo*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 235. É interessante notar como o número 364 da *Cahiers du Cinéma* (Outubro de 1984), onde o artigo de Bergala foi inicialmente publicado, tenha sido dedicado integralmente à questão dos *métodos de filmagem*, incluindo não só Straub-Huillet, mas também Rivette e Rohmer. No texto de abertura, Bergala afirma: "Todo filme acaba por se assemelhar ao método ao qual foi submetido. Rivette chega a dizer que 'é sempre o método com o qual um filme é feito que cria a verdadeira história.'" Cf.: BERGALA, Alain. *La méthode*. *Cahiers du Cinéma*, n. 364, outubro de 1984, p. 06-07.

3.5. A pesquisa do ponto estratégico ao longo dos filmes



Figura 7: Planos realizados a partir do mesmo ponto estratégico em *Relações de Classe* (1984)

Segundo Turquety, foi em *Relações de Classe* (1984) que Straub-Huillet teriam começado a desenvolver essa metodologia de trabalho com o ponto estratégico de modo mais "sistemático", embora o autor reconheça que ela já estivesse presente também em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967), filme no qual a busca por um ponto justo de colocação da câmera já vinha sendo feita. No *Bachfilm*, houve a necessidade de se filmar a música ser executada com planos fixos, nos restritos *espaços acústicos*. Em vários momentos, ao invés do uso do *zoom* a partir do mesmo ponto estratégico, os cineastas utilizam a variação por meio de movimentos de câmera, principalmente do *travelling* frontal de aproximação ou afastamento das cenas (figuras 8-11).



Figuras 8 e 9: *Crônica de Anna Magdalena Bach* – travelling de afastamento



Figuras 10 e 11: *Crônica de Anna Magdalena Bach* – travelling de aproximação

Em *Lições de História* (1972), é possível observar também uma experimentação interessante com relação ao posicionamento da câmera diante do personagem que fala. No primeiro diálogo após o *travelling* de carro, a câmera circunda o personagem construindo uma série de planos fixos ao seu redor, a cada vez com uma pequena variação de ângulo, funcionando como uma espécie de antítese do

ponto estratégico. Os personagens se mantêm parados e a câmera faz um movimento de *translação* ao redor deles.



Figura 12: *Lições de História* – translação da câmera para criar série de planos fixos

Em *Moisés e Aarão* (1974), dez anos antes de *Relações de Classe*, já há um rico trabalho com o ponto estratégico, principalmente por meio do uso das panorâmicas, embora os cineastas também desenvolvam, com bastante liberdade, uma ampla pesquisa das variações do posicionamento de câmera (do alto, de baixo, de perto, de longe, diferentes tipos de *travelling*, etc.), pesquisa esta que acabou perdendo força ao longo da filmografia do casal. Aqui é possível observar um grande esforço da decupagem fílmica em se aproximar de uma lógica serial, segundo a qual os planos sofrem variações e espelhamentos que podemos relacionar com os princípios de variação na composição de Schoenberg (fig. 13). Autores como Barton Byg, Martin Walsh e até mesmo Michael Gielen (o regente da ópera), também sugeriram essa aproximação em análises do filme e artigos. Há momentos em que os diferentes personagens ou grupos de personagens são posicionados no espaço e a câmera os filma do mesmo ponto estratégico, variando apenas o eixo, por meio das panorâmicas. Diferente de *Relações de Classe*, há aqui o uso recorrente do movimento de câmera que conecta os diferentes eixos de filmagem (fig. 15), e há também uma ampla variação do posicionamento da câmera pelo espaço, o que está interdito no outro filme. Há um momento em que a câmera realiza um *travelling* contínuo de translação em 180 graus ao redor de Moisés e Aarão, indo e voltando,

produzindo um espelhamento da imagem dos irmãos (fig. 14), de modo similar ao que foi feito com planos fixos em *Lições de História*.



Figura 13: *Moisés e Aarão* – espelhamentos



Figura 14: *Moisés e Aarão* – translação da câmera em *travelling* contínuo

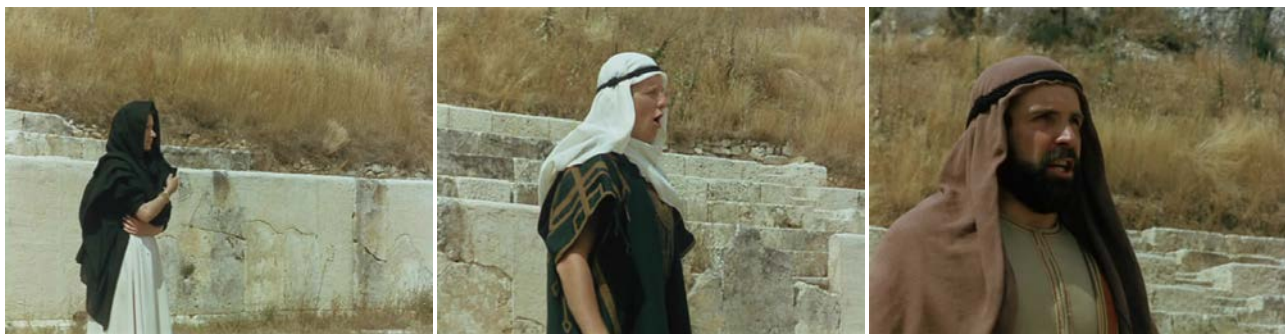


Figura 15: *Moisés e Aarão* – ponto estratégico – 03 planos conectados por panorâmicas

Em *Toda revolução é um lance de dados* (1977), curta-metragem feito a partir do poema de Mallarmé, o trabalho serial se torna muito evidente (fig. 16). O próprio Straub cita esse filme como um exemplo do processo de construção do ponto estratégico, como veremos. No curta, Straub-Huillet decuparam o poema de Mallarmé segundo as suas diferenças tipográficas. Sabemos da importância desse poema como um dos precursores da poesia moderna, especialmente por seu caráter polifônico (várias vozes simultâneas, cada voz apresenta uma tipografia própria), por sua relação com o espaço em branco do papel, pela liberdade de leitura oferecida ao leitor e pela exploração de uma sonoridade musical das palavras na construção do poema. Em seguida, os cineastas classificaram as variações tipográficas das vozes e atribuíram a cada variação tipográfica um personagem diferente, que é sempre filmado da mesma maneira, do mesmo ponto estratégico. O filme salta de personagem em personagem, criando estranhos pulos entre os planos. Os cortes são bruscos e se guiam exclusivamente em função das vozes. Nenhuma outra lógica de continuidade é utilizada. O filme tem um caráter de experimento. Sob os pés dos personagens que recitam o texto de Mallarmé, estão enterrados os revolucionários mortos da Comuna de Paris, o que produz mais uma camada política sobre o texto. Retornaremos ao filme na análise que dedicamos a ele.



Figura 16: Toda Revolução é um lance de dados

Em *Da nuvem à resistência* (1978), filmagem dos *Diálogos de Leucó*, de Cesare Pavese, também é possível observar o uso do ponto estratégico nos reenquadramentos feitos a partir do mesmo ponto sobre os personagens que dialogam, especialmente na primeira metade do filme (fig. 17). Vemos as *variações descontínuas da profundidade de campo* nos planos fechados, com o fundo mais ou menos desfocado, como elemento resultante das permutações geradas pelo uso do ponto estratégico.



Figura 17: *Da Nuvem à Resistência*

Em geral, o uso do ponto estratégico parece sofrer variações de acordo com aquilo que é filmado. O corpo dos personagens, por exemplo, parece ser submetido de forma mais recorrente a variações de enquadramento, com a troca das lentes e os saltos entre os planos. De outro lado, quando a paisagem ocupa o centro da atenção dos cineastas, também há um trabalho de busca por um ponto justo de colocação da câmera. No entanto, nesse caso, privilegia-se o uso da variação por movimento de câmera, especialmente com as amplas panorâmicas sobre o espaço. Isso pode ser observado de modo contundente em *Cedo demais/tarde demais*, por exemplo (fig. 18).



Figura 18: *Cedo demais/tarde demais* – panorâmicas

Como afirmou Turquety, em *Relações de Classe* (1984), o ponto estratégico é utilizado de modo bastante metódico e consciente, como no diálogo entre Karl Rossman e os vários personagens no interior do navio. Primeiro define-se o lugar de cada personagem no espaço a partir da construção do ponto estratégico de colocação da câmera e das suas variações para a construção dos "*planos base*". Uma vez definidos esses *planos base*, o espaço é recortado e fragmentado em séries de reenquadramentos feitos a partir da variação das lentes e da altura da câmera. Cada *plano-base* desmembra-se em uma série de variações, obtendo-se, assim, inúmeros planos diferentes. Os planos vão sendo montados uns com os outros e constroem uma espacialidade lacunar, fragmentada. Ao mesmo tempo, as pequenas variações dos planos, bem como as variações do gestual e da voz dos personagens, acabam por dar dinamismo à sequência, mesmo que o espaço seja estático e extremamente restrito, como veremos na análise detalhada do filme.

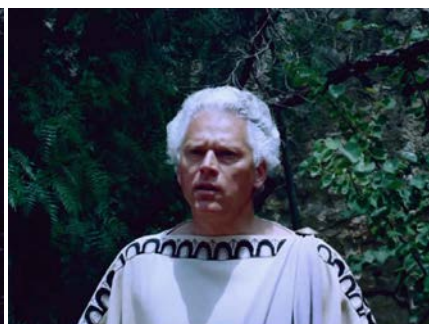


Figura 19: A morte de Empédocles

No filme feito a partir da obra de Hölderlin, *A morte de Empédocles ou Quando a terra voltar a brilhar verde para ti* (1986, 132'), o uso do ponto estratégico atinge um alto nível de sofisticação (fig. 19). Straub comenta, de modo detalhado no texto *Concepção de um filme*, o processo de desenvolvimento da decupagem, discutindo as estratégias adotadas para a composição da imagem. Trata-se de dois grupos de personagens, um com cinco e outro com dois integrantes. Os dois grupos se opõem, gerando um antagonismo. Assim, a pesquisa de estratégias de composição se deu pela constituição de séries conjugadas de planos, mantendo-se a câmera sempre no mesmo ponto de vista, modificando-se apenas a lente e a direção para a qual era apontada. Desse modo, pode-se abarcar treze tipos diferentes de planos capazes de representar, em séries, todas as combinações possíveis entre os dois grupos de personagens.

Temos treze planos do mesmo ponto de vista. Aqui a coisa se torna interessante, porque, se um plano como esse dos cinco retorna apenas duas vezes, ainda assim isso já faz uma *série*. Se há alguns, lá, entre Crítias e Empédocles, que retornam talvez dez vezes, isso faz uma outra *série*, mais robusta. Se o plano dos três retorna quatro vezes, ou três, eu já não me lembro, é igualmente uma outra *série*, um pouco mais restrita, mas ainda assim uma *série*. Se o plano dos dois retorna três vezes, é igualmente uma outra *série*, etc. *Então isso faz séries.*"¹⁶⁶

Podemos afirmar que um dos objetivos desta pesquisa é compreender como a obra de Straub-Huillet, em diferentes dimensões, *faz séries*, e as consequências desse procedimento. Aqui podemos observar que o princípio de composição da decupagem não é definido estritamente em função da narrativa, mas se estabelece a partir de regras de composição visual do espaço na relação com os personagens (sua disposição milimetricamente calculada, a direção e a amplitude dos olhares coerente com o lugar da câmera e com o modo de agrupar os atores). Dessa forma, uma vez estabelecidos os lugares dos personagens, a direção e a amplitude dos olhares e as distâncias precisas entre eles, define-se o ponto estratégico de colocação da câmera a partir do qual todo o espaço pode ser abarcado sem o deslocamento da câmera. Daí se inicia um trabalho de construção das variações, seja por meio da mudança das lentes, da mudança da altura da câmera, ou mesmo, pelo movimento de câmera sobre o próprio eixo em panorâmica, formando assim, séries de planos.

¹⁶⁶ STRAUB, J.M., HUILLET, D. “*Concepção de um filme*”. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 45.

O resultado, na montagem, pode às vezes gerar estranhamentos, já que vemos saltos do enquadramento no mesmo eixo, cortes abruptos que não privilegiam a continuidade, mas, ao contrário, estabelecem-se a partir de rupturas. Vemos também diferenças fortes na profundidade de campo e na própria forma da imagem em função das mudanças das lentes, fazendo com que o fundo apareça mais ou menos desfocado na passagem de um plano a outro, sem motivo aparente. Também o corte sonoro pode apresentar estranhezas, como variações da ambiência de um plano a outro.

Podemos acompanhar nos escritos dos cineastas a descrição de um incansável trabalho de busca desse ponto *justo* de colocação da câmera. A esse respeito, Danièle Huillet comenta sobre os diários de filmagem de *Moisés e Aarão*, nos quais ela descreve a construção das regras de composição do plano e a relação com o espaço filmado:

O plano 19 e o plano 22 são aqueles que estabelecem *as regras do jogo*, aqueles dos quais se desdobram todos os outros planos de enquadramento do primeiro ato: daí a necessidade de fixar o lugar dos protagonistas (...) exatamente: em relação ao centro da elipse, cada grupo em relação ao outro e cada solista em relação aos seus ou seu vizinho (...). Enfim, era preciso encontrar as alturas justas para os diferentes *enquadramentos* sobre o coro, e imaginar as *variantes* no mesmo eixo (...)¹⁶⁷.

Assim, a composição visual é pensada a partir da construção de regras muito bem definidas para a abordagem do espaço, "como num jogo de xadrez", como afirma Huillet. Define-se um ponto estratégico que permite diferentes enquadramentos (com suas *alturas justas*) e diferentes *variantes*. Ao analisar a composição visual de alguns planos de *Moisés e Aarão*, Martin Walsh reforça essa ideia: "Descritas dessa maneira, as sequências podem parecer de um formalismo estéril, mas, vendo o filme, não são: o que está acontecendo aqui (e isso é apenas um exemplo) é algo próximo à própria noção de Schoenberg do '*desenvolvimento de variações*'".¹⁶⁸

A decupagem de *Moisés e Aarão* parece ser feita juntamente com um processo de análise da partitura, tanto em sua dimensão musical quanto textual, que

¹⁶⁷ HUILLET, D., WOODS, G. *Diário de filmagem de Moisés e Aarão*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 132 (grifos nossos).

¹⁶⁸ WALSH, Martin. *Moses and Aaron: Straub-Huillet's Schoenberg*. Jump Cut, n° 12/13, 1976, pp. 57-61 (trad. nossa), disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.walsh.html#15> – Acesso em 04/05/2013.

guia de modo bastante sistemático e minucioso todo o trabalho de estruturação do filme. Nesse sentido, o regente da ópera, Michael Gielen, apresenta uma leitura esclarecedora sobre as relações entre o cinema e a música que discutimos:

Os cortes, a montagem do filme – suas imagens – correspondem rigorosamente à estrutura musical. Isso é algo que os críticos musicais alemães atuais, infelizmente, se omitiram de ver (e de escutar). O conhecimento que os Straub têm da partitura é perfeito, eles têm uma escuta infalível, eles conhecem a partitura de cor e salteado, e não apenas o texto, mas também os ritmos e as notas. (...) Eu sou, por exemplo, da opinião de que a análise geométrica do primeiro ato – o segundo ato é construído ao inverso – e o modo de deslocamento e movimentação da câmera se aproximam muito, em seu construtivismo, da escrita da partitura. No primeiro ato, creio, não há nada a mexer. Eu o julgo magistral. (...) [Straub-Huillet] possuem uma ideia de forma, uma ideia de obra de arte que é *análoga* à de Schoenberg, mas não é a mesma.¹⁶⁹

Podemos afirmar, com Gielen, que há em Straub-Huillet "uma ideia de forma, uma ideia de obra de arte que é *análoga* à de Schoenberg", mas sem ser a mesma? Será que a *analogia* seria a melhor figura para descrever o ato de criação dos cineastas na relação com a música? Discutiremos a seguir algumas formas de compreender o encontro entre o cinema de Straub-Huillet e suas referências artísticas.

¹⁶⁹ GIELEN, Michael. "Questions à Michael Gielen". In: HUILLET, SCHOENBERG, STRAUB, *Moïse et Aaron*. Toulouse: Éditions Ombres, 1990, p.122-3 (trad. e grifo nossos).

**3.6. Formas do encontro entre o cinema de Straub-Huillet
e suas referências artísticas**

Como vimos, Godebargue sugere que haveria em Straub-Huillet uma *morfogênese da composição* que atravessa os campos do cinema e da música, contaminando a forma das obras nos dois campos. Então, o autor propõe a existência de semelhanças tanto no nível morfológico, na forma aparente, quanto no interior das obras, em sua estrutura genética, numa espécie de recíproca contaminação *morfogenética*. De modo semelhante, ao estudar as relações entre a pintura de Miró e a poesia de João Cabral de Melo Neto, Aguinaldo Gonçalves sugere que há uma "*homologia estrutural*" entre as artes:

Mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe, etc.), acredito num princípio consciente de construção, em que esses elementos são utilizados como ingredientes, mas em relação aos demais [elementos], próprios de cada sistema. São procedimentos construtivos que podem ser aprendidos por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles responsáveis pela *homologia estrutural* entre as artes.¹⁷⁰

Segundo o autor, enquanto a analogia se baseia nas relações de coincidência e correspondência de temas e motivos, as relações *homológicas* apresentariam uma *semelhança estrutural* mais profunda, constituída na própria forma do texto e da imagem. No campo dos estudos comparados entre Literatura e Artes, há uma vasta pesquisa terminológica sobre essas relações: transcrição, tradução intersemiótica, intermedialidade, intertextualidade, adaptação, transposição, citação, etc. Termos estes que extrapolam em muito os objetivos dessa pesquisa. Ao mesmo tempo, ao leitor que se interessar especialmente pelas complexas relações entre o cinema de Straub-Huillet e suas diversas "referências" artísticas, da música à pintura, da literatura ao teatro, da filosofia à história do cinema, sugerimos a leitura da tese de doutorado de Cláudia Pummer. Em *Elective affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, a autora se concentra especificamente nessa questão, desvelando a complexidade do gesto dos cineastas e apresentando um vasto conjunto de referências sobre as relações entre os campos artísticos.

Pummer parte da metáfora extraída por Goethe da química, segundo a qual as *afinidades eletivas* entre os materiais são transpostas para as relações amorosas. Na alquimia medieval, a noção de afinidade é caracterizada como "a força em virtude da

¹⁷⁰ GONÇALVES, Aguinaldo. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 168.

qual duas substâncias diversas 'se procuram, unem-se e se encontram' em um tipo de casamento, de *noce chimique*, procedendo muito mais por amor do que por ódio."¹⁷¹ Seguindo a leitura de Michael Löwy, para Goethe "há uma afinidade quando dois seres ou elementos 'procuram um ao outro, atraem-se, apoderam-se um do outro e, em seguida, em meio a essa união íntima, ressurgem de forma renovada e imprevista."¹⁷² De modo semelhante, Cláudia Pummer recupera a carta escrita por Franco Fortini a Straub-Huillet, na qual o escritor associa a "adaptação" que os cineastas fazem da sua obra no cinema ao modo como Brecht definiu o amor: "*a arte de fazer algo com os talentos do outro*".¹⁷³ Segundo Pummer, talvez inspirada pela carta de Fortini, Huillet se referiu à relação com os textos como uma relação de amor:

Danièle Huillet transforma essa concepção de amor numa forma de trabalho criativo em si mesmo: 'uma história de amor', ela explica, 'não existe apenas no encontro com outra pessoa, mas também pode acontecer de modo similar no encontro com um texto no qual algo parece certo'.¹⁷⁴

Também Straub, em entrevista a Wolfram Schütte, defende uma relação especial com o texto, fazendo uma crítica da ideia de "adaptação" no cinema: "Você não 'filma' um livro, você entra num diálogo com ele, você quer fazer um filme de um livro porque o livro se relaciona com suas próprias experiências, com suas próprias questões, com seus próprios amores e ódios."¹⁷⁵ Nesse sentido, a história de amor que eles constroem com os textos e com as demais "referências" se configura como um

¹⁷¹ LÖWY, Michael. *Sobre o conceito de "Afinidade Eletiva" em Max Weber*. Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011, pp. 129-142, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/74543/78152> – Acesso em 28/06/2016.

¹⁷² LÖWY, Michael. *Sobre o conceito de "Afinidade Eletiva" em Max Weber*. Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011, pp. 129-142, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/74543/78152> – Acesso em 28/06/2016.

¹⁷³ PUMMER, Cláudia. *Elective Affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. University of Iowa, tese de doutorado, 2011, p. 35. O trecho de Brecht se refere ao livro: BRECHT, Bertold. *Stories of Mr Keuner*. San Francisco: City Lights Books, 2001, p. 73. O trecho diz: "Amor por quem? Ouvi falar que a atriz Z se matou em função de um amor não correspondido. O senhor Keuner disse: 'Ela se matou por amor a si mesma. De nenhuma maneira ela poderia ter amado X. Caso contrário, ela teria que ter feito isso a ele. Amor é o desejo de dar alguma coisa, não de receber. O amor é a arte de produzir alguma coisa com os talentos do outro. Para isso, deve-se requisitar o respeito e o afeto do outro. É sempre possível obter isso. O desejo excessivo em ser amado tem muito pouco a ver com o amor verdadeiro. Há sempre algo suicida no amor-próprio.'" (trad. e grifo nossos).

¹⁷⁴ PUMMER, Cláudia. *Elective Affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. University of Iowa, tese de doutorado, 2011, p. 36 (trad. nossa).

¹⁷⁵ SCHÜTTE, Wolfram. *Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman 'Der Verschollene' von Franz Kafka*. Frankfurt: Fischer, 1984, pp. 46, *Apud* BRADY, Martin, LEAL, Joanne. *Wenders and Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Amsterdam: Rodopi, 2011, p. 17 (trad. nossa).

trabalho colaborativo: "Colaboração é aqui uma atividade *intertextual* que atravessa as fronteiras entre os diferentes tipos de textos e mídias."¹⁷⁶ Para Claudia Pummer esse trabalho colaborativo se aproxima da noção de *intertextualidade* ou de *transposição*, como afirma a autora, num diálogo contínuo com o texto de Julia Kristeva:

A *transposição* marca não apenas "a passagem de um sistema de signos para outro", como explica Kristeva, mas identifica também a produção de novos sistemas de significação. Tal passagem deve envolver tanto o mesmo quanto diferentes materiais de significação. Nos filmes de Straub-Huillet, por exemplo, relações intertextuais devem derivar tanto da inserção de clipes cinematográficos (como citações fílmicas) na estrutura dos filmes ou da "tradução" de um texto literário numa recitação oral que é então registrada no filme. Tal encontro entre dois sistemas de significação conduz à formação de um novo sistema, pois há a "demanda de uma nova articulação de um posicionamento enunciativo e denotativo." Assim, o "'lugar' de enunciação e seu 'objeto' denotado não são nunca únicos, completos e idênticos entre si," um elemento que é crucial para a multiplicidade da coautoria que estrutura a obra de Straub-Huillet. Orientado para uma "articulação de um novo sistema com sua nova representabilidade," o processo de *transposição* ocorre, segundo Kristeva, "via um intermediário instintivo comum aos dois [antigos] sistemas." É essa noção de um *intermediário instintivo* que é registrada na obra de Straub-Huillet sob a forma de uma *afinidade eletiva*.¹⁷⁷

O ato de criação dos cineastas na relação com seus *colaboradores* teria então a potência de manter viva a heterogeneidade ou mesmo a alteridade das obras de referência, sua singularidade e diferença, que continuam vivas, a uma certa distância, pulsando no interior desse novo sistema criado por *afinidade eletiva*. A referência não se apresenta como um corpo inerte, submisso aos desejos dos cineastas, mas mantém sua força material distintiva, sua "forma material de expressão que, ativamente, escreve, dirige, e é coautora das produções".¹⁷⁸

¹⁷⁶ PUMMER, Claudia. *Elective Affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. University of Iowa, tese de doutorado, 2011, p. 36 (trad. nossa).

¹⁷⁷ PUMMER, Claudia. *Elective Affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. University of Iowa, tese de doutorado, 2011, p. 36 (trad. nossa).

¹⁷⁸ PUMMER, Claudia. *Elective Affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. University of Iowa, tese de doutorado, 2011, p. 37 (trad. nossa).

3.7. Ponto Estratégico e Serialismo

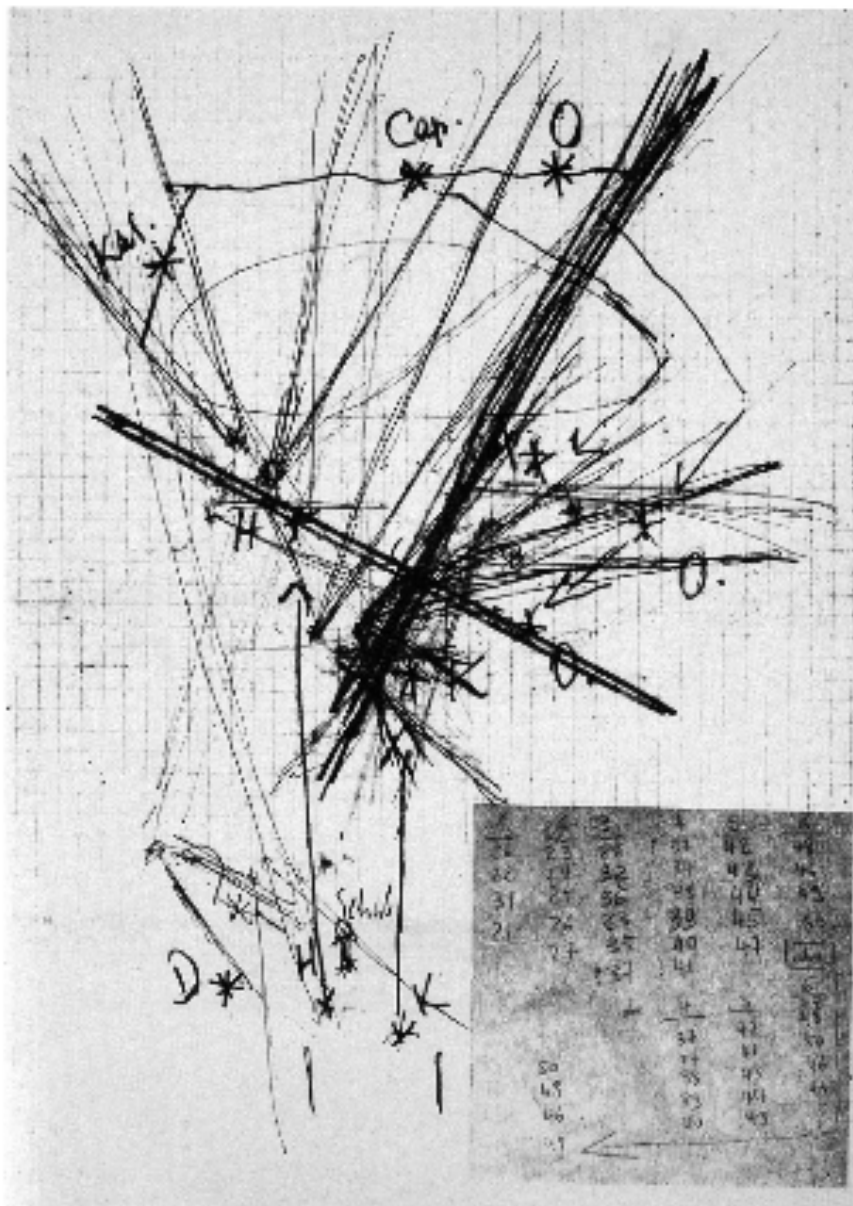


Figura 20: Estudo para a constituição do ponto estratégico em uma sequência de *Relações de Classe*. Extraído de: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain *et al.* São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 234.

*A teoria da forma aberta nada mais é do que a
poética do pensamento serial.*

Umberto Eco

Apresentamos a seguir uma longa citação de Straub-Huillet que recolhemos do documentário realizado por Manfred Blank.¹⁷⁹ Na entrevista, os cineastas falam sobre o processo de trabalho com o filme *Relações de Classe* (*Klassenverhältnisse*, 130'), realizado em 1984 a partir da obra de Kafka. Se convidamos o leitor a acompanhar essa longa citação, é por acreditar que ela será de importância central para compreendermos a constituição do princípio cinematográfico de construção serial do plano a partir dos *pontos estratégicos* e sua relação com a música, especialmente, com a obra de Arnold Schoenberg. Manfred Blank sugere que o modo de atuação dos atores nos filmes de Straub-Huillet parece se aproximar, em sua diversidade, tanto do *canto-falado* de Schoenberg, quanto de um estilo mais cômico de atuação. Um pouco depois, eles falam sobre a construção das sequências. Straub toma a frente e Huillet faz pequenas pontuações sobre *Relações de Classe*:

Straub: Dissemos que algumas das construções em "*Trop tôt/trop tard*"... tinham a ver com os últimos trabalhos de Beethoven. **Mas aqui, tem muito a ver com Schoenberg.** Mas eu nunca pensei nele para a composição. **Claro, devemos ter aprendido algo com Schoenberg, em algum ponto.** A estrutura de cada sequência é muito simples. A estrutura como um todo é outro assunto. Talvez seja meio chato falar disso agora. Se você tem uma sequência, há muitas no filme, na floresta, na sala do capitão, ou no quarto do fogueira... -Ou... o que mais? Huillet: - No hotel. Straub: -No... Onde? Huillet: -No hotel. Straub: -Sim. O pequeno interrogatório com Karl no hotel à noite, no escritório do gerente... Há vários desses blocos. Cada um com 30 a 36 planos. E sempre temos a perspectiva, que já tentamos aplicar em outros filmes, mas **dessa vez foi um pouco mais sistemático, embora estivéssemos cautelosos em não torná-la um sistema.** Sempre tentamos mostrar as outras pessoas a partir da perspectiva de Karl Rossmann. O que quer dizer que nunca movemos a câmera, só por 10 cm, talvez, mas não mais do que 30 cm. Basicamente, a câmera fica no mesmo lugar em todas as 36 tomadas. E você vê três figuras na frente de Karl, ou uma, ou uma terceira ou uma segunda... E quando você vê Karl, a perspectiva continua a mesma. Isso significa que se você vir os outros personagens antes de ver Karl, você pode pensar que se trata de uma narrativa em primeira pessoa, mas não é. Kafka conta a história de "Rossmann" e sempre escreve "ele". Então, é a perspectiva de onde vemos os personagens e a sala, e também de onde vemos Karl Rossmann. Isso requer muita paciência e trabalho. **Foi como um xadrez.** Tivemos que inspecionar os quadros várias vezes. **Foi um pouco como xadrez porque depois que você encontra o ponto estratégico, a questão é manter-se nele.** A perspectiva é... Como vocês chamam? Uma perspectiva subjetiva de onde Karl Rossmann vê os outros personagens, mas é objetiva porque também vemos Karl Rossmann dessa perspectiva. **Há um descolamento aí.** Eu não sei como explicá-lo. Talvez o jeito como expliquei tenha sido confuso. O quê? O que você quer dizer? Nada. E você? **E isso é um método que desenvolvemos lentamente. Sempre há influência de filmes anteriores.** Vem do curta que é adaptação do poema de Mallarmé... ou da sequência no bar em "*Dalla nube alla resistenza*". A visão desses estranhos fascistas, ou meio fascistas, parados no bar. O canalha estava sentado no final do bar e esta era a visão dele, de trás da mesa e de seu copo de Campari. Mas essa foi a perspectiva que permitiu...

¹⁷⁹ O filme se chama: *Straub Huillet und ihr Film Klassenverhältnisse* (1983, 41').

Não foi uma perspectiva subjetiva. **Era também uma perspectiva subjetiva... mas com uma dissociação que lhe impede de cair na subjetividade.** Huillet: - Mas essa não era a perspectiva de Karl Rossmann. É, como dizer, **uma perspectiva fraternal?** Straub: -Sim, sim, uma perspectiva fraternal, por que não? Manfred Blank: -Com vocês como irmãos de Karl Rossmann? Straub: -Mais como cúmplices. Huillet: -Não nós, mas os equipamentos e o espectador. Straub: -E o espectador, claro. O espectador está do lado de Karl Rossmann, mas não em sua cabeça. O espectador é... sim. O espectador vê o que Karl Rossmann vê, mas o espectador também pode ver que tipo de observador Karl Rossmann é, e o espectador observa Karl Rossmann assim como os outros personagens.¹⁸⁰

Acreditamos que essa fala dos cineastas seja de grande riqueza para a nossa pesquisa. Primeiro, Straub começa falando da relação do filme *Trop tôt/trop tard* (*Cedo demais/tarde demais*, 1980-1981, 100') com Beethoven. Em seguida, ao falar de *Relações de Classe*, ele afirma que *aqui*, nesse filme, "há muito a ver com Schoenberg", dizendo que eles devem ter aprendido algo com o compositor no que se refere ao trabalho com as sequências. Logo em seguida, ele passa a descrever o processo de construção do ponto estratégico. Parece evidente, então, a associação entre Schoenberg e o ponto estratégico (associação recorrente também em outras entrevistas dos cineastas). Straub afirma que eles adotaram o método *sistematicamente*, mas com o cuidado de que ele não se tornasse um *sistema*, afirmação idêntica à de Schoenberg, que sempre fez questão de dizer que o dodecafonismo é um *método*, e não um *sistema*. Nesse sentido, o método, ao contrário do sistema, parece apresentar uma maior abertura, resultante também de um longo processo de pesquisa. Por fim, Straub associa a construção do ponto estratégico à definição de um princípio lógico de construção, como no xadrez, concluindo que eles alcançaram esse método como resultado de um longo e lento processo de desenvolvimento e de experimentações nos filmes anteriores.

Essa estranha *perspectiva fraternal*, citada por Huillet, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, do personagem Karl Rossmann, aponta para um descolamento ou mesmo para uma torção que os cineastas fazem da perspectiva na relação com a continuidade fílmica. Eles produzem uma dissociação entre o subjetivo e o objetivo que impede uma abordagem subjetivista. O espectador não é colocado no lugar do personagem, mas, ao seu lado, sendo "cúmplice" do personagem. Mais uma vez vemos aqui um intenso esforço dos cineastas por imprimirem sobre a matéria fílmica

¹⁸⁰ Entrevista com Jean-Marie Straub e Danièle Huillet no filme: *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (direção: Manfred Blank, 1983, 41', grifos nossos).

um princípio ético de trabalho materialista. O desenvolvimento do método parece ser o resultado dessa ética materialista aplicada a todas as dimensões do trabalho cinematográfico. A quem pertence esse olhar relativamente "invariável" a partir do qual os outros personagens são vistos? De quem é afinal esse ponto de vista, essa perspectiva?

Benoît Turquety associa a construção do ponto estratégico com o cinema de Robert Bresson. Segundo Turquety, o trabalho de Straub-Huillet com o ponto estratégico seria uma inversão do princípio de Bresson segundo o qual todas as cenas deveriam ser sempre filmadas com a mesma lente, uma 50mm, chamada lente *normal* por ser mais próxima das características do nosso olhar. Com Bresson, a lente se mantinha fixa e era a câmera que se aproximava ou afastava dos *modelos* retratados para construir os diferentes enquadramentos. Assim, Bresson conseguiu elaborar um método *paramétrico* (para retomar a expressão de Bordwell), também extremamente rigoroso e conciso na relação com o espaço, mantendo uma certa regularidade da experiência da imagem (de sua qualidade perceptiva) proporcionada pela manutenção da lente. Também em Bresson, tal procedimento parece resultar de princípios éticos adotados pelo diretor, como em *O Processo de Joana D'Arc* (1962), em que o julgamento é sempre filmado a partir do mesmo ponto de vista. O espectador então é colocado como uma testemunha daquele processo, vendo tudo do mesmo ponto de vista invariável, o que seria imprescindível também para resguardar sua capacidade de julgar.¹⁸¹

Turquety afirma então que no ponto estratégico de Straub-Huillet, desenvolvido em *Relações de Classe*, há a adoção de um *modelo judiciário* que constrói um lugar ambíguo para o espectador, que se torna observador, testemunha e até mesmo juiz da cena. Ao mesmo tempo, o autor defende que a utilização desse método é fruto de uma incessante busca por *objetividade* por parte de Straub-Huillet, a quem ele denomina de "*Objetivistas no cinema*", título de seu estimulante livro, comparando-os com o trabalho da poesia *objetivista* de Louis Zukofsky (entre outros). De acordo com o autor,

¹⁸¹ No trailer do filme de Bresson é possível ler: "O maior processo da História vai ter início: *O Processo de Joana D'Arc*. Não é só o processo de Joana que está em questão, mas todos os processos da História perdidos de antemão. É uma contestação aos juízes, à justiça e ao próprio conceito de justiça".

O princípio da objetividade supõe a minimização do papel do autor na construção da obra. Para ele, todas as decisões referentes a cada aspecto do filme – ou de sua escritura –, são consequências lógicas de um sistema geral que forma cada uma de suas partes. A estrutura tende então ao modo fractal, no qual o mesmo motivo se encontra repetido em todos os níveis – repetição, como vimos, que constitui uma das leis de composição da forma geral da obra. Mas ela é mais profunda, ela impregna o filme em cada um de seus detalhes, sob a forma da *série* – termo utilizado por Jean-Marie Straub.¹⁸²

É curioso observar que Turquety identifique o elemento da série em Straub-Huillet restrito ao nível atômico, fractal, afirmando que ele ocorreria apenas no interior dos planos. Inspirado pela leitura que Walter Benjamin faz da obra de Kafka,¹⁸³ o autor afirma que as séries são construídas a partir de um *catálogo de gestos*:

Há um catálogo de gestos elementares, de pequenos e indivisíveis blocos de movimentos, posturas, posições relativas, etc, entre os quais eles se elaboram. Cada átomo da *mise-en-scène* retorna então regularmente, arranja-se em novas moléculas mais ou menos densas ou lacunares, por sua vez indivisíveis. Cria-se assim uma *série* de elementos que retornam, de rimas. Se a repetição dos grandes movimentos requer uma analogia musical (tema e variações), a série evoca uma analogia poética (aliteração e rima).¹⁸⁴

A partir da perspectiva que adotamos nesta pesquisa, vemos com surpresa a conclusão a que chega Turquety ao final da citação. Para o autor, a repetição dos grandes movimentos na obra de Straub-Huillet requer uma analogia musical do tipo *tema e variações*. Ele não relaciona a ideia de série com a obra de Schoenberg (a quem os cineastas tantas vezes retornaram), mas recorre a uma analogia poética, de aliterações e rimas, a qual ele associa com a poesia moderna de Zukofsky. Turquety afirma que a série funciona como um modelo *objetivista* na poesia e tenta encontrar um possível *paralelismo formal* entre o cinema de Straub-Huillet e tal poesia. O gesto

¹⁸² TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 433 (trad. nossa).

¹⁸³ Benjamin, ao falar do comportamento gestual e da relação entre o teatro de Oklahoma e o teatro chinês, diz: "Uma das funções mais significantes desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos." Cf.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 146.

¹⁸⁴ TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 434 (trad. nossa, grifo do autor).

do autor é de grande inventividade conceitual e teórica, mas a partir da perspectiva que adotamos, a noção de série em Straub-Huillet se aproxima muito mais do pensamento de Arnold Schoenberg e de seus desdobramentos.

Certamente, de outro lado, ao propor que a repetição dos grandes movimentos esteja associada à analogia musical do tema e variações (tão comum em Beethoven, como acabamos de ver na citação em que Straub o associa à forma de *Cedo demais/tarde demais*), enquanto a série aconteça num nível atômico, Turquety, ironicamente, parece se aproximar ainda mais da proposta dodecafônica de Schoenberg. Como demonstrou Boulez, "o surgimento da série em Schoenberg está, assim, ligado a um fenômeno temático; a série é, para ele, um 'ultratema'; até o fim da vida, a série para ele deverá assumir um papel equivalente ao tema da música tonal."¹⁸⁵ Sob essa perspectiva, a composição dodecafônica de Schoenberg apresentaria o princípio serial ainda em sua forma embrionária. Para Boulez, a série em Schoenberg não seria gerativa da estrutura das obras, cujo desenho formal seria ainda tributário das grandes formas musicais da tradição.

Para a geração dos compositores do pós-guerra, cuja música se desenvolveu principalmente por meio dos encontros na devastada cidade alemã de Darmstadt na década de 1950, não seria a obra de Schoenberg, mas sim a de Webern que apontaria para a potencialidade da série como elemento gerador da forma (juntamente com a abordagem rítmica proposta por Messiaen em sua peça *Mode de valeurs et d'intensités*) mesmo que Schoenberg representasse ainda, especialmente a partir do texto de Adorno, um ideal progressista na resistência antitotalitária, como vimos.¹⁸⁶ Para essa geração, o discurso tonal parecia demasiadamente contaminado pelo período da propaganda nazista e dos demais regimes totalitários e o rigor do serialismo parecia oferecer, então, a liberdade necessária para um recomeço. Para isso, foi preciso ampliar a noção de série para os demais parâmetros musicais, incluindo não só a altura, mas também duração, timbre, dinâmica e modos de ataque. Todos esses parâmetros agora constituiriam séries e seriam submetidos aos procedimentos de

¹⁸⁵ BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 270-272. Boulez destaca ainda que o primeiro uso da série em Schoenberg se deu no último movimento de seu Opus 23, *Cinco peças para piano* (Valsa) de 1920-1923, reaparecendo também no Opus 24 (*Serenata*, 1920-1923) e de modo mais consistente no Opus 25 (*Suíte para piano*, 1921).

¹⁸⁶ Cf.: IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. E também: GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

variação e processamento, libertando-se também do número doze. A série tornou-se *um modo de pensar*, como aponta Boulez:

A série tornou-se um modo de pensar polivalente e não mais uma técnica de vocabulário apenas. O pensamento serial de hoje faz questão de sublinhar que a série deve não somente engendrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra; é portanto uma reação total contra o pensamento clássico cuja intenção é que a forma seja, praticamente, algo de preexistente, assim como é a morfologia geral. Aqui não existem escalas preconcebidas, ou seja, não existem estruturas gerais onde se insere um pensamento particular; por outro lado, todas as vezes que o pensamento do compositor precisa se expressar, ele utiliza uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma indispensável para organizá-los. O pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração; o pensamento serial, sobre um universo em perpétua expansão.¹⁸⁷

A noção de *série*, definida dessa maneira, abre um novo campo de pesquisa formal, segundo o qual as séries seriam responsáveis por um processo contínuo de invenção das formas abertas a serem elaboradas caso a caso, de acordo com as especificidades de cada obra, algo que se aplica não só à música, uma vez que a série configura agora um campo do próprio pensamento, uma *estética serial* que se desenvolveu amplamente na segunda metade do século XX.

Um belo livro para ampliarmos a nossa leitura da noção de série e adotarmos o *serialismo* como um movimento estético mais amplo e central para diferentes frentes do modernismo no século XX (com uma origem embrionária ainda mais remota) é o *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*, de Markus Bandur. Nesse livro, Bandur defende que o *pensamento serial* se constitui num esforço

de criar formas artificiais baseadas em relações específicas entre individualidade (singularidade) e similaridade, com o objetivo de evitar a repetição, em busca de completude, tendendo a uma permanente inovação tanto na teoria quanto na prática, e girando em torno à ideia de uma mediação estrutural entre diferentes quantidades, qualidades, tipos e classes de elementos.¹⁸⁸

Bandur traça um histórico do conceito de série e do serialismo, desde o seu emprego inicial feito por Leibowitz em 1947 ao analisar os primeiros trabalhos

¹⁸⁷ BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 270-272.

¹⁸⁸ BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001, p. 07 (trad. nossa).

dodecafônicos de Schoenberg (cita as expressões em francês utilizadas por ele: "*technique sérielle*", "*oeuvre sérielle*", "*principe sériel*", "*travail sériel*", "*composition sérielle*" e "*musique sérielle*"). O autor apresenta ainda as inúmeras variações terminológicas no campo musical, desde a expressão "*musique sérielle*" (1952) adotada nas aulas de Messiaen ao analisar a obra de Webern, além dos vários termos como "música inteiramente ordenada", "música total", "ordenação total dos tons", passando pela noção mais ampla de "*sériel*" adotada por Boulez, até a elaboração do termo "*serielle Musik*" (1953),¹⁸⁹ que, por sua vez, surge para definir a "composição universal com séries" a partir dos encontros do grupo de Darmstadt e da publicação do periódico alemão *die Reihe* (1955-1962) por Herbert Eimert e Stockhausen.¹⁹⁰

Esse foi um período riquíssimo de rápido desenvolvimento do pensamento musical e composicional em várias direções dentro do campo em expansão do serialismo. Para além das inúmeras variações musicológicas do termo, a noção mais ampla de *serialismo* representou uma pesquisa em torno das possibilidades de invenção de formas supercomplexas ordenadas de modo lógico e racional, em busca

¹⁸⁹ Segundo M.J. Grant, o termo "*serielle Musik*" foi adotado por Karlheinz Stockhausen para distinguir a sua música e de seus contemporâneos da música dodecafônica: ele usou o termo '*sériel*', uma vez que o francês era a língua falada pela maior parte de seus colegas. Mas tanto em inglês quanto em francês, o termo '*serialism*' pode se referir a toda a música composta com as séries, incluindo a música dodecafônica. Nas discussões em inglês, convencionou-se a adoção do termo '*serialismo total*', refletindo a extensão da técnica original a todos os parâmetros, para além da altura; '*serialismo integral*' é preferido em algumas discussões. No entanto, tenho dificuldade em adotar tais termos por várias razões. Primeiro, o adjetivo '*total*', usado não apenas para falar do '*serialismo total*' mas também aplicado no sentido do '*total controle*', desenha uma imagem limitada do ímpeto estético para essa música: isso implica a falta de liberdade e, como o próprio Eimert pontuou, pode facilmente se equivaler ao '*totalitarismo*' – uma comparação particularmente infeliz já que o serialismo se desenvolveu como consequência do Terceiro Reich." Cf.: GRANT, J. M. *Serial music, serial aesthetics: Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 05 (trad. nossa).

¹⁹⁰ De acordo com Markus Zagorski, "O Instituto de Verão para a Nova Música em Darmstadt, fundado em 1946, em parte para a promoção da música banida pelo Terceiro Reich, tornou-se um centro para a promoção da música denunciada pelo Leste e uma referência para as abordagens composicionais, como o serialismo, que foram pensadas em correspondência aos valores progressivos das democracias ocidentais. Como a *Documenta de Kassel* para as artes visuais, que foi criada em 1956 com a intenção expressa de demonstrar ao ocidente, numa cidade próxima à cortina de ferro que dividia a Europa em duas, que a Alemanha nunca deixou de ser o país da modernidade', os cursos de Darmstadt promoveram espaço para dar apoio e para disseminar novas ideias. As novas ideias eram concebidas em abrangência internacional e, no final dos anos de 1950, os eventos em Kassel e Darmstadt promoveram a arte abstrata como uma linguagem abstrata universal e como o idioma para um mundo livre." Cf.: ZAGORSKI, Markus. *Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'*. Journal of the Royal Musical Association, Vol. 134, No. 2 (2009), Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable, p. 313 (trad. nossa). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40783216> – Acesso em 02/11/2015.

de unidade e coerência, mas ao mesmo tempo, permitindo a integração de um campo vasto de possibilidades, inclusive com experiências da aleatoriedade, da música não ocidental, microtonal, concreta e eletrônica. Todos os parâmetros e materiais, por mais heterogêneos que sejam, podem ser *integrados* a partir de um pensamento serial, para a construção de obras abertas, cujas formas se tornam cada vez mais imprevisíveis.

Diante de tamanha heterogeneidade, Markus Bandur se pergunta o que permitiria agrupar experiências tão diferentes em torno de um único conceito, e aponta como resposta que o serialismo seria "*um princípio geral*. Ele não se restringe à música, mas é comum a todos os tipos de organização formal, seja com estruturas naturais ou artificiais, mesmo que há muito tempo as artes tenham se concentrado em conceitos diferentes."¹⁹¹ Então, ele apresenta como esse princípio geral do pensamento serial estaria presente, de modo embrionário, desde a literatura de Sade com *120 dias de Sodoma* (1784), no modo como o marquês elabora uma matriz das combinações possíveis dos orifícios do corpo, do número e da característica dos participantes das orgias. Cita ainda a literatura de Raymond Federman, George Perec, a pintura de Paul Klee, Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van Leck, Josef Albers, Georg van Tongerlo, Max Bill, Richard Lohse. Além disso, o autor dá especial destaque à relação com a arquitetura, mostrando como o conceito de "*Modulor*" criado por Le Corbusier em 1948 seria um precursor do serialismo fora da área musical.¹⁹² Bandur afirma que o campo arquitetônico se tornou um espaço privilegiado para o pensamento serial na relação com a música. O autor cita o trabalho de Fleischhauer e Janssen, que "poderiam ser considerados os primeiros arquitetos que, intencionalmente, transpuseram princípios seriais a um projeto arquitetônico dedicado às teorias do tempo e do espaço da música de Stockhausen, postulando que

¹⁹¹ BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001, p. 52 (trad. nossa).

¹⁹² O *Modulor* foi criado por Le Corbusier como um sistema de medida baseado nas proporções do corpo humano e que serviu de base para o desenvolvimento de seus projetos arquitetônicos. Le Corbusier também relaciona o princípio com a escala musical. Segundo Grant: "O *Modulor* pretende, em suas próprias palavras, apresentar a arquitetura com um princípio ordenador, uma subdivisão dos elementos em escala como uma contribuição para a sua aplicação – algo que tinha sido o território dos músicos por muitos séculos." Cf.: GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 165. A identificação do sistema de Le Corbusier como um dos precursores do pensamento serial foi feita também por Gredinger no periódico *Die Reihe*. Cf.: GREDINGER, Paul. *Serial Technique*. In: EIMERT, H. *STOCKHAUSEN, K. Die Reihe: A periodical devoted to developments in contemporary music. Electronic Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1958.

'similaridades de estrutura são visíveis em música, literatura, pintura, ciência e tecnologia'".¹⁹³ Na mesma direção, Grant afirma que o serialismo pode se estender não apenas "aos produtos da 'técnica serial', mas a uma *atitude estética geral* não limitada à música."¹⁹⁴ Num movimento similar ao de Bandur, Grant explora as implicações do pensamento serial não só na música, como nas artes plásticas, na fotografia, no cinema e na poesia:

O serialismo na música busca quebrar com a tradição baseada na repetição e no desenvolvimento linear; a arte serial e concreta quebra com a tradição da representação de um ponto focal pictórico ao colocar os elementos numa ordem exata, de tal forma que nenhum deles possui uma posição privilegiada; a poesia concreta busca também libertar seus elementos, as palavras, da necessidade da temporalidade e linearidade da sentença ou da frase.¹⁹⁵

Desse modo, para além de reivindicar uma *analogia* aparente, uma *homologia estrutural* ou uma *afinidade eletiva* entre a obra de Straub-Huillet e o trabalho de Arnold Schoenberg, acreditamos que pode ser de uma grande riqueza para os estudos cinematográficos pensarmos o trabalho do casal associado à *estética do serialismo*, tal qual a estamos delineando. Esse movimento pode abrir um novo campo de pesquisa, com possibilidades de releituras e até mesmo de ressignificação da obra de Straub-Huillet, diante das quais essa tese há de representar apenas um pequeno esforço.¹⁹⁶ A ideia de que Straub-Huillet – inspirados por Schoenberg e contemporâneos da geração de Darmstadt –,¹⁹⁷ operem no cinema, de modo próprio e

¹⁹³ BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001, p. 53 (trad. nossa).

¹⁹⁴ GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 165 (trad. e grifo nossos).

¹⁹⁵ GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 186 (trad. nossa).

¹⁹⁶ Continuando o diálogo com Turquety, poderíamos dizer que a associação proposta pelo autor com a poesia concreta se tornaria ainda mais potente se ela fosse vista segundo a mediação do pensamento serial presente em ambos os campos.

¹⁹⁷ Como vimos, Straub-Huillet se exilaram na Alemanha em 1958, onde realizaram os primeiros filmes e estiveram em contato com vários compositores do período, e onde viveram até 1969, quando se mudaram pra Roma. Straub só recebeu sua anistia em 1971 e foi filmar na França apenas em 1977, com o filme baseado em Mallarmé. Sabemos também da admiração que *Machorka-Muff* causou em Stockhausen, que por sua vez teria recusado o convite dos cineastas para atuar em *Não Reconciliados* por não saber jogar bilhar (e não ter tempo para aprender). Sobre o primeiro curta dos Straub, o compositor escreveu: "O que mais me interessou no seu filme foi a composição de um tempo especificamente cinematográfico – como existe um tempo musical. Você alcançou as proporções certas para as durações entre as cenas em que os acontecimentos quase não contêm movimentos – como é espantoso, num filme de duração relativamente curta, a coragem de fazer pausas e tempos lentos! – e aquelas em que os acontecimentos são extremamente rápidos – é cintilante a escolha de trechos de jornais dispostos em todos os ângulos na verticalidade da tela. Além disso, a relativa densidade das

em diversos níveis, por meio de um *pensamento serial*, pode contribuir para compreendermos um conjunto de associações e procedimentos presentes em sua obra: o modo como eles mobilizam suas referências – a pintura de Cézanne, a poesia de Mallarmé e a literatura de Kafka, para citar alguns exemplos vinculados à estética do serialismo que viemos discutindo –, os procedimentos de montagem utilizados nos filmes ao longo da obra – o retorno de figuras, temas, fragmentos, imagens, sons, músicas, referências, episódios (como em Pavese), citações e autocitações –, o trabalho de composição do plano, o ponto estratégico de geometrização e fragmentação do espaço a partir do posicionamento da câmera, bem como na direção precisa da *mise-en-scène* – a imobilização e o sobre-enquadramento dos corpos, o controle sobre os gestos e sobre a movimentação dos personagens.

A noção de série, assim, como um princípio do pensamento estético do casal, ganha uma potência extraordinária para o trabalho desse cinema, como um campo de liberdade da criação cinematográfica que permite a produção de obras complexas e abertas, num jogo contínuo entre o controle preciso das formas e a abertura da experiência estética, a partir da delimitação de regras e procedimentos lógicos (como um jogo de xadrez ou um quebra-cabeça) para a concepção, composição e decupagem dos filmes. A noção de série também apresenta afinidade com uma leitura benjaminiana da noção de História, como um instrumento para *montar* os fragmentos materiais dessa enorme *constelação* de elementos conectados ao passado num conflito dialético e potencialmente revolucionário com o tempo presente.¹⁹⁸

mudanças nos tempos variados é justa... Deixar que cada elemento venha num momento insubstituível, que seria impensável suprimir; nenhum ornamento. "Tudo é essencial", diria Webern nesses casos (mas com cada coisa no seu tempo, deveríamos acrescentar)." Disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/jornalstockhausenstraub.htm> – Acesso em 12/11/2015.

¹⁹⁸ Schoenberg, assim como Benjamin, recorreu à imagem judaica do estilhaçamento do universo em fragmentos, que precisam ser reunidos, como em um quebra-cabeça, por meio do trabalho artístico. Schoenberg escreve a Kandinsky em 19 de Agosto de 1912: "Devemos nos tornar conscientes de que há quebra-cabeças ao nosso redor. E nós devemos encontrar coragem para olhar nos olhos desses quebra-cabeças sem timidez, buscando 'a solução'. É importante que o nosso poder de criar quebra-cabeças [isto é, obras de arte] espelhe os quebra-cabeças que nos rodeiam, então a nossa alma deve resistir – não a solucioná-los –, mas a decifrá-los. O que ganhamos não é a solução, mas um novo método de codificar e decodificar. O material, sem valor em si mesmo, serve para a criação de novos quebra-cabeças. Para os quebra-cabeças há uma imagem do incompreensível. Imagem imperfeita, como é a imagem humana. Mas se pudéssemos apenas aprender com ela para considerar o incompreensível como possível, estaríamos mais próximos de Deus, pois não demandaríamos mais compreendê-lo. Porque então nós não tentaríamos mais medi-lo com a nossa inteligência, criticá-lo, negá-lo, pois não podemos reduzi-lo à inadequação humana que é própria da nossa claridade." Cf.: KURTH, Richard. *Immanence and transcendence in Moses und Aron*. In: SHAW, J. AUNER, J.

Da mesma forma, a série (com suas variações) se apresenta como uma ferramenta analítica rica no trabalho de leitura dos filmes. O nosso desafio será encontrar as *consequências específicas* desse pensamento serial em cada filme, no modo como se mobilizam os seus diferentes elementos, desde os elementos abstratos, conceituais, imateriais presentes nas obras, até os procedimentos materiais concretos no trabalho com o tempo e com o espaço cinematográfico. A dimensão, a caracterização e as implicações das séries em seus vários níveis devem ser observadas segundo as especificidades de cada filme. Mesmo que concordemos com Turquety sobre a presença de uma dimensão atômica da noção de série em Straub-Huillet (gestos, posições, motivos e temas no interior da *mise-en-scène*, no interior do plano, como mostra o autor), acreditamos que é preciso pensar as séries não só no nível micro, como também em outros níveis. Se há um trabalho de construção de tema e variações no cinema do casal, o tema já é, em si, *serial*, bem como parece ser serial o pensamento que está na base de suas operações. Talvez, pensada dessa maneira, a noção de *série* possa de fato ganhar um valor *fractal* de leitura da obra, algo que deve ser observado de acordo com as características de cada filme. A obra de Straub-Huillet constrói assim um lugar singular na história das relações entre cinema e música, dando ao serialismo no cinema uma nova forma. É isso que pretendemos demonstrar por meio das análises de alguns filmes do casal.

3.8. Outros modos de serialização ou das séries transversais

Então isso faz séries.

Jean-Marie Straub

Gostaríamos de apontar brevemente outros elementos de "serialização" que atravessam a obra de Straub-Huillet ao longo de diferentes filmes, como *séries transversais*. Como disse Straub, à medida que os planos retornam, eles configuram séries dentro de uma determinada sequência. Do mesmo modo, certos planos, músicas ou elementos visuais retornam ao longo da obra como um todo, configurando, de um modo mais aberto e livre, um conjunto de elementos encadeáveis em séries a partir do olhar que lançamos sobre eles. Pensando a obra segundo os princípios de uma *estética serial*, esse seria um possível desdobramento de pesquisa através da filmografia de Straub-Huillet.



Figura 21: *Lições de História* (1972) e *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme"* de Arnold Schoenberg (1972)

Um exemplo inquietante é o último plano de *Lições de História*, no qual vemos uma fonte d'água que corre pela boca de uma estátua. O plano começa aberto e faz um rápido *zoom* até a face da estátua, de onde vemos o filete d'água escorrer. Enquanto vemos o plano, escutamos um trecho da *Paixão Segundo São Mateus* de Bach (BWV 244) em referência a Judas: "Abra seu poço de fogo, ó inferno. Destrua, arruíne, engula, quebre com uma força súbita o traidor falso, o sangue assassino!". A mesma imagem da fonte abre o filme seguinte: *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme"* de Arnold Schoenberg (1972, 15'). No entanto, agora, escutamos apenas o ruído da água e do ambiente (sons de carros e pássaros) em som direto, sem a música de Bach. De todo modo, algo da experiência do filme anterior parece se manter. Se em *Lições de História* a imagem da fonte fora preenchida por uma imagem musical do inferno, da traição, do assassinato, quando a imagem retorna no filme seguinte, algo dessa imagem musical parece continuar a vibrar, mesmo que a música agora não possa ser escutada. Ele *faz série* com o plano anterior e conecta, mais uma vez, Bach e Schoenberg. Agora, o inferno sugerido por Bach transforma-se no inferno antevisto por Schoenberg: *Perigo ameaçador, medo e*

catástrofe. O curta de 1972 apresenta, em sua forma ensaística, algumas das consequências do nascente capitalismo enunciado por *Lições de História*. A série produzida entre os filmes é reforçada pela montagem criada por Straub-Huillet em carta a Jean Narboni onde se vê a expressão de um ideograma fílmico: a justaposição de uma fotografia de Schoenberg extraída do curta, com o texto de uma cantata de Bach (figura 1).¹⁹⁹ Esse ideograma fílmico explicita tanto a leitura política que os cineastas fazem dos compositores, quanto a aproximação explícita entre eles e justifica, uma vez mais, o percurso que traçamos na tese.

Ao mesmo tempo, parece evidente que o plano de *Lições de História* funcione também como um prólogo para a história que será narrada em *Introdução...*, apontando para a conexão entre a história do Império Romano (apresentada em *Lições de História*) e a história das perseguições nazistas, da Segunda Guerra Mundial, da guerra do Vietnã e do fracasso da revolução francesa, (apresentada pela carta escrita por Schoenberg a Kandinsky, pelo discurso proferido por Brecht e pelas imagens de arquivo na sessão final do curta). Kandinsky teria traído Schoenberg ao convidá-lo para retornar à Alemanha em meio à guerra? A traição parece estar na base do capitalismo desde o Império Romano. A traição retorna ao longo da história, engendra o capitalismo e o totalitarismo (ela também aniquilara as revoluções, como pode-se ver em *Cedo demais/tarde demais*, filme que também utiliza a música de Schoenberg) e apresenta as suas terríveis consequências.

O procedimento se repete de modo ainda mais complexo nos dois filmes seguintes. *Fortini/Cani* (1976, 83') se inicia com um trecho da música de *Moisés e Aarão* (1974, 105'). Sobre a imagem do livro *Os cães do Sinai*, de Franco Fortini, escutamos um trecho instrumental de *Moisés e Aarão* (compasso 967, que pode ser visto em 1h25' do filme). O trecho musical corresponde à descida de Moisés da montanha após a sequência de culto à imagem do bezerro de ouro e da orgia. Vemos um soldado com sua lança no alto de uma montanha com o Monte Velino ao fundo. O plano parece o espelhamento de um dos mais famosos e pioneiros exemplos de relação entre composição musical e composição visual na história do cinema, o plano da batalha no gelo de *Alexander Nevsky* (1938), filme de Eisenstein com música de Prokofiev.

¹⁹⁹ STRAUB-HUILLET, *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012, p. 107.

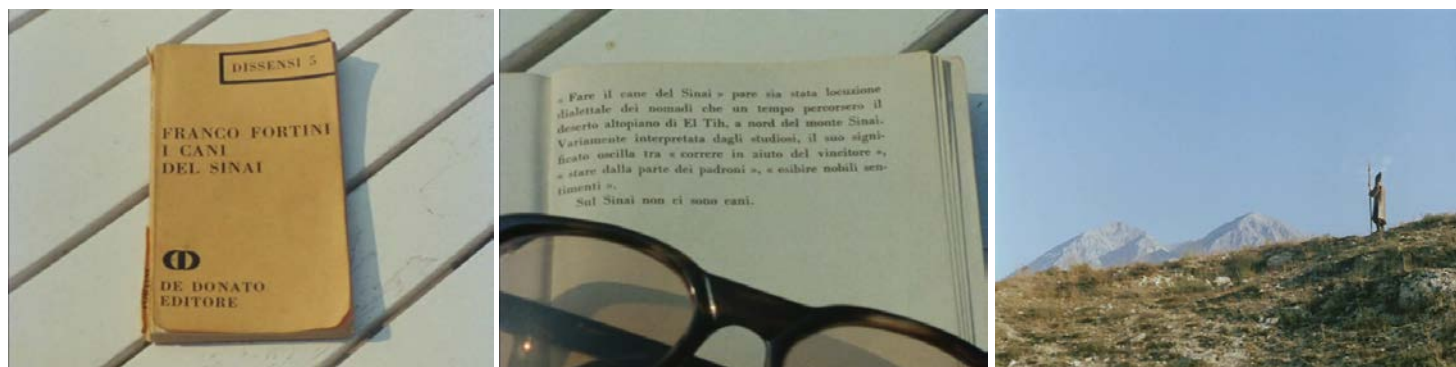


Figura 22: Fortini/Cani e Moisés e Aarão



Figura 23: Alexander Nevsky, Sergei Eisenstein (1938)

O soldado grita anunciando a descida de Moisés (sua voz é suprimida em *Fortini/Cani*). Na continuação do trecho instrumental utilizado em *Fortini/Cani*, o profeta repudia os feitos de Aarão afirmando que a imagem que ele criara seria impotente para "capturar o infinito numa forma finita", condenando a idolatria e o culto à imagem. Moisés apaga a imagem do bezerro, quebra as tábuas da lei e desmorona ao chão, derrotado, terminando o segundo ato da ópera. No ato seguinte, Moisés condena Aarão a vagar pelo deserto.

Enquanto escutamos o trecho instrumental de *Moisés e Aarão* no início de *Fortini/Cani*, podemos ler o seguinte trecho do livro: "'Fazer o cão do Sinai', frase própria ao dialeto dos nômades que atravessaram o deserto planáltico de *El Tih*, ao norte do Monte Sinai. Interpretado de diferentes maneiras pelos estudiosos, seu significado oscila entre 'esforçar-se para ajudar o vencedor', 'estar do lado dos

padrões', 'exibir sentimento nobre'. Não há cães no Sinai." O filme discute a questão do conflito entre Israel e Palestina sob diferentes aspectos.

O trecho da música de Schoenberg extraído de *Moisés e Aarão faz série* ao retornar em *Fortini/Cani*, forma um ponto de serialização na obra de Straub-Huillet, anunciando a questão judaica, sionista (e nômade) da constituição de um povo, em ambos os filmes. Straub afirma que *Moisés e Aarão* é uma obra antissionista, como vimos. O mesmo trecho retorna ainda em *Cedo demais/tarde demais* (1980-1981) e em *En rachâchant* (1982).

Cedo demais/tarde demais é dividido em duas partes. Na primeira, logo após a inscrição com o nome de Friederich Engels, vemos um movimento de câmera em *travelling* lateral de 360 graus, feito a partir do interior de um carro que gira sem parar por uma rotatória na praça da Bastilha em Paris, apresentando, desde o início, a lógica panorâmica que será utilizada ao longo de todo o filme. Escutamos a leitura da carta de Engels a Karl Kautsky (Londres, 20/02/1889) na voz de Danièle Huillet. Como pontua Mateus Araújo: "Rearranjados pelo filme, as ponderações e objeções de Engels e os dados demográficos compilados por Kareiev se transformam em considerações sobre a luta de classes na Revolução Francesa e a situação dos camponeses pauperizados de então."²⁰⁰ A primeira parte apresenta, de modo disjuntivo, a filmagem realizada em 1980 das paisagens francesas, associadas aos relatos da miséria dos camponeses nesses mesmos lugares durante o período da revolução. Araújo prossegue:

A disjunção entre as estatísticas do século XVIII e as imagens plácidas, tranquilas (e despovoadas) da França de 1980 nos fazem perguntar para onde foram, 200 anos depois, os descendentes daquela multidão de pobres. Desapareceram? Vieram mendigar nas grandes cidades? O filme não responde, mas assinala que a aspiração dos plebeus de outrora pelo bem estar baseado no trabalho não foi alcançada, evoca a formulação do malogro por Babeuf e, à guisa de conclusão do raciocínio, enquadra longamente, num muro de propriedade rural cercada, uma pichação com valor de advertência: "*os camponeses se revoltarão / 1976*".²⁰¹

²⁰⁰ ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / UFMG / Fafich - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet, p. 122.

²⁰¹ ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / UFMG / Fafich - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet, p. 123.



Figura 24: *Cedo demais/tarde demais*, 1980-1981 – Os camponeses se revoltarão / 1976

É justamente nesse momento, logo após a imagem do muro pichado em vermelho proclamando que *os camponeses se revoltarão*, que o trecho citado de *Moisés e Aarão* retorna, conduzindo a passagem da primeira para a segunda parte do filme, que, por sua vez, é baseada no livro de Mahmud Hussein sobre as lutas de classe no Egito (1969). Segundo Mateus Araújo, "autores comunistas criticam nos dois blocos os limites de revoluções burguesas, que teriam no fim das contas traído as revoltas e as aspirações populares, que o filme mantém no horizonte e com cujo espírito parece se solidarizar."²⁰² Se o filme mantém a revolução no horizonte é ancorado na música de Schoenberg que ganha um caráter quase mítico de resistência e de prenúncio da revolta que está por vir. A traição de Aarão, que proclamou ao povo a idolatria à divindade sob a forma do bezerro de ouro, é punida por Moisés no terceiro ato, ao condená-lo a vagar solitário pelo deserto. Straub comenta o fim da ópera: "Graças a *Moisés e Aarão*, graças a Schoenberg, de repente, no fim do filme, há uma mensagem política que está cada vez mais atual: 'sempre que vossos dons vos

²⁰² ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / UFMG / Fafich - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet, p. 124.

levarem aos mais altos picos, sempre vós sereis precipitados novamente do sucesso ao abuso, mandados ao deserto."²⁰³ Desse modo, o retorno da música de Schoenberg em *Cedo demais/tarde demais*, faz série com *Moisés e Aarão* e com *Fortini/Cani*, sugerindo uma potência revolucionária capaz de destituir a tirania e o poder dos governos totalitários e do capitalismo por meio da insurreição popular. O mesmo trecho musical retorna em *En rachâchant* e podemos associá-lo à renúncia da criança à autoridade do mestre e ao poder das instituições. Ernesto não quer ir à escola porque lá só lhe ensinam o que ele não sabe. A renúncia da criança guardaria também a sua potência revolucionária, fazendo série com os outros filmes mencionados.

O retorno em série é utilizado novamente em dois filmes contrastantes: o primeiro plano de *Operários, camponeses* (2001, 123'), uma ampla e lenta panorâmica no interior de um bosque por onde corre um riacho, é retomado e reenquadrado como o último plano do filme *Uma visita ao Louvre* (2004, 48').

Há também retornos recorrentes de certas músicas de Bach e Beethoven em diferentes filmes. Em dois filmes mais recentes, *A propósito de Veneza* (2014, 24') e *Diálogo de Sombras* (2014, 28'), Straub utiliza novamente sequências inteiras de *Crônica de Anna Magdalena Bach*. Talvez o ponto máximo desse trabalho de retorno de fragmentos da própria filmografia num filme aconteça em *Comunista* (2014), no qual o diretor retoma trechos de cinco filmes: *Operários, camponeses* (2001), *Cedo demais/tarde demais* (1981), *Fortini/Cani* (1976), *A morte de Empédocles* (1986) e *Pecado negro* (1988). Straub-Huillet também provocaram o retorno de outros filmes da história do cinema no interior de seus próprios filmes, como é o caso de Jean Renoir: *Madame Bovary* (1933) retorna em *Cézanne* (1989) e *La Marseillaise* (1938), em *O aquário e a nação* (2016). O filme *A corner in wheat* de Griffith (1909) retorna em *Proposta em quatro partes* (1985) – filme integralmente composto por outros filmes. Além do filme de Griffith, que relata as desiguais relações de classe no início do século XX, trechos de *Moisés e Aarão*, *Fortini/Cani* e *Da nuvem à resistência* também retornam nessa montagem.

Por fim, há também o constante retorno, ao longo da obra, de temas visuais, como as estátuas, as árvores ao vento, as montanhas, as nuvens, os muros. Alguns

²⁰³ : STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, pp. 66-67.

filmes apresentam diferentes versões com variações com relação à língua falada na voz em *off*, ou mesmo com relação ao "excêntrico" uso das legendas, traduzindo, às vezes, apenas partes dos textos para não sobrecarregar a imagem com as palavras. Enfim, acreditamos que há todo um universo de *microvariações* presente em Straub-Huillet, e um desdobramento possível dessa pesquisa seria estimular uma leitura serial detalhada dos elementos internos da obra dos cineastas, que retornam constantemente ao longo de sua filmografia, algo que extrapola os objetivos deste trabalho.

4. Análises

Apresentamos a seguir um conjunto de análises de quatro filmes de Straub-Huillet, tendo como ponto de partida a caracterização do trabalho dos cineastas segundo os princípios de uma *estética serial*. Mais que apenas demonstrar reiteradamente o uso do ponto estratégico e das variações, buscamos compreender a lógica serial da decupagem e do pensamento fílmico, sua modulação singular no encontro com as referências utilizadas, extraíndo desse encontro consequências estéticas e políticas específicas. Buscamos identificar e analisar: as estruturas seriais presentes na decupagem fílmica e sua lógica de organização; os elementos colocados em série e seus modos de variação; as relações construídas por meio das séries; os efeitos estéticos e políticos dessas relações. Não se trata apenas de decompor os filmes, fazendo uma decupagem reversa de seus elementos para demonstrar seu modo de produção, mas de observar que o pensamento fílmico que orienta, estrutura e contamina a decupagem em todos os seus aspectos, constitui-se de modo serial desde a sua gênese, criando e modulando relações complexas. A noção de decupagem se amplia e se torna a operação privilegiada de um pensamento fílmico afim à estética do serialismo.

Embora seja possível mapear um pouco do processo de pesquisa em torno dos procedimentos de trabalho com o ponto estratégico ao longo da filmografia, é difícil fazer o mesmo com relação ao pensamento serial de Straub-Huillet, pois, como vimos, ele está presente em toda a obra, desde *Machorka-Muff*. Talvez o ponto estratégico seja a forma mais evidente de operação desse pensamento, expresso num método de abordagem do espaço, um componente importante de um conjunto de princípios estéticos e filosóficos mais abstrato. Nesse sentido, ele contribuiu especialmente para a escolha de dois filmes a serem analisados, que são marcos desse processo criativo, tendo Kafka e Mallarmé como referências. Mas é importante dizer que a estética do serialismo em Straub-Huillet não apresenta um *telos*, isto é, uma lógica evolutiva de desenvolvimento em busca de um fim.²⁰⁴ Mesmo que o ponto estratégico tenha guiado a escolha desses dois filmes, as consequências e as contribuições extraídas deles não se vinculam a uma demonstração evolutiva do procedimento, mas, pelo contrário, buscam ampliar a nossa compreensão da potência

²⁰⁴ Nesse sentido, os cineastas se distanciam da teleologia do pensamento de Schoenberg, que defende que o dodecafonismo representa o estágio mais avançado e a consequência lógica da evolução da história da música.

estética desse pensamento serial em cada filme. Por isso, tivemos liberdade na escolha dos filmes, mas sem deixar de considerar os contextos em que foram realizados e sua importância específica para as descobertas criativas dos cineastas. Assim, uma organização cronológica do *corpus*, por exemplo, não contribuiria necessariamente para um melhor entendimento das questões que se apresentam na relação com as séries. Podemos dizer que a aproximação de Straub-Huillet com a estética do serialismo parece produzir, a cada vez, um diálogo único com as obras e com os textos, pois o trabalho não se define como um sistema fechado, programático, mas como um processo dinâmico de criação, um modo de pensar e de produzir relações. Essa aproximação produziu para a nossa pesquisa uma maior liberdade para criar relações e para organizar o material analisado de uma determinada maneira, como veremos. Traçamos a seguir um breve histórico das escolhas que nos conduziram ao *corpus* de análise ao longo da pesquisa e à sua ordem de apresentação no texto.

Num primeiro momento, a ideia era trabalhar apenas com os *filmes musicais* baseados em Schoenberg: *Moisés e Aarão* (1974), *Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg* (1972) e *De hoje para amanhã* (1996), tendo o *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967) como uma referência importante. À medida que a pesquisa se desenvolveu, percebemos que o estudo desses filmes foi fundamental para a constituição das bases teóricas da tese, tornando evidente a centralidade do pensamento musical dos cineastas e a relação com o serialismo, o que foi feito nos capítulos iniciais.

Em 2013, em função da publicação do dossiê produzido pela Revista Devires sobre Straub-Huillet, desenvolvemos uma primeira análise de *Moisés e Aarão* que foi publicada na revista.²⁰⁵ Essa primeira experiência de análise foi muito importante para os rumos que a pesquisa veio tomar, uma vez que, ali, testamos uma leitura um pouco mais "schoenberguiana" do filme, poderíamos dizer, tentando produzir aproximações mais diretas entre a forma do filme e a forma da música segundo a lógica da analogia ou da homologia. Embora seja possível identificar no filme algumas analogias evidentes entre os procedimentos musicais e fílmicos, percebemos que esse tipo de

²⁰⁵ Cf.: ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: Reverberações da música de Schoenberg no cinema de Straub-Huillet*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais e Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet, pp. 88-108.

leitura seria pouco proveitosa para o trabalho, uma vez que ela acabava por forçar, aos cineastas, um processo de criação restrito às regras da música. Na verdade, percebemos que a lógica serial é inspirada na música e no pensamento de Schoenberg, mas não é restringida por ela, pelo contrário. O trabalho de criação dos cineastas é movido por uma liberdade muito grande na incorporação do serialismo no fazer cinematográfico, produzindo assim, uma invenção singular. Por isso, o leitor acompanhou ao longo do desenvolvimento deste trabalho a complexificação da nossa hipótese central na direção de uma estética do serialismo compreendida num sentido mais amplo. Isso talvez aproxime o trabalho de Straub-Huillet ainda mais das vanguardas seriais dos anos de 1950 e da discussão acerca do serialismo integral.

Além disso, tivemos acesso a uma vasta bibliografia, com inúmeras análises dos filmes, com exceção apenas do mais recente *De hoje para amanhã*, que ainda é pouco estudado. Dessa forma, a nossa hipótese da influência do pensamento de Schoenberg e de uma lógica serial no cinema de Straub-Huillet foi se tornando cada vez mais forte ao longo da pesquisa e encontrou reverberação nas análises feitas por outros autores. Percebemos que a ideia de discutir princípios de trabalho serial em filmes que não têm a música de Schoenberg como objeto central poderia ser mais potente e abrangente para a nossa hipótese. Ainda assim, mantivemos no nosso *corpus* de análise a ópera *De hoje para amanhã*, não apenas por ser um filme fascinante e negligenciado pela crítica, mas também pela singularidade no modo como aborda as relações entre o espaço, a música de Schoenberg e o texto de seu libreto, além de abordar a questão da modernidade, que é central para Straub-Huillet.²⁰⁶

Após o estudo dos filmes musicais, partimos para a realização da primeira análise, que foi incorporada à tese. Danièle Huillet morre em 2006 e Straub continua a fazer filmes até a época de finalização deste trabalho (agosto de 2017). Podemos observar nos últimos filmes de Straub uma extrema concisão e economia da forma fílmica, e uma constante pesquisa formal e inventiva na relação com os textos. Foi nesse contexto que tive a oportunidade de ver no cinema o curta *Um conto de Michel*

²⁰⁶ Uma primeira versão dessa análise foi apresentada no painel realizado sobre o filme em Londres: *Von heute auf morgen: Straub-Huillet, serialism and constellations of time*, juntamente com os professores Martin Brady e Gareth Pomeer, no evento *German Screen Studies Network – 4th Annual Symposium: A Festival of Ideas exploring German-language Cinema's: LIVING PASTS, MOVING PRESENT*. King's College London: Londres, 10/09/2016.

de Montaigne (2013), lançado durante a realização desta pesquisa. A experiência foi marcante, especialmente com relação à percepção da presença de uma abordagem serial no curta, então desenvolvi a análise do filme que apresentamos em seguida. Essa primeira experiência de análise abriu, para a pesquisa, todo um novo campo de possibilidades de leitura dos filmes segundo um pensamento serial.

Num segundo momento, durante o estágio doutoral na King's College London, sob a coorientação do professor Martin Brady, percebemos que seria importante analisarmos *Relações de Classe* (1984), pois, como vimos, o longa foi um marco na filmografia dos cineastas, apresentando o método do ponto estratégico de modo mais claro e consolidado. O filme nos conduziu à literatura de Kafka, à questão da constituição das relações de classe e poder no capitalismo por meio de estruturas seriais permutáveis, evidenciando a abordagem política marxista dos cineastas, além de evidenciar também possibilidades de construção de modelos abstratos de relações seriais entre elementos. Como há uma vasta bibliografia sobre o romance de Kafka e importantes estudos sobre o filme, a análise demandou um esforço de imersão e aprofundamento nesse universo. Mesmo que não seja exaustiva, a análise se tornou extensa – o que é coerente com a extensão e a complexidade do filme – em função do diálogo constante com essas inúmeras referências e com a preciosa contribuição do professor Martin Brady.

De volta ao Brasil, seguimos a sugestão de Straub, extraída do documentário de Manfred Blank, e escolhemos analisar o filme *Toda revolução é um lance de dados* (1977), baseado no poema de Mallarmé. O filme figura como um dos primeiros experimentos de construção de uma lógica serial no cinema do casal, sob a influência declarada de Schoenberg. A diversidade da forma textual também nos pareceu proveitosa, permitindo uma investigação sobre as relações fílmicas, não só diante da forma narrativa do romance, como feito com Kafka, mas também com a forma poética presente na obra de Mallarmé.

Com os quatro filmes, constituímos um *corpus* suficientemente rico e heterogêneo, passando por praticamente quatro décadas da obra do casal e abordando diferentes assuntos e autores: o primeiro romance de Kafka e a questão das relações de classe no capitalismo; o último poema de Mallarmé e a questão da Revolução, da ordem e do acaso; a primeira ópera dodecafônica de Schoenberg, as questões da vida

moderna, dos modismos, da vida conjugal e o libreto feminista de Max Blonda; a experiência ensaística de Montaigne e a influência de Cézanne, a imobilidade e o movimento, o autoconhecimento como forma de conhecer o mundo, a autobiografia.

Do ponto de vista metodológico, tentamos observar, ao longo das análises, a presença de uma lógica serial de constituição das obras em diálogo constante com os textos de referência. Buscamos extrair as consequências estéticas e políticas produzidas pela forma fílmica no encontro com os textos, mantendo uma atenção especial ao uso do ponto estratégico e à dimensão fractal das séries, que contaminam os diversos aspectos do filme. Buscamos observar também o modo de abordagem do espaço, o trabalho com os atores, seu gestual, o uso da voz e a recitação do texto, a cenografia, a iluminação e o figurino, a disposição dos objetos, a constituição das relações entre os personagens, a direção dos olhares, a fragmentação do enquadramento, as rupturas provocadas pela montagem, a presença da natureza, a geometria da composição dos planos, a estrutura das sequências, os efeitos da constituição dessas relações complexas entre os elementos.

De um ponto de vista mais operacional, demos atenção especial à composição dos planos, extraindo *frames* dos filmes para a análise da imagem e das sequências. Criamos diferentes diagramas para os diferentes filmes com esses *frames* na tentativa de entender como os elementos são constituídos espacialmente na relação com o texto. Os diagramas nos ajudaram a identificar e a classificar os pontos estratégicos fundamentais e suas variações. Estudamos também as obras literárias originais e seus comentadores, além dos roteiros dos filmes, quando disponíveis, na tentativa de mergulhar no universo dos autores. Essa aproximação com as obras de referência transformou nosso olhar sobre os filmes, ampliando nossa leitura e enriquecendo as análises. Observamos também semelhanças e diferenças entre texto e filme, embora o estudo comparado não seja um dos objetivos da pesquisa.

As análises funcionam de modo independente e poderíamos ordená-las de diferentes maneiras, já que não há um princípio teleológico de entendimento da obra. Por fim, decidimos apresentá-las na ordem em que foram escritas, como forma de manter um rastro ou mesmo um pouco da história do percurso que traçamos até a conclusão deste trabalho. Essa ordem apresenta um ritmo relativamente equilibrado para a leitura, alternando duas análises mais breves, com outras duas mais extensas.

Também julgamos importante que a análise, em seu percurso, tivesse sua gênese no conflito entre a vida e a morte, com Montaigne, passasse pelas relações conjugais da ópera, enfrentasse as duras relações de classe do capitalismo para concluir com a Revolução (entendida como *um meio* de transformação da realidade – não como um fim em si mesma – que deve sempre ser retomado no tempo presente). A forma da tese encontra sua afinidade eletiva com o projeto político de Straub-Huillet. É assim que convidamos o leitor a seguir no encontro com esses quatro filmes, por meio das análises que fizemos.

4.1. Cintilações do imóvel, imobilidade do humano:

Un conte de Michel de Montaigne

(Um conto de Michel de Montaigne,

Jean-Marie Straub, 2013, 33')

*Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo
“tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de
uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo.*

Walter Benjamin

Inspirado pelo filme, tomo a liberdade de iniciar este texto com o relato de uma experiência. No início do mês de outubro de 2014, o Festival de Curtas de Belo Horizonte exibiu pela primeira vez na capital mineira o curta de Jean-Marie Straub intitulado *Um conto de Michel de Montaigne* (2013, 33'). Ao sair da sessão, ainda um pouco atordoado pelo filme, tive a oportunidade de encontrar dois amigos estudiosos de Straub-Huillet que discutiam o curta vivamente.²⁰⁷

De um lado, o primeiro afirmava haver no filme um forte caráter autobiográfico já que o velho Straub enfrentava ainda questões relacionadas tanto à morte de Danièle Huillet (ocorrida em 9 de outubro de 2006), quanto à sua própria morte, que se tornava, a cada dia, mais próxima. Ele destacava também que o filme foi realizado a partir da leitura "integral" de um fragmento do texto de Montaigne, oferecendo ao espectador uma experiência muito próxima da literatura, como a própria leitura de um livro.²⁰⁸ O segundo amigo, também tocado pela experiência, destacou de modo muito enfático o quão surpreendente parecia o fato de Straub ter evocado pela primeira vez o pensamento de Michel de Montaigne, filósofo que, a princípio, parece tão distante da filmografia do cineasta. Uma distância que se faz visível, uma vez que o cineasta marxista-materialista Straub aborda, no filme, a questão do autoconhecimento a partir da experiência vivida por Montaigne, ao aproximar-se da morte. No capítulo VI, intitulado *Do Exercício*, do livro II dos *Ensaíos*, Montaigne narra um acidente que sofreu ao cair de um cavalo em alta velocidade e que o levou ao desfalecimento, beirando a morte. De modo sintético, podemos dizer que o ensaio apresenta como tema central uma reflexão sobre a morte e sobre o autoconhecimento como fonte para o conhecimento do mundo, temas recorrentes na obra do filósofo, que inaugura o gênero do ensaio, durante o Renascimento.²⁰⁹ O amigo seguiu sua explanação dizendo ainda que seria preciso

²⁰⁷ Os amigos eram João Dumans e Mateus Araújo, aos quais agradeço pela conversa. A análise feita por Mateus de *Um conto de Michel de Montaigne* e de outros cinco filmes ensaísticos dos cineastas pode ser lida em seu artigo: ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / UFMG / Fafich - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet.

²⁰⁸ Embora seja possível perceber, após um estudo detalhado do filme na relação com o texto, que, mais uma vez, Straub cortou e editou o texto à sua maneira, para filmá-lo, prática recorrente em sua filmografia.

²⁰⁹ *Os Ensaíos* de Montaigne foram escritos no anos de 1580-88. O autor era obcecado pela questão da morte, tendo escrito inúmeros textos abordando o aspecto passageiro da vida e também o próprio tabu da morte como tema cotidiano. Um texto marcante a esse respeito é o capítulo XIX do Livro I, intitulado *Que filosofar é aprender a morrer* (expressão extraída da filosofia de Cícero). Ele diz: "Diz

rever toda a obra de Straub-Huillet para observar em que medida os aspectos autobiográficos (inaugurados outrora pela obra de Montaigne) se tornavam recorrentes.

A conversa foi breve, não durou mais que dez minutos. Passei todo esse tempo escutando com interesse as observações extremamente pertinentes e interessantes desses dois amigos, sem proferir uma única palavra. Em seguida, nos despedimos e nos separamos. No caminho de casa, seguindo a máxima de Plínio proferida por Montaigne de que "cada um é para si mesmo excelente objeto de estudo", reconheci no silêncio a riqueza extrema da filmografia de Straub-Huillet, capaz de despertar uma profusão de questões em diferentes espectadores, como era o caso naquele momento. Pois, para mim, ao longo de toda a experiência do filme, uma única questão central me instigava: o modo como o filme *faz séries*.²¹⁰

#01

O filme apresenta em silêncio, durante apenas quinze segundos, os créditos pretos sobre a tela branca. Em seguida, a tela branca e o silêncio dão lugar à tela preta e à música de Beethoven. Escutamos, durante quatro minutos, parte da seção final do terceiro movimento do Quarteto de Cordas número 15, *Opus 132*, um dos últimos compostos por Beethoven. Esta nova aparição do Quarteto de Beethoven faz série com um outro filme, *Sicília!* (1998, 66'), no qual o mesmo trecho pode ser escutado após o diálogo do viajante com o amolador de facas. Em *Sicília!*, a escolha da música fora feita em conjunto com Huillet, agora, a música reaparece em sua ausência. O viajante, que partira em busca das memórias da comunidade que conheceu na infância, tem, talvez, seu único encontro justo, com o amolador, com quem enumera do que é feito o mundo: mar, luz, sombra, calor, alegria, mas também *doença e cura, morte, imortalidade e ressurreição*. O amolador rememora imagens da revolução e se

Cícero que filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte. É assim porque, de certo modo, o estudo e a contemplação retiram nossa alma de nós e a ocupam separada do corpo, o que constitui certo aprendizado da morte e tem semelhança com ela; ou porque toda a sabedoria e a razão do mundo se concentram, afinal, nesse ponto de nos ensinar a não ter medo de morrer." Cf.: MONTAIGNE, Michel. *Os Ensaíes*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 50.

²¹⁰ HUILLET, Danièle, STRAUB, J.M. *Concepção de um filme*. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 45.

questiona sobre o que vale a pena amolar, uma lâmina verdadeira, uma espada, um canhão. Apresenta uma postura extremamente ética e pergunta se seria uma ofensa ser pago para fazer um trabalho que lhe dá prazer, concluindo que "às vezes confundimos as pequenezas do mundo com as ofensas ao mundo. Se houvesse facas e tesouras, buris, canhões e arcabuzes, morteiros, foices e martelos, canhões, canhões, dinamite!". Então, com os corpos dos dois personagens estáticos, escutamos a música de Beethoven. Vemos os créditos e, por fim, uma foto do escritor neorealista, que combateu o fascismo na Itália, Elio Vittorini, autor do livro *Conversas de Sicília!* (1937), falecido em 1966.



Figura 25: Os dois últimos planos do filme *Sicília!* (1998)

De volta a Beethoven, o título do movimento é sugestivo: *Cântico sacro de agradecimento de um convalescente à divindade, em modo Lírico*. O movimento é composto de cinco partes com a estrutura A, B, A, B, A e tem cerca de 16 minutos de duração, constituindo o coração do Quarteto 15, seu motivo de existência. Já no final do movimento, o retorno ao tema A, em *Molto Adagio*, apresenta a indicação de expressão: *Con intimissimo sentimento*. Escutamos em *Um conto de Michel de Montaigne* a última apresentação do tema central do movimento, em forma coral, caminhar para a cadência final em espasmos sonoros de *sforzatos* repentinos e *pianíssimos*. A epígrafe do movimento se deve ao fato de Beethoven ter ficado gravemente enfermo durante a composição da música, em 1825, dois anos antes de sua morte, tendo que interromper o trabalho até se recuperar. Só então ele voltou à obra, *sentindo uma nova força*, como sugere a indicação de expressão da apresentação do tema B, *Andante*, logo no início do movimento. Algo parecido já havia acontecido

em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, quando, no final do filme, sabemos que a composição da fuga a três vozes da *Arte da Fuga* (BWV 1080) fora interrompida por Bach, em função de uma enfermidade que o deixara cego. Depois, ainda cego, ele teria ditado um coral (BWV 668) e voltado a enxergar por alguns instantes, até ter uma nova crise e morrer. Enquanto escutamos essa história, escutamos também as respectivas músicas compostas por Bach.

É importante destacar também a potência expressiva dos últimos quartetos de Beethoven, conhecidos por seu caráter libertador na relação com as convenções musicais, o que causou grande incompreensão em seus contemporâneos. O compositor teria atingido em suas composições um alto grau de liberdade e invenção da forma musical, compondo obras que estariam à frente de seu tempo, apontando já para o Romantismo. Para além de uma alusão alegórica, segundo a qual a música traduziria metaforicamente o momento da doença do compositor, assim como Montaigne expressaria sua experiência de proximidade da morte, a música de Beethoven nos é oferecida como uma breve faísca do passado que cintila ainda diante da tela escura e aponta para o que está por vir.

Não é no campo da metáfora que a música atua, mas parece compartilhar conosco algo da sensibilidade, impregnada em sua matéria, daquele que superou a morte por um instante, como é próprio também ao trabalho do cinema, que faz cada instante superar, no fluxo do tempo, sua morte anunciada pela fotografia. É assim que a tela negra constitui a primeira série do filme, uma série que nos convoca à escuta e interdita a visão da imagem. Série intensa, a tela preta se prolonga e possui um caráter musical. Ela reaparece cinco vezes ao longo do filme e totaliza 11 minutos de duração aproximadamente, se somarmos todo o tempo ocupado pela tela preta, o que representa exatamente um terço dos 33 minutos do filme. Na ausência da imagem, essa série nos convoca, no princípio, à escuta atenta da música, e, em seguida, à escuta atenta da voz e de sua musicalidade.

#02



Figura 26: *Um conto de Michel de Montaigne* – plano 01a

Logo após o último acorde da cadência escutamos a voz em *off* de uma mulher surgir junto com a apresentação de um plano fixo de uma estátua de bronze.²¹¹ A estátua ocupa o centro do plano entre as folhas das árvores. Um vento leve balança as folhas e faz cintilar sobre a estátua um movimento constante de luz e sombra. Vemos, de corpo inteiro, um homem sentado, com pernas e mãos cruzadas. Ele parece fitar a câmera frontalmente. Seu olhar está centralizado e enquadrado a dois terços da altura do plano, seguindo a proporção tão comum na pintura das paisagens de Cézanne.

²¹¹ A estátua foi feita por Paul Landowski (o escultor do Cristo Redentor) em 1933, ano de nascimento de Straub. Portanto, a estátua tem a mesma idade do cineasta, apresentando, assim, mais um aspecto autobiográfico do cineasta. Ela está localizada na praça Paul-Painlevé, em Paris, ao lado da Sorbonne.



Figura 27: Quadro de Cézanne: *Mont Sainte-Victoire and Château Noir*, 1904-1906

Logo atrás da estátua, uma grade de ferro delinea ritmicamente, como a métrica regular de um compasso, um conjunto de alternâncias de linhas retas verticais longas e curtas que cortam duas linhas horizontais na parte inferior do plano. A regularidade das linhas retas é adornada pela mobilidade de volteios espiralados. É curioso observar que a imagem da estátua aparece completamente desprovida de som direto, ao contrário daquilo que seria uma regra recorrente da cinematografia de Straub-Huillet. O som direto dá lugar à voz em *off*. As folhas seguem seu balanço cintilante enquanto escutamos a seguinte passagem de Montaigne:

Com que facilidade adormecemos, perdemos a noção da luz e de nós mesmos, quase sem nos apercebermos. Talvez esse sono que nos priva momentaneamente de movimento e sensação, se nos afigurasse inútil e inexplicável se não víssemos nisso uma lição da natureza, a de que estamos destinados tanto a morrer quanto a viver. Para que nos acostumemos e não tenhamos receio, ela nos mostra, no decurso da vida, o estado que nos reserva para quando deixarmos a existência.

Tal qual percebemos sensivelmente na imagem, a relação entre a mobilidade da luz, das sombras e das folhas sobre o corpo imóvel da estátua, o texto também

apresenta a questão da mobilidade da vida em contraste com a imobilidade do sono, comparado ao estado de imobilidade da morte. Vida e morte convivem em simultaneidade no mesmo corpo: a estátua e a voz; o corpo autorreflexivo do cinema. A voz segue o estilo recorrente de Straub-Huillet: ao mesmo tempo firme, recitativa, musical, quase teatral, mas ainda assim, pouco dramática e com tendência à monotonia (um só e mesmo tom). A *recitação* do texto é, mais uma vez, cuidadosamente trabalhada, as cesuras, a pontuação, os intervalos. O texto é lido, recitado, estudado e performado como a execução de uma peça musical. O texto escrito dá lugar à voz. Ele expressa seu parentesco com o sonoro. A voz é também música e é assim trabalhada, em sua musicalidade.

O filme segue com a tela em preto e a voz em *off*. Em seguida, o plano da estátua retorna, exatamente como da vez anterior. No entanto, agora vemos dois homens ao fundo, um de cada lado, por trás das grades. Um deles usa um chapéu de palha arredondado. O vento está mais forte e a estátua cintila com maior intensidade. Há também, discretamente, algum movimento de veículos. A vida, lá fora, mantém o seu ritmo. Assim, a imagem da estátua começa a constituir uma segunda *série*. Primeiro vemos esse plano aberto da estátua que retorna duas vezes (plano 01a). Mais adiante, vemos um plano médio da estátua que também retorna duas vezes (plano 01b). Quando vemos o plano médio, o sorriso da estátua parece se tornar mais evidente, adotando um contorno mais bem definido. O vento intensifica suas variações sobre as folhas e a luz do sol se torna mais intensa e dura, sugerindo o próprio movimento relativo do sol e o trabalho do tempo. Algumas partes da estátua ficam estouradas pelo excesso de luz, enquanto outras partes são sombreadas. A estátua está completamente emoldurada pelas folhas, que agora aparecem um pouco desfocadas. Já próximo ao final do filme vemos o terceiro e último plano dessa série. Trata-se de um único plano fechado do rosto da estátua (plano 01c), que aparece envolto pelo movimento das folhas desfocadas, como num quadro impressionista. O vento balança suavemente as folhas e a cintilação da luz sobre a estátua se torna ainda mais intensa. A estátua parece ganhar movimento.



Figura 28: Estátua de Montaigne – plano 01a

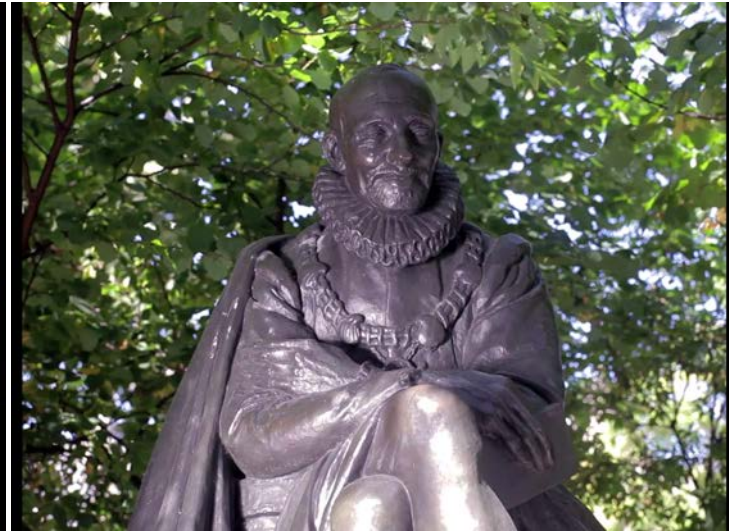


Figura 29: Estátua de Montaigne – plano 01b

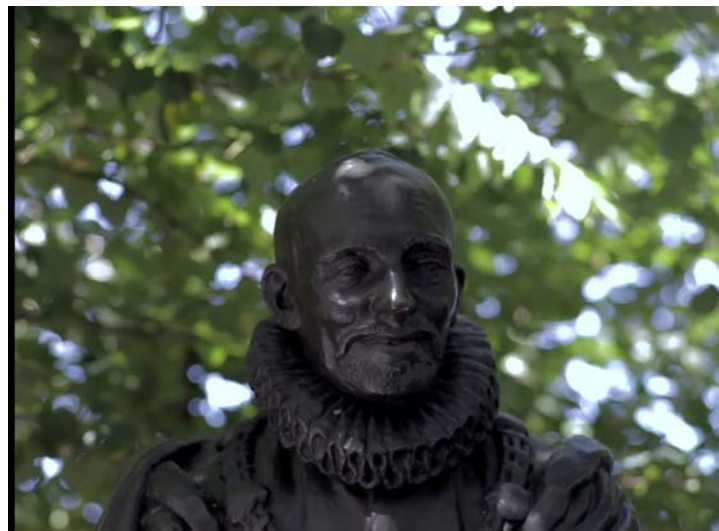


Figura 30: Estátua de Montaigne – plano 01c

Temos, então, um total de três diferentes planos da estátua, vistos cinco vezes. Todos os planos parecem ser feitos do mesmo ponto estratégico, variando apenas a lente e a angulação. Há também uma pequena variação na profundidade de campo, fazendo com que o fundo fique cada vez mais desfocado na medida em que o plano vai se fechando. A série se desenvolve com a aproximação gradual do rosto da estátua, com a intensificação do desfoque das folhas, que acabam se tornando um borrão colorido em movimento, e com a constituição de uma maior intensidade da cintilação da luz sobre o rosto imóvel de bronze. A duração da série da estátua também está próxima de 11 minutos, constituindo o segundo terço do filme.

Straub-Huillet citam Griffith: “O que falta aos filmes modernos é a beleza do vento nas árvores”. O casal completa: “Saber filmar o vento nas folhas também é importante para a revolução”.²¹² Cézanne disse algo parecido: "Foi preciso a Revolução para a natureza voltar a ser descoberta".²¹³ A alusão à pintura de Cézanne tampouco acontece de modo metafórico, e sim material. A imagem do filme faz reverberar aspectos plásticos presentes na pintura daquele que dedicou sua vida à busca incansável por dar forma à mobilidade do mundo. Fazer do olhar uma "placa sensível" à inscrição do movente, como definiu o próprio pintor em conversa com Joachim Gasquet:

O cérebro livre do artista deve ser como uma placa sensível, nada mais do que um aparelho registrador no momento em que ele executa. Mas banhos sábios levaram esta placa sensível ao ponto de receptividade onde ela pode impregnar-se com a imagem conscienciosa das coisas. Um longo trabalho, a meditação, o estudo, sofrimentos e alegrias, a vida, preparam-na. E depois o meio onde é habitual movermo-nos... este sol, veja lá bem... O acaso dos raios, o seu andamento, a infiltração, a encarnação do sol através do mundo, quem poderá alguma vez pintá-los, contá-los? Seria a história física da terra, sua psicologia. Tudo, seres e coisas, não passa de uma maior ou menor quantidade de calor solar armazenado, organizado, uma recordação de sol, um pouco de fósforo que arde nas meninges do mundo. (...) Quanto a mim, quereria libertar essa essência. A moral dispersa do mundo talvez seja o esforço que ele faz para se transformar em sol.²¹⁴

A citação nos aproxima do pensamento do pintor, que busca por uma "vontade de silêncio", um esvaziamento do artista no trabalho de observação da natureza: "Toda a sua vontade deve ser de silêncio. Deve fazer calar dentro dele as vozes de todos os preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Nessa altura toda a paisagem se inscreverá na sua placa sensível. Para ser fixada na tela, para ser exteriorizada".²¹⁵ Reverbera em Straub o trecho citado de Cézanne, especialmente quando o diretor afirma que o trabalho da decupagem em seu cinema consiste na busca de um quadro completamente vazio de expressão, para que, a partir desse esvaziamento, o artista não corra o risco de impor sobre a imagem nenhuma intenção. Straub diz: "Eu elimino continuamente todas as intenções – os

²¹² ADRIANO, Carlos. *O cinema como ato de dissidência: Um encontro com Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, em Paris, após a pré-estreia do filme "Estes encontros com eles"*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2758,2.shl> – Acesso em 24/10/2014.

²¹³ CEZANNE, Paul. In: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 74.

²¹⁴ CEZANNE, Paul. In: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 68.

²¹⁵ CEZANNE, Paul. In: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 64.

desejos de expressão. Isso é o enquadramento na decupagem".²¹⁶ Em Cézanne, a mobilidade do tempo, o fluxo da vida, da luz e das imagens se contrapõem à necessidade de fixação desse fluxo incessante na tela da pintura, produzindo um constante dilema para o artista:²¹⁷

Serei a consciência subjetiva dessa paisagem, como a minha tela será a sua consciência objetiva. A minha tela, a paisagem, ambas exteriores a mim, mas uma caótica, fugidia, confusa, sem vida lógica, fora de toda a razão; a outra permanente, sensível, categorizada, a participar na modalidade, no drama das ideias... na sua individualidade.²¹⁸

Para encontrar essa imagem, ao mesmo tempo sensível e objetiva, o pintor também reivindica uma lógica, a criação de um método baseado no "ódio ao imaginativo", para assim descobrir o verdadeiro, um novo "realismo cheio de grandeza, não tendo disso consciência",²¹⁹ a "memória objetivada, a memória pintada do homem concretizado naquilo que ele vê".²²⁰ Assim será possível inscrever o passado de forma material: "*perpetua-se nas nossas telas a consciência do mundo*".²²¹ A proximidade com o projeto de Straub-Huillet parece latente, ainda mais se lembrarmos dos dois filmes feitos pelos cineastas sobre o pintor.

Existe ainda outra forte proximidade que o filme apresenta com Cézanne. No centro da imagem está Montaigne, nome cuja etimologia latina remonta a *montanha*. Por mais literal que tal associação possa parecer, não deve ser desprezada. É preciso lembrar da passagem dita por Cézanne e tantas vezes citada por Straub-Huillet:

Olhe para esta *Sainte-Victoire*. Que impulso, que sede imperiosa do sol e que melancolia, à noite, quando todo este peso volta a cair... Estes blocos eram fogo. Ainda há fogo neles. Durante o dia a sombra parece que recua arrepiada, por sentir medo deles; lá no alto fica a caverna de Platão; repare quando grandes nuvens

²¹⁶ STRAUB, J. M., HUILLET, D. O Bachfilm: novembro de 1966. In: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain et al. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 06 (grifo nosso).

²¹⁷ Cf.: AUMONT, J. Lumière, "o último pintor impressionista", in: AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naiff, 2004.

²¹⁸ CEZANNE, Paul. in: GASQUET, Joachim. O que ele me disse. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 64.

²¹⁹ CEZANNE, Paul. in: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 89.

²²⁰ CEZANNE, Paul. in: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 88.

²²¹ CEZANNE, Paul. in: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 87 (grifo nosso).

passam: a sombra que cai freme sobre as rochas como se estivesse queimada, mas logo a seguir é bebida por uma boca de fogo.²²²

O mesmo pode ser dito da estátua de bronze. Montaigne, essa montanha que nos olha sorridente, foi fogo e permanece viva, cintilante diante do trabalho do cinema. O pensamento de Montaigne continua a pulsar por essas veias de metal, envolto no movimento das folhas, do sol, das cores, da luz. A voz feminina faz incandescer essa fagulha do passado na duração do plano que se atualiza na projeção do filme. Ela traz consigo uma potência transformadora, fragmentária, com a qual o espectador se depara:

O verdadeiro! Aquele onde nada me escapa, onde tudo é denso e ao mesmo tempo fluido, natural. Só há cores, e nelas a claridade, o ser que as pensa, esta subida da terra em direção ao sol, esta exalação das profundezas em direção ao amor. O gênio seria imobilizar esta ascensão num minuto de equilíbrio, e apesar disso sugerir o seu impulso.²²³

Apesar da estranheza que o uso do texto de Montaigne possa causar aos estudiosos de Straub-Huillet, quando o aproximamos do trabalho de Cézanne e de sua busca incessante por um trabalho de percepção e consciência diante da natureza, essa estranheza pode ser relativizada. Montaigne cita Sócrates: "Conhece-te a ti mesmo". Poderíamos nos alongar indefinidamente pelos caminhos da pintura e da complexa relação entre Straub-Huillet e Cézanne, mas precisamos retornar à última série que constitui o filme.

#03

Após o plano aberto da estátua, vemos pela primeira vez o plano médio de uma mulher cabisbaixa (plano 02a). Ela mantém seu olhar voltado para baixo. Logo percebemos que a voz em *off* que ouvíamos era proferida por ela. Deparar-se de repente com a fonte sonora que lê o texto de Montaigne em som direto provoca um forte impacto, cria um distanciamento, um corte no fluxo do filme. Vemos as condições materiais de produção da voz. A voz ganha um novo corpo, humano, vivo,

²²² CEZANNE, Paul. in: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, pp. 68-69.

²²³ CEZANNE, Paul. in: GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 70.

porém, imóvel. A mulher prossegue com a leitura enquanto seu corpo se mantém paralisado. Seu movimento se atém ao mínimo necessário para a articulação do texto. Quão interessante o filme se torna nesse momento! Nossa escuta está no ponto máximo da atenção após a música de Beethoven e a voz em *off*. Agora podemos observar cada nuance da voz em sua recitação. Antes, apenas escutávamos. Agora escutamos enquanto vemos o corpo que produz a voz: *um corpo intérprete, recitante*.



Figura 31: Barbara Ulrich – plano 02a

A mulher está emoldurada por uma estrutura de metal. Parece uma lareira ou um aquecedor em ferro fundido. Algo em cujo interior deve abrigar o calor do fogo. Também essa estrutura tem seu parentesco com a montanha. Também ela foi fogo, como o bronze da estátua. Ao redor, pequenos quadrados desenhavam uma segunda moldura geométrica. Ainda na moldura fundida, há uma flor e um motivo gráfico em forma de ramos e folhas que adornam o aquecedor. Tanto a flor quanto os ramos em ferro fundido se constituem como uma ressonância visual do motivo floral pintado no vestido da mulher, também figurado por rosas e ramos sobre o fundo preto. O motivo visual das folhas se desloca desde o plano da estátua. Lá, elas desenhavam um movimento em torno à figura. Agora, o motivo floral migra para o corpo da mulher e

tem seu movimento imobilizado e circunscrito nos limites do corpo: vestido feito tela. O motivo das folhas também aproxima o corpo da mulher da forma contida no ferro. O motivo floral constitui uma série interna aos planos, movendo-se em variações entre o ferro fundido, o corpo da mulher e as folhas que envolvem a estátua. Pode-se observar aqui o caráter fractal das séries em suas diferentes dimensões no filme.

O plano seguinte (plano 02b) se apresenta como uma variação do plano anterior. Vemos a mulher a partir do mesmo ponto estratégico, porém, agora, o plano é mais fechado em função da mudança de lente, e o fundo está mais desfocado. Assim, corpo e ferro ficam amalgamados pelo achatamento da imagem, reforçando sua imobilidade e o parentesco com a estátua.



Figura 32: Barbara Ulrich – plano 02b

Mais adiante, vemos novamente os dois planos, mas agora eles aparecem na ordem contrária, primeiro o plano fechado (plano 02b) e, em seguida, o plano médio (plano 02a). Podemos dizer que eles aparecem como uma *variação em retrogradação*. A série da mulher dá voz a Montaigne, como o fogo que pulsa sob a superfície da natureza. Cézanne diz: "a natureza é mais em profundidade do que à superfície". A

imobilidade da mulher, cujo corpo se funde ao metal, é contrastada à velocidade da voz e do pensamento de Montaigne. Essa voz é a linha geológica que separa observador e paisagem, e é capaz de trazer do passado uma potência reflexiva que exhibe materialmente a dualidade fundamental entre vida e morte, limiar intransponível, porém feito travessia na duração dos planos. Aproximar-se da morte, não seria essa também uma das tarefas centrais do cinema?

#04

Já quase no final, aos 27 minutos, escutamos diante da tela em preto: "O que exponho aqui não é doutrina, mas experiência; não é lição dada por outrem e sim por mim a mim mesmo". Logo em seguida aparece um plano que une as duas séries, como se escutássemos de uma só vez as doze notas da escala cromática, um *cluster*, como se diz dos cachos de acordes dissonantes da música atonal. Podemos nomeá-lo *Plano Síntese* (plano X). Vemos o plano inicial da estátua (plano 01a), porém agora ela está acompanhada do corpo imóvel da mulher, que a toca. Uma única vez, estátua e mulher ocupam o mesmo plano. A voz silencia por um breve instante. O vento sopra intensamente, mas não podemos ouvi-lo. O som é completamente suprimido. Não há voz. Não há som direto. Apenas o silêncio como ausência da banda sonora. O plano é brevíssimo, dura apenas 5 segundos, mas ganha uma enorme intensidade. O *Plano Síntese* revela a regra do jogo. Exibe o encontro das séries. Mescla corpo e estátua. Torna ambos estáticos sob o movimento do vento (*que sopra onde quer*, como diz o subtítulo do filme *Um condenado à morte escapou*, 1956, de Robert Bresson). Mais uma vez, o cinema straubiano vem ocupar o lugar de túmulo para o olho, como escreveu Daney.

No plano seguinte, vemos o close da estátua sob o véu de folhas ondulantes que se movimentam num borrão de cores. O rosto da estátua cintila mais uma vez. A voz retorna para dizer que a lição que acabávamos de ouvir não deve ser censurada, pois, "o que me é útil pode ocasionalmente ser útil aos outros." No plano que se segue – o último do filme – escutamos pela primeira vez o som da rua. A mulher (Barbara Ulrich) se coloca diante das folhas e profere suas últimas palavras:

De que fala Sócrates mais abundantemente que de si próprio? Para quem encaminha suas conversações com seus discípulos, senão para a sua pessoa? E nunca para uma lição dos livros mas para os movimentos da alma e do ser. Nós nos confessamos a Deus e ao nosso confessor, e os protestantes fazem-no em público. Sim, dirão; mas confessamos unicamente os nossos pecados. Ora, confessando-os, tudo dizemos, pois até em nossa virtude podemos falhar e ter motivos para arrependimento. Meu ofício, minha arte, é viver; quem me censura falar disso segundo meu sentimento, a experiência que tenho e o emprego que dou, proíba a um arquiteto referir-se às suas próprias construções, obrigando-o a comentá-las de acordo com as de outrem.

O corpo permanece imóvel após a recitação do texto. O filme termina. A mulher ocupa o lugar da estátua, torna-se corpo imóvel diante das folhas que se movem. A estátua ganhou vida ao absorver o movimento da luz, das folhas e da própria voz da mulher. As três séries caminham conjugadas e culminam no Plano Síntese, num silêncio fabricado, distanciado. Uma subsérie desponta de modo fractal no interior do plano a partir das variações do tema floral que atravessa os planos em diferentes matérias, do orgânico ao inorgânico. O filme expressa ainda uma extrema autoconsciência da morte, que se apresenta não apenas como tema do texto de Montaigne. Autoconsciência de Straub, diante da perda de Huillet e do envelhecimento. Autoconsciência na construção do plano da mulher, na utilização da música de Beethoven. Mesmo o corpo jovem e vívido de Barbara Ulrich, feito imagem no contato com a estátua, se aproxima de certo modo da condição de Montaigne. O corpo, assim como a estátua, também é uma imagem. Fazer imagem é aproximar-se da morte, mas mantendo algo vivo, pulsante. É viver o limiar, e dar à morte uma duração que retorna em série a partir da vida das imagens e do texto. Do mesmo modo, a construção em abismo da figuração, feita pelo cinema, da estátua de Montaigne, no encontro com seu texto, acaba por produzir como que uma ressurreição da sua imagem, tornando-o vivo e presente entre nós. É diante dessa dinâmica, entre a vida e a morte das imagens, que a música se coloca de modo central, como uma sensibilidade estruturante, sensível e objetiva, que subjaz ativa desde o primeiro contato com a matéria fílmica, no modo de viver as contradições entre o caos absoluto do mundo e a potência poética da forma e do pensamento.

#05

De modo sintético, podemos dizer que a forma final do filme segue a seguinte estrutura: Se excluirmos os créditos iniciais e finais, temos 17 planos, sendo 5 planos da tela em preto ("plano 0"), 6 planos da estátua (2 planos abertos – "plano 1a"–, 3 planos médios – "plano 1b"–, e 1 plano fechado – "plano 1c"), 5 planos da mulher (2 planos médios – "plano 2a"–, 2 planos fechados – "plano 2b"–, e 1 último plano médio diante das folhas – "plano 2c") e o Plano Síntese ("plano X"). As três subséries acontecem da seguinte maneira:

0 – 1a – 0 – 1a

2a – 2b – 1b – 0 – 1b – 0 – 1b – 2b – 2a

0 – X – 1c – 2c

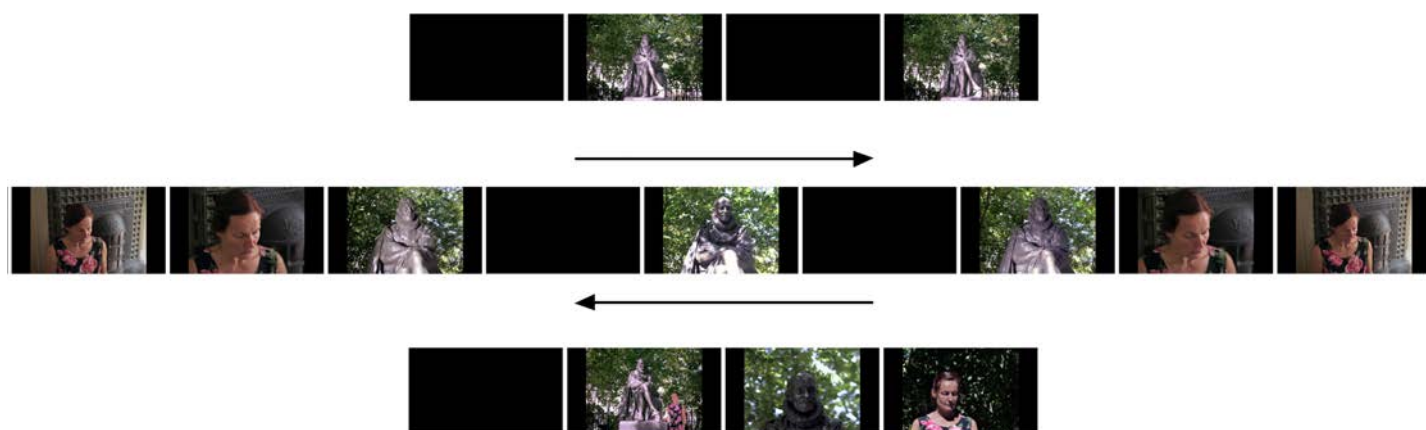


Figura 33: Organização dos planos em *Um conto de Michel de Montaigne*

É impressionante o equilíbrio e a distribuição temporal das séries. O filme é composto pelas três séries, cada uma totalizando aproximadamente 11' de duração. A conjugação das séries entre si na montagem dá lugar a três outras séries ou a três "subséries". Uma primeira subsérie introdutória é formada por quatro planos alternados entre a tela preta e o plano aberto da estátua. Uma segunda subsérie se desenvolve por meio de uma estrutura de *organização por espelhamento* entre seus nove planos, que mantêm a mesma ordem se lidos de trás pra frente (planos médio e fechado da mulher, plano médio da estátua e tela preta), como pode ser observado na figura acima. E, por fim, a subsérie de conclusão, composta também por quatro planos, como a série introdutória, é formada pela tela preta, pelo plano síntese, o *close* da estátua e o *close* da mulher em som direto. A forma do filme apresenta um total

equilíbrio na organização estrutural da montagem. Pode-se observar um princípio de atomização dos planos, que se tornam autônomos e independentes, submetidos a uma lógica de organização fragmentária e não linear. Aqui a montagem não se estrutura em função da continuidade espaço-temporal, nem em função da continuidade narrativa, nem por uma lógica causal, mas a partir de uma sensibilidade musical serial. Trata-se de constituir as séries e depois articulá-las em variações, na relação com o texto e com o fluxo rítmico-temporal da montagem. A estruturação dos planos no tempo segue um princípio de composição musical próximo à lógica do serialismo, com suas séries e variações por espelhamento. Assim, a precisão estrutural da forma do filme expressa de modo inextrincável o encontro, o embate e a proximidade entre a vida e a morte, a imobilidade e o movimento, questões centrais no texto de Montaigne e na filmografia de Straub-Huillet.

4.2. *Klassenverhältnisse*

Relações de Classe, 1984, 122'

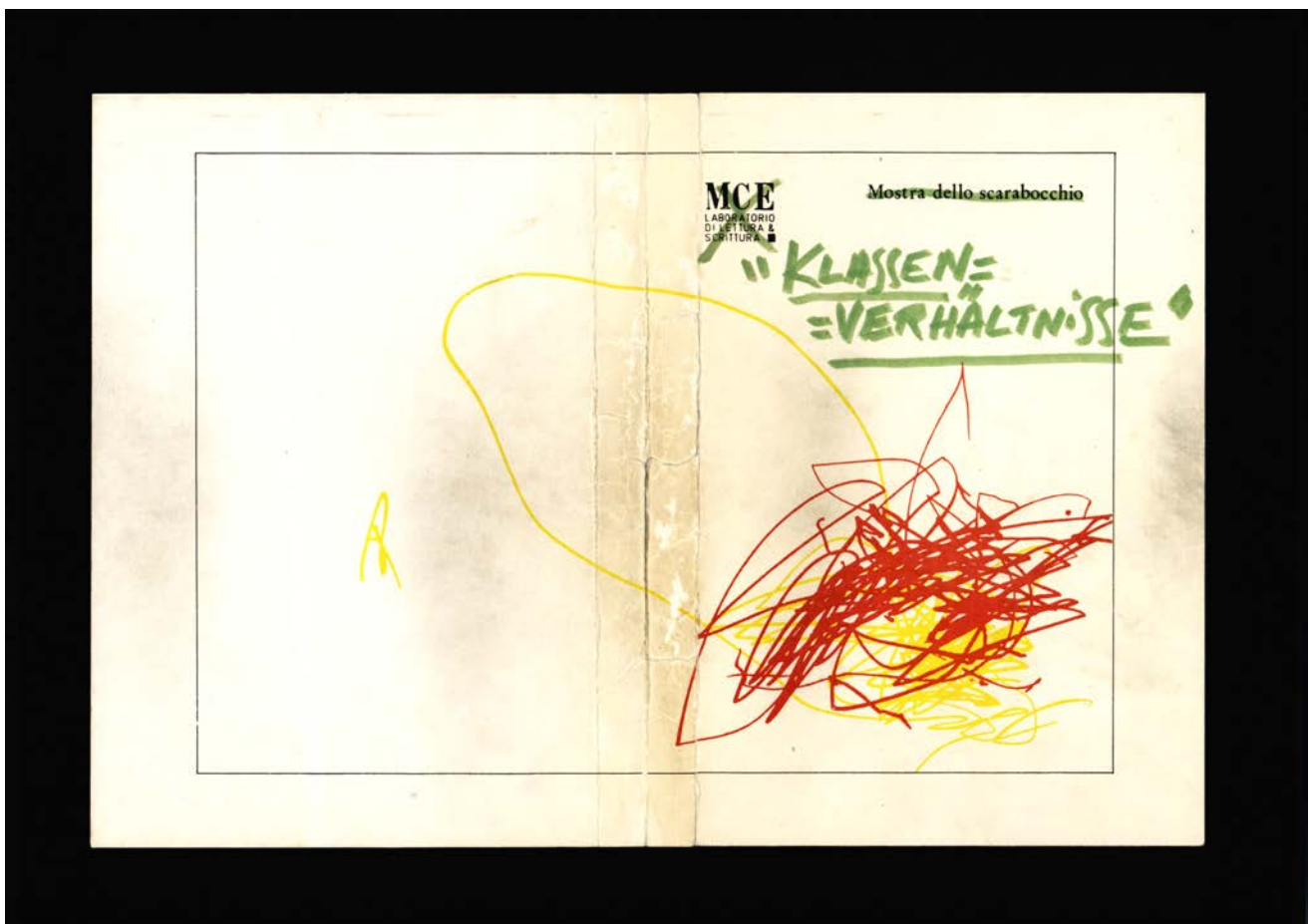


Figura 34: Manuscrito do roteiro de *Relações de Classe*

O capitalismo é um sistema de relações que vão de dentro pra fora e de fora pra dentro. De cima pra baixo e de baixo pra cima. Tudo é relativo, tudo está em cadeia. O capitalismo é uma condição do mundo e da alma.

Franz Kafka



Figura 35: Estátua do pirata Klaus Störtebeker – Hamburgo

Na primeira imagem do filme, vemos o plano fixo de uma estátua. Um homem, de mãos atadas, lança seu olhar ao fora de campo. Ele se mantém de pé sobre uma rocha bruta, emoldurado pela coluna vertical de uma construção típica do antigo continente, com seus tijolos à vista e suas várias janelas de vidros retangulares. Pequenos arbustos irregulares, de modo esparso, cercam a estátua dos dois lados, balançando suavemente ao vento. Já nessa primeira imagem, pode-se observar uma tensão interna entre duas partes do plano: a parte superior, fortemente marcada pelas linhas verticais e horizontais das colunas, janelas e portas do prédio, com coloração cinzenta e homogênea, se opõe à parte inferior, mais clara, na qual ladrilhos também retangulares parecem se espalhar em forma espiral, um pouco desordenados. Mais abaixo, as pequenas linhas verticais do gradil de um bueiro reforçam o motivo vertical presente na fachada do prédio, como a inversão da imagem da janela, que abre suas fendas, agora, para dentro da terra.

Estamos diante da estátua do pirata Klaus Störtebeker, executado em 1401.²²⁴ Segundo a lenda, ele teria ameaçado seu executor, ao dizer que seria capaz de

²²⁴ A estátua de bronze foi feita por Hansjörg Wagner em 1982. Mais informações disponíveis no filme *Work in Progress* (Kanzog & Folkmer, 2007).

vencer a morte e andar mesmo depois de decapitado. De fato, a sua imagem se mantém presente. Ela foi erguida em Hamburgo,²²⁵ local das filmagens de *Relações de Classe*, como nos conta Straub ao justificar o ponto de partida escolhido para a viagem do personagem Karl Rossmann, no filme realizado a partir de *O desaparecido ou Amerika*, de Kafka: "porque é um porto, de onde ele parte, e nesse porto há a estátua de um pirata que tem sua cabeça cortada com alguns outros em 1411²²⁶ [sic], pelos patrícios de Hamburgo, porque ele ameaçou os negócios nascentes da Liga Hanseática."²²⁷ A estátua do pirata antecipa – de modo cifrado – a presença da luta de classes na relação com a história, tema central na construção do filme, como veremos adiante.



Figura 36: Título do filme *Relações de Classe*

Sobre a tela preta, pode-se ler, em alemão, o título dado ao filme: *Klassenverhältnisse*, bem como os demais créditos iniciais. Não é mais *Amerika*, título dado, à revelia do autor, pelo amigo e editor de Kafka, Max Brod, ao seu primeiro romance.²²⁸ Nem mesmo o título imaginado por Kafka, *O desaparecido* (na

²²⁵ Hamburgo fez parte do Império Romano e foi um dos centros administrativos do Nazismo durante a II Guerra Mundial. Possuía a maior população judaica na Alemanha e foi base para o campo de concentração de Neuengamme. A arquitetura sugere uma mistura entre edifícios antigos e modernos, perfeita para a representação dos EUA imaginada por Kafka (sem nunca ter pisado em solo americano).

²²⁶ Embora Straub se refira ao evento como ocorrido em 1411, a data exata da morte do pirata foi fixada, posteriormente, em 1401.

²²⁷ BERGALA, Alain, et al. *Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du Cinéma, n.364, 1984, p. 32-34 (trad. nossa).

²²⁸ *O desaparecido* (*Der Verschollene*) foi editado e publicado por Max Brod em 1926 após a morte de Kafka. O final do livro foi imposto por Brod, para uma narrativa que se encontrava em forma de fragmentos, inacabada.

tradução brasileira) ou *O homem que desapareceu*, como aparece em outras versões. Nem o título alternativo imaginado por Straub, *Karl Rossmann ou os infortúnios da virtude* ou *O homem sem direitos*, como pensou Huillet.²²⁹ O novo título, *Relações de Classe*, impõe ao texto, em destaque, a leitura política feita pelo casal em torno da obra de Kafka. Não uma interpretação, mas uma relação de amor, como sugeriu Danièle Huillet. Ou como quis Fortini a partir de Brecht, "a arte de produzir alguma coisa com os talentos do outro", como vimos anteriormente. O título dado por Straub-Huillet, "Relações de Classe", parece conviver com os outros dois títulos, "Amerika" e "O desaparecido", o que cria uma tensa justaposição, como se não fosse mais possível se referir ao romance de Kafka sem evidenciar as relações de poder que o constituem.



Figura 37: Rossmann esquece a mala



Figura 38: Rossmann esquece a mala

Num plano muito breve, vemos o fragmento do corpo do personagem que segura uma mala (figura 37).²³⁰ Escutamos sua voz: "meu guarda-chuva". Ele deixa a mala, que balança em sua ausência (figura 38). A dureza e a imobilidade das linhas geométricas do plano são perturbadas pela vibração da mala e pelo movimento do mar, visto através de um furo e de uma fresta.

²²⁹ BERGALA, Alain, et al. *Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du Cinéma, n.364, 1984, p. 32-34 (trad. nossa). De acordo com Turquety, Danièle Huillet teria dado o título de *O homem sem direitos* na decupagem em francês do texto. TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 403.

²³⁰ De alguma maneira o plano faz referência à sequência inicial de *Pickpocket* de Robert Bresson (1959), na qual um homem caminha pelo terminal da estação de trem com uma mala e a coloca no chão. A mala é furtada de modo discreto por outro personagem. Vamos pontuar, em alguns momentos, a proximidade do filme de Straub-Huillet com a estética bressoniana.



Figura 39: A Estátua da Liberdade e o movimento

A Estátua da Liberdade é exibida em movimento em um *travelling* de barco (figura 39). Ela não porta uma espada, como nos escritos de Kafka, mas uma discreta tocha.²³¹ Ao seu redor, vagueiam barcos. Um primeiro helicóptero atravessa o plano horizontalmente, passando por sobre a imagem da estátua. Um outro helicóptero cruza o céu, descrevendo uma segunda linha horizontal acima da estátua. O mar ondula e vemos se erguer a fumaça de um navio.

Essa breve abertura dura apenas um minuto e quinze segundos e apresenta, de modo extremamente conciso, um conjunto de elementos fundamentais para a construção do filme. Em primeiro lugar, pode-se observar a relação dialética entre imobilidade e movimento (como vimos também na análise de *Um conto de Michel de Montaigne*). É comum na obra de Straub-Huillet o uso de longos planos estáticos, de corpos parados, congelados em meio à paisagem, de planos fixos e imobilidade. O

²³¹ O primeiro capítulo do livro de Kafka se inicia da seguinte maneira: "Quando Karl Rossmann, um jovem de dezessete anos que fora mandado para a América por seus pobres pais, porque uma empregada o seduzira e tivera um filho seu, entrou no porto de Novayork a bordo do navio que já diminuía sua marcha, avistou a estátua da deusa da liberdade, que há muito vinha observando, como que banhada por uma luz de sol que subitamente tivesse se tornado mais intensa. *O braço com a espada erguia-se como se tivesse recém se elevado, e em torno à sua figura sopravam os ares livres.*" Cf: KAFKA, Franz. *O desaparecido* ou *Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2012, tradução de Susana Kampff Lages (grifo nosso).

cinema atua aqui contra sua própria natureza, ao paralisar e interromper o movimento, e fazer "explodir o contínuo da história", como quis Benjamin.²³² A esse respeito, Martin Brady e Helen Hughes pontuam:

Os princípios estéticos que subjazem à leitura ou à cópia que Straub-Huillet fazem de *O homem que desapareceu* são os equivalentes cinematográficos dos termos *Stillstellung* (imobilização) e *Chock* [choque]: no nível estrutural, épica fragmentação e estase, alternando com uma montagem abrupta; no nível fotográfico, enquadramentos não diegéticos e perspectivas extremas; no nível performativo, antinaturalismo da atuação e da encenação; no nível linguístico, a quebra da prosa em "citações" não semânticas.²³³

Na Tese XVII das *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin defende um princípio construtivo de trabalho para o historiador materialista que, em oposição à concepção do tempo homogêneo e vazio do Historicismo, faz do pensar não apenas o movimento do pensamento, "mas também a sua imobilização (*Stillstellung*)." O autor segue:

Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada. O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido. Ele a arrebatada para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história; do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma obra determinada da obra de uma vida. Este procedimento consegue conservar e suprimir *na* obra, a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época e, *na* época, todo o decurso da história.²³⁴

A dinâmica entre o movimento e a paralisia também são componentes centrais da escrita de Kafka, como pontuou Susana Kampff Lages: "Ao descrever o movimento, o tráfego, Kafka chega a um dinamismo tão vertiginoso que paradoxalmente causa a impressão de um quadro estático. Esse dinamismo da

²³² A expressão reaparece algumas vezes nas *Teses sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, como no início da Tese XV: "A consciência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação." E para tanto, seria preciso "atirar nos relógios" para fazer parar o tempo do presente, para interromper o cortejo triunfal dos vencedores, por um instante, pela ação revolucionária. Cf.: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 123.

²³³ BRADY, Martin. HUGHES, Helen. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 236 (trad. nossa).

²³⁴ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 130.

descrição corresponde a uma tal dinamização das ações no tempo que elas parecem momentaneamente petrificadas, como salienta também Beda Allemann, que cunhou a expressão 'ofensiva inerte' para caracterizar a típica tensão entre movimento e paralisia na obra de Kafka."²³⁵ Talvez haja no filme algo dessa "ofensiva inerte", mas não como no texto kafkiano, por meio da descrição (que é praticamente suprimida no filme, em favor dos diálogos), mas pelo choque entre o fluxo do movimento e a sua paralisação.

De um lado está o plano estático da estátua do prisioneiro Klaus Störtebeker, que teria pilhado navios mercantes no mar do norte, ameaçando o nascente capitalismo europeu no século XV. De outro lado se interpõe uma variação, o plano em movimento da Estátua da Liberdade, imagem cristalizada do estágio mais avançado do capitalismo contemporâneo, com seus prédios modernos ao fundo, com helicópteros, barcos e suas linhas de movimento. Entre os planos estão as *Relações de Classe*: o pirata, prisioneiro e executado *versus* a suposta liberdade do capitalismo. O jovem personagem, paralisado por um instante entre o antigo e o novo mundo, no seu movimento de travessia e exílio,²³⁶ abandona a mala em busca de seu guarda-chuva perdido. A viagem do personagem se inicia nessa dupla perda. Ele perde a mala para buscar o guarda-chuva, assim como perde a si mesmo, à deriva, na viagem que se inicia entre os dois planos, entre as duas estátuas, entre a imobilidade do passado e a velocidade do presente. Seu movimento guarda o princípio de seu próprio desaparecimento.

Os planos das estátuas também introduzem um processo de construção da *imagem em abismo*: a imagem dentro da imagem, a representação dentro da representação, dimensão autorreflexiva e moderna do cinema, que será recorrente ao longo do filme (e da obra como um todo). De outro lado, fazem reverberar materialmente, de modo sutil, uma certa dimensão abismática da própria literatura de Kafka, ao mesmo tempo conservando e suprimindo elementos de sua obra, de sua vida e de sua época, numa abertura para uma transformação da história no tempo presente. O conjunto dos planos sugere, também, de modo preliminar, uma estrutura

²³⁵ LAGES, Susana Kampff. *Posfácio: Das (im)possibilidades de traduzir Kafka*. In: KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, p. 271.

²³⁶ No filme de Manfred Blank, Straub afirma: "o romance de Kafka nos interessou porque somos exilados". Como já observamos, eles se exilaram na Alemanha em 1958. Cf.: *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (Manfred Blank, 1983, 41').

especular, iniciando e terminando a sequência com a imagem de estátuas em suas variações de imobilidade e movimento. Nesse sentido, pode-se marcar, já como princípio, mesmo que de modo breve e introdutório, uma primeira aproximação com uma lógica de estruturação musical do material fílmico. As duas estátuas, em sua relação de oposição, sugerem uma série preliminar, lacunar e imperfeita, delineada segundo relações de poder entre o antigo e o novo mundo, no qual Rossmann será forçado a perambular.

Straub afirma em entrevista aos *Cahiers du Cinéma* que o filme anterior do casal, *En rachâchant* (1982, 7'), baseado em texto de Marguerite Duras de 1971, teria sido um exercício preparatório, um rascunho para a realização de *Relações de Classe*.²³⁷ É interessante notar como o filme, que conta a história de Ernesto, um menino que não quer ir para a escola porque lá "só ensinam aquilo que ele não sabe", se inicia e termina com a música de Schoenberg. Trata-se exatamente do trecho de *Moisés e Aarão* (Ato 2, Cena 4), no qual Moisés retorna do Monte Sinai com as tábuas da Lei e se defronta com a imagem do Bezerro de Ouro criada por Aarão e oferecida à idolatria do povo. O profeta destrói a imagem com as palavras: "Sua imagem é impotente para capturar o infinito numa imagem finita!". Desse modo, o trecho faz referência explícita à questão iconoclasta do Segundo Mandamento, a Proibição das Imagens (*Não farás para ti imagem de escultura*), colocando em questão o problema da representação, como lembra, em vários artigos, o trabalho de Martin Brady.

²³⁷ BERGALA, Alain, et al. *Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du Cinéma, n.364, 1984.

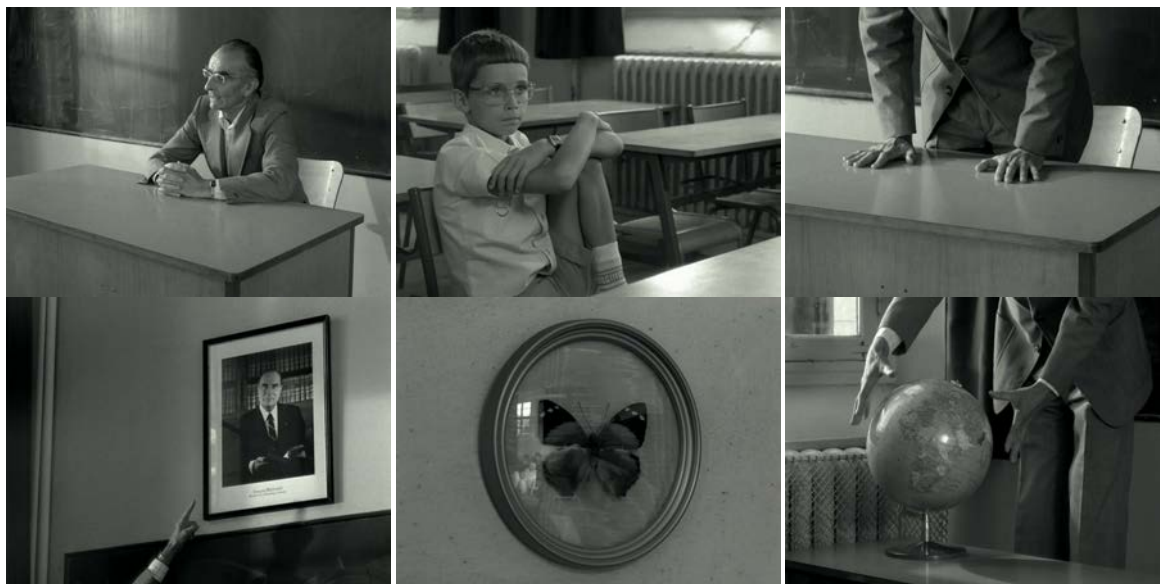


Figura 40: *En rachâchant* (1982)

Em *En rachâchant*, o professor, do alto da sua posição de autoridade, aponta o dedo para o quadro com a fotografia do então presidente da França, François Mitterrand, e pergunta ao menino: "E esse homem ali? Quem é ele?" O menino responde simplesmente: "Um homem". Em seguida é a mãe que aponta para o quadro no qual se vê uma borboleta empalhada: "E isso? Ao menos nos diga o que é isso, Ernestinho?" O menino desvia o rosto e abaixa os olhos, em recusa à imagem: "um crime". Ele recusa se submeter ao jogo das hierarquias sociais da família, da escola e do país, reivindicando suas próprias regras para a apreensão do mundo. Ele nega o saber do mestre, na figura do professor, e defende sua liberdade para experimentar e interpretar o mundo à sua maneira, sem a conformação imposta pela instituição escolar. A sua recusa é expressa de modo cinematográfico com o uso do ponto estratégico, criando duas séries principais de planos com suas variações: a imagem do menino em meio à família, em oposição à imagem do professor atrás de sua mesa. Ele não compartilha, em momento algum, do mesmo espaço dentro do plano com o professor. Como aponta Jean-Marc Génuite,

Narrativa aberta sobre a palavra do menino, *En rachâchant* impõe sua presença singular no espaço do plano e o faz existir como sujeito. Aqui, Ernesto orchestra, com verdadeiro aprumo, sua ruptura com o quadro imposto pela ordem institucional. Ele afirma seu *status* de consciência individual em ação, diante de

um "mestre" deslocado, cuja individualidade desaparece totalmente sob o pálido verniz do discurso estabelecido.²³⁸

Como um estudo para *Relações de Classe*, o filme apresenta, mais uma vez, a referência a Schoenberg, o uso do ponto estratégico na relação com o espaço,²³⁹ a *mise en abyme* com a reflexão sobre o problema da representação (a fotografia de Mitterrand, a borboleta empalhada e também o globo terrestre), a decupagem do texto em referência às relações de poder e de hierarquia estabelecidas entre os personagens e, por fim, uma *recitação* sonora do texto de caráter não naturalista, com uma inflexão cômica e irônica.

Kafka também via a questão da representação de modo problemático, como expresso em seu diário de 1921 e incorporado como epígrafe na abertura do roteiro de *Relações de Classe* de Straub-Huillet: "As metáforas são uma das coisas que me fazem perder a esperança na literatura".²⁴⁰ No livro *Kafka, por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari pontuam: "Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos do que toda designação. A metamorfose é o contrário da metáfora."²⁴¹ Frequentador das salas de cinema no início do século XX, o escritor tinha suas críticas também à imagem em movimento, pois, para ele, sua velocidade excessiva o impedia de experienciar as relações humanas.²⁴² Ele afirma: "O cinema atrapalha a nossa visão. A velocidade do movimento e a rápida sucessão de imagens força as pessoas a continuamente negligenciarem alguma coisa. Não é o olhar que se apropria das imagens, são as imagens que se apropriam do olhar."²⁴³ Ursula Böser pontua que, após ser apresentado aos panoramas tridimensionais do

²³⁸ GÉNUITE, Jean-Marc. *Quelques pistes pour aller plus loin*. Disponível em <http://www.passeursdimages.fr/IMG/pdf/En-rachachant.pdf> – Acesso em 18/02/2016.

²³⁹ Straub-Huillet discutem a importância do espaço no filme, defendendo que o cineasta seja também um pouco arquiteto (como dizia Fritz Lang), agrimensor e geógrafo. Cf.: RAYMOND, Jean-Louis. *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Paris: Beaux-arts de Paris, 2008, p. 18.

²⁴⁰ KAFKA, Franz. *The Diaries: 1910-1923*. New York: Chocken Books Inc., 1976, edited by Max Brod, p. 398.

²⁴¹ DELEUZE, Gilles. GATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 34.

²⁴² Cf.: ZISCHLER, Hanns. *Kafka goes to the movies*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

²⁴³ JANOUGH, Gustav. *Conversations with Kafka*. New York: New Directions Books, 2012, p. 160 (trad. nossa).

início do século XX, ele teria dito que "tais imagens parecem mais vivas que no cinema, porque elas permitem ao olhar reter a imobilidade da realidade."²⁴⁴

No artigo *Kafka adapted to film*, Martin Brady e Helen Hughes criticam uma tendência comum nas adaptações da obra de Kafka para o cinema de se explorar uma certa espetacularização do universo visual, em oposição ao próprio pensamento do escritor.²⁴⁵ Diferentemente de Deleuze e Guattari, segundo os autores, há um paradoxo no centro da obra de Kafka: "de um lado, há um forte uso visual da linguagem – metáfora, analogia, um meticuloso naturalismo na descrição do espaço arquitetônico e da paisagem, por exemplo – e, de outro lado, o ponto de vista restrito dos personagens. Juntos, produzem o mundo desconcertante chamado de 'kafkiano'."²⁴⁶ Eles citam ainda a carta escrita por Kafka a Kurt Wolff sobre a ilustração de *A metamorfose*: "Eu tive um... choque. Porque... aconteceu que ele queria desenhar o inseto. Isso não, por favor, isso não!... O inseto não pode ser desenhado. Ele não pode nem mesmo ser mostrado à distância."²⁴⁷

Nesse sentido, para Straub-Huillet seria preciso fazer exatamente o contrário do que fez Orson Welles em *O processo*. Não mostrar o que Kafka descreve (para o casal, essa não seria mais uma opção para a geração do pós-guerra, porque "o mecanismo não está mais disponível"²⁴⁸), mas fazer com que quarenta elevadores possam ser expressos por meio de um único elevador, visto verdadeiramente, que exista verdadeiramente, como as coisas existem em sua monumentalidade e inteireza, ou sob a forma da *mônada*, para retomar a expressão de Benjamin (Straub cita *Hello Sister*, de Stroheim, como exemplo²⁴⁹). Seria preciso descascar o texto até o osso, para que sobre apenas o esqueleto, a espinha, e ler o texto como realista e não segundo os clichês do que seria algo "kafkiano": "Ele não poderia ser menos metafísico e

²⁴⁴ KAFKA, Franz. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt: Fischer, 1954, p. 539, *apud* BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Peter Lang, 2004, p. 111 (trad. nossa).

²⁴⁵ BRADY, Martin. HUGHES, Helen. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

²⁴⁶ BRADY, Martin. HUGHES, Helen. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 228 (trad. nossa).

²⁴⁷ BRADY, Martin. HUGHES, Helen. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 229 (trad. nossa).

²⁴⁸ Straub em filme de Manfred Blank – *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (Manfred Blank, 1983, 41').

²⁴⁹ BERGALA, Alain, et al. *Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du Cinéma, n.364, 1984.

irrealista. Pelo contrário, toda relação em seu texto é completamente realista, sempre", afirma Straub.²⁵⁰ É assim que eles editam intensamente o texto original de Kafka, trabalhando preponderantemente com os diálogos. Tal como expressa Robert Bresson em suas *Notas sobre o cinematógrafo*: "Filme de cinematógrafo em que as imagens, como as palavras do dicionário, somente têm força e valor pela sua posição e relação",²⁵¹ os cineastas defendem que a imagem seja capaz de se sustentar por si só, que ela não seja arbitrária:

Uma imagem finalizada não descreve nada, ela é a sua própria entidade. Ela não descreve, mas há mais do que uma qualidade torturante, quando você faz o oposto do que a sociedade faz. Você tenta fazer o inverso da inflação, quero dizer, comprimir a maior parte, para sugerir, ao mostrar o mínimo possível. Isso não tem nada a ver com a chamada arte minimalista. É justamente o oposto. (...) Richard Roud teve uma visão limitada ao descrever o que fazemos como "Arte Minimalista" em seu livro.²⁵²

Embora comumente associados à arte minimalista (também como acontece com Robert Bresson), na fala de Straub fica clara a objeção a tal definição. De fato, a arte minimalista se caracteriza por um trabalho centrado na repetição da semelhança, em busca de criar uma atenção especial à diferença, construída de modo mínimo e processual. No caso da música, de modo surpreendente, o minimalismo tem uma de suas possíveis origens no serialismo, pela experiência de La Monte Young, que dilatou ao máximo a duração temporal de séries dodecafônicas em seu *Trio for Strings* de 1958.²⁵³ O movimento minimalista é normalmente associado às experiências da música norte-americana não só de Young, como de Steve Reich,

²⁵⁰ SCHUTTE, Wolfram. *Klassenverhältnisse: 'Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub'*, p. 37-58, *apud* BRADY, Martin. HUGHES, Helen. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 234.

²⁵¹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 22.

²⁵² Straub em filme de Manfred Blank – *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (Manfred Blank, 1983, 41').

²⁵³ A origem exata do minimalismo é controversa. Em *O resto é ruído*, o autor associa a origem do minimalismo à experiência de John Cage em realizar o sonho de Erik Satie, executando a obra do compositor francês, *Vexations* (1893), que previa centenas de repetições de uma única página de partitura. O concerto teve duração de 20 horas e contou com 8 pianistas, e teria influenciado toda uma geração musical em Nova York nos anos de 1960. De acordo com Martin Brady: "O método de composição serial permitiu a Schoenberg escapar da brevidade de suas obras total-cromáticas: o dodecafonismo encorajou uma maior expansão das estruturas musicais, que se tornaram menos fugazes. Nos anos de 1950, [o método] contribuiu para o desenvolvimento da 'slow music' (minimalismo), quando La Monte Young estendeu as durações de seus primeiros *Trios para Cordas* (1958), inspirados em Webern." Cf.: BRADY, Martin. *The attitude of smoking and observing': slow film and politics in the cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. In: LUCA, Tiago de (org.). *Slow Cinema: Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Philip Glass, Terry Riley, entre outros. No cinema, ele pode ser associado, por exemplo, às experiências de Michael Snow, como em *La Région Centrale* (1971), ou mesmo às experiências de longa duração das composições estáticas de Andy Warhol (mesmo que, em geral, a obra de Warhol não seja comumente associada ao minimalismo).²⁵⁴ Nas artes plásticas, o minimalismo é normalmente associado a uma intensa experiência do espaço na relação com a obra, que ganha um caráter escultural no tempo presente. A *tela* deixa de representar o mundo exterior e é tratada em sua materialidade, como um objeto retangular indissociável da imagem que carrega. Marcado pela simplificação e pela imersão, propõe-se uma vivência do espaço junto com a obra, oferecendo uma reflexão sobre a qualidade mesma do instante presente, como no trabalho de Robert Morris, Dan Flavin, Sol LeWitt, Frank Stella, Donald Judd, Robert Smithson.²⁵⁵

A associação entre o termo minimalismo e a obra de Straub-Huillet – a partir da nossa perspectiva – parece se enfraquecer, pois, embora exista uma máxima concisão e economia formal na construção da materialidade fílmica em todos os procedimentos de composição, o que se pode observar é um trabalho voltado não para a produção da diferença a partir da repetição da semelhança, mas justamente o contrário: a produção de pontos de semelhança a partir da diferença. A repetição toma a forma de uma constante variação. Não por acaso Schoenberg ocupa um lugar tão central no pensamento e na estética dos cineastas, já que o serialismo se encontra no polo oposto ao do minimalismo, nessa relação entre semelhança e diferença. Trata-se de construir uma decupagem fílmica capaz de dismantelar a unidade do espaço, oferecendo ao espectador uma *constelação* de elementos diferentes (imagem, som, atuação, espaço, cenografia, figurino), séries de planos em suas intermináveis variações, para que assim nossa atenção possa buscar a semelhança, aquilo que de alguma maneira repete.²⁵⁶ Como afirmou Silvio Ferraz sobre a música serial, "a variedade material utilizada pelo serialismo pode ser vista como uma diferença que se submete a uma repetição fundamentada na analogia entre elementos semelhantes. De modo que toda variedade esteja identificada em conceitos como a forma musical, a

²⁵⁴ Também o cinema de Chantal Akerman é comumente associado ao termo minimalismo, especialmente com relação ao filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1976, 3h45'.

²⁵⁵ Cf.: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

²⁵⁶ Certamente é importante analisar essa questão de acordo com as especificidades de cada filme.

própria série, as regras estruturais."²⁵⁷ No serialismo, produz-se uma *repetição conceitual*, uma vez que a variedade do material é organizada a partir da coerência com uma ideia central estruturadora: a noção de série, de suas variações e das regras estruturais. Em seu estudo sobre a estética do serialismo na música e na arquitetura, Markus Bandur define o pensamento serial como um esforço de criar formas artificiais com o objetivo de evitar a repetição, por meio de uma "mediação estrutural entre diferentes quantidades, qualidades, tipos e classes de elementos," como vimos.²⁵⁸

Também Schoenberg escreve sobre a dificuldade que a sua música provoca ao ouvinte em função da pouca ou nenhuma repetição. Ele afirma em seu artigo *New Music: My Music*, de 1930, que a variação acaba por ocupar o lugar da repetição, muitas vezes, substituindo-a. Daí o trabalho com a variação ser definido da seguinte maneira:

Modo de alterar algo dado, tanto pelo desenvolvimento de suas partes componentes como das figuras construídas a partir delas, o que resulta é sempre algo novo, com um pequeno grau de semelhança aparente com seu protótipo, então é difícil identificar os protótipos nas variações. (...) Não há apenas novas seções mais desenvolvidas, ligadas umas às outras, ou justapostas, ou em sucessão – das mais variadas maneiras – mas, particularmente, a única ajuda para a percepção do ouvinte de todos esses tipos de combinação é a lógica e um agudo senso de forma.²⁵⁹

De modo similar, *Relações de Classe* produz uma decupagem fílmica baseada na elaboração da *diferença*, na "*ampliação máxima do espectro das emoções*",²⁶⁰ como definiu Straub ao falar da importância de se cultivar a *alteridade* de seus vários atores e de seus modos de expressão (todos os personagens têm a mesma importância, cada qual em sua diferença e na sua relação com o espaço). Ao construir o filme "o mais complexo possível", busca-se a realização de um projeto cinematográfico capaz de expressar algo próximo à "*emancipação das dissonâncias*"

²⁵⁷ FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

²⁵⁸ BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001, p. 07 (trad. nossa).

²⁵⁹ SCHOENBERG, A. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984, p. 100 (trad. nossa).

²⁶⁰ Straub em filme de Manfred Blank – *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (Manfred Blank, 1983, 41').

de Schoenberg, mantendo-se a coerência com certas regras estruturais.²⁶¹ Se há uma *repetição conceitual* no modo como Straub-Huillet desenvolvem, elaboram e inventam, de modo muito peculiar, sua própria leitura do serialismo no cinema, tal repetição conceitual não poderia ser desvinculada da ideia de uma *mediação estrutural entre os diferentes elementos*, a partir de uma abordagem materialista, com suas implicações éticas, políticas e estéticas. Ao mesmo tempo, o filme é elaborado a partir da construção de séries de planos com suas inúmeras formas de variação, desde as variações internas ao plano – na composição, no movimento dos personagens, nos gestos, nos olhares –, até as variações presentes na estrutura das sequências, dando à série um caráter fractal.²⁶² Se é possível observar a repetição de motivos ao longo do filme, ela estará sempre vinculada a um modo de variação que introduz, na repetição, um princípio de diferença, como observou Turquety: "O filme, em sua totalidade, é ritmado pela repetição de uma abundância de motivos – elementos visuais, sonoros, temáticos, etc. –, que lhe dão uma estrutura precisa, mas potencialmente infinita, como a série ou a fuga – resta descobrir, a cada vez, as suas variações."²⁶³

Em entrevista a Manfred Blank, Straub afirma que, embora não seja marxista, Kafka é "o único poeta da civilização industrial." E acrescenta:

Para Kafka, a lei não tem nada a ver com Deus. É a lei das classes e da separação da sociedade em classes. Quisemos dizer com o título que pode ou não ser assim. Em ambos os casos, não acontecem relações, elas são apenas químicas. São as diferenças de classes que aparentam ser relações de classe e são continuamente desmanteladas.²⁶⁴

Mais uma vez, o comentário encontra reverberação no pensamento de Walter Benjamin, na Tese IV:

²⁶¹ A associação está presente, de diferentes maneiras, na leitura de vários autores, como Martin Walsh, Barton Byg, Martin Brady e Turquety. Brady associa o trabalho de Straub-Huillet com a noção de Schoenberg de "emancipação da dissonância" em seu artigo: BRADY, Martin. 'DU TAG, WANN WIRST DU SEIN...': *Quotation, Emancipation and Dissonance in Straub/Huillet's Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Oxford: Blackwell Publishers, In: *German Life and Letters*, Volume LIII, Número 3, Julho de 2000.

²⁶² Esse princípio fractal de construção das séries também está presente no método de composição de Schoenberg. A ópera *Moisés e Aarão*, por exemplo, foi integralmente construída a partir de uma infinidade de variações de uma única série original.

²⁶³ TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 446 (trad. nossa).

²⁶⁴ Straub em filme de Manfred Blank – *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (Manfred Blank, 1983, 41').

A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo. Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes.²⁶⁵

O desafio dos cineastas é dar forma material à definição de Kafka do "capitalismo como o sistema de relações",²⁶⁶ construindo, ao longo do filme, séries de relações de poder entre os personagens, que se multiplicam em abismo com suas variações, numa estrutura musical. Vejamos mais detalhadamente como isso acontece.



Figura 41: Rossmann e o foguista



Figura 42: Rossmann e o foguista

Um punho cerrado bate sobre o quadrado de vidro opaco de uma *porta-abertura*, que emoldura o vulto do foguista.²⁶⁷ Uma vez aberta, os quadrados se

²⁶⁵ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 58.

²⁶⁶ Kafka define o capitalismo para Gustav Janouch a partir da alegoria de um homem gordo com sua cartola que segue montado sobre os ombros de um homem pobre: "O capitalismo é um sistema de relações que vão de dentro pra fora e de fora pra dentro. De cima pra baixo e de baixo pra cima. Tudo é relativo, tudo está em cadeia. O capitalismo é uma condição do mundo e da alma", Cf.: JANOUGH, Gustav. *Conversations with Kafka*. New York: A new directions book, 2012, p. 151-152.

²⁶⁷ Em nosso estudo sobre Robert Bresson, apresentamos quatro figuras da porta em seu cinema, no processo de constituição de sobre-enquadramentos e de *mise-en-abymes*: a *porta-caixilho* (porta que apresenta frisos e multiplica os sobre-enquadramentos sobre o corpo dos personagens), a *porta-abertura* (a porta que apresenta a possibilidade potencial de se abrir, permitindo novas entradas e saídas dentro do plano), a *porta-tapume/porta-obstáculo* (a porta que emoldura um acontecimento, como através de uma fresta) e a *porta-reflexo* (aquela que apresenta espelhamentos e reflexos em sua

multiplicam, em oposição à forma circular do ventilador. No meio da porta, o foguista interroga Rossmann, que se mantém oculto no fora de campo:

Foguista: -Por que está batendo na porta feito um louco?

Rossmann: -Eu estou perdido. Durante a travessia eu não notei, mas esse navio é muito grande.

Foguista: -Sim, você tem razão. Vamos, entre!

Rossmann: -Não vou atrapalhar?

Foguista: -Como você atrapalharia?

Rossmann: -Você é alemão?

Foguista: -Sim, eu sou, eu sou. Sente-se na cama.

Só então vemos o rapaz que parece se manter confinado entre os estrados do beliche. Ele precisa olhar para cima para falar com o foguista. Uma primeira relação de poder se estabelece. Rossmann está perdido e depende da ajuda do foguista. Ele tem que se subordinar a essa condição. Não sabemos ao certo como ele chegou até ali, assim como o próprio personagem parece não saber muito bem as consequências de ter atravessado aquela porta, de ter entrado naquele espaço. Vemos as consequências dos atos, não as suas causas. Ele diz ter esquecido a sua mala. O foguista o interroga e o submete à sua própria lógica ao dizer que se ele precisava tanto da mala, por que a teria deixado para trás?²⁶⁸ Agora ele teria perdido tanto a mala quanto o guarda-chuva. Karl diz acreditar que a mala ainda não estaria perdida, ao que o foguista rebate: "felizes os que creem".

De fato, Rossmann parece possuir esse "infortúnio da virtude", e sua ingenuidade faz com que ele seja enredado em intrincadas hierarquias de poder. A sorte desse "homem-cavalo" (tradução literal de "Rossmann" do alemão para o português), ou desse homem metamorfoseado em cavalo, sobre o qual os poderosos tentam se sentar, como na fábula do capitalismo descrita por Kafka, parece se conduzir "*Au hasard*", como a sorte do asno Balthazar de Robert Bresson, que vagueia entre seus vários donos.²⁶⁹ Assim como o animal de Bresson, Rossmann parece conduzir a si mesmo, muitas vezes sem ter consciência, a uma condição de passividade e subserviência com a qual ele tem de lidar, passando pela mão de vários

superfície). Cf.: ASPAHAN, Pedro. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*. Belo Horizonte: UFMG, dissertação de mestrado, 2008, p. 99.

²⁶⁸ No livro, ele teria deixado a mala com um "conhecido". Straub-Huillet cortaram esse detalhe do diálogo.

²⁶⁹ *Au hasard Balthazar* (A grande testemunha, 1966, 95', Robert Bresson).

homens (o foguista, o tio, Pollunder, Green, Delamarche, o porteiro e o gerente do hotel, o teatro de Oklahoma).²⁷⁰ Quando Rossmann tenta se levantar para buscar a mala, ele é impedido pela mão do foguista, que invade o plano e o contém. A mão que invade o plano para conter o corpo do jovem reaparece inúmeras vezes: Klara ameaça enforcá-lo, o porteiro e Delamarche tampam a sua boca.



Figura 43: O corpo contido de Karl Rossmann: pelo foguista, por Klara, pelo porteiro e por Delamarche



Figura 44: Fritz Lang, *M, O vampiro de Düsseldorf* (1931)

Essa imagem da mão que invade o plano reaparece em vários momentos ao longo do filme e pode ser associada também ao filme de Fritz Lang, *M, O vampiro de Düsseldorf* (1931). No filme de Lang, o assassino é descoberto e, em vários momentos, uma mão invade o plano para identificá-lo ou para contê-lo.²⁷¹ Barton Byg

²⁷⁰ Logo no início do livro, o personagem de Karl Rossmann é seduzido pela empregada da família, que conduz o personagem para seu quarto e tem uma relação sexual com ele, contra a sua vontade. Ele é colocado num lugar de subserviência, de passividade diante da criada que o domina por um instante. Mais uma vez, a questão de classe é colocada, pois foi a partir dessa relação, e do filho que ela gerou, que Karl é expulso do seio familiar na Europa para morar com o tio na América. É interessante notar a importância da questão da *passividade* na escrita de Kafka e a sua admiração pela obra de Sade e de Sacher-Masoch, cujo livro *Vênus das Peles* influenciou a escrita de *A metamorfose*: o nome de Gregor Samsa é extraído do romance de Masoch, e há a famosa descrição que Kafka faz de um quadro de Ticiano dependurado na parede (*Vênus no espelho*), também presente na obra de Masoch. Cf.: MACHADO, Julia de Sena. *Pequeno encontro com a morte: masoquismo, psicanálise, literatura*. Belo Horizonte: UFMG, dissertação de mestrado, 147 pp., 2011.

²⁷¹ Também no filme de Lang, há a cena de um julgamento. O assassino é julgado por um grupo de bandidos que querem condená-lo a todo custo. Coloca-se em cena a questão da justiça, da lei e da

destaca também a relação com o filme de Murnau, *Nosferatu* (1922), ao dizer que "a jornada de Karl Rossmann pela América se torna uma 'jornada pela terra dos vampiros'".²⁷² É possível reconhecer na estética do filme, especialmente nos fortes contrastes e na constante presença das sombras, uma certa influência do expressionismo alemão, e também da obra de Dreyer, de quem Straub era um grande admirador.²⁷³

Após conter o corpo do personagem, vemos a imagem do fogueira, que calmamente se vira, senta e ocupa o seu lugar, como um *guardião da porta que se mantém aberta* (figura tipicamente kafkiana, também presente em *O Processo*). Do seu lugar de poder, ele maneja o tempo de fala, seu silêncio, e responde a Karl que não faz sentido nenhum ele ir em busca da mala naquele momento, apresentando uma fundamentação lógica para o seu argumento: "-Daqui a pouco eu irei também. Então vamos juntos. Ou a mala foi roubada, e daí não há nada a fazer. Ou então a deixaram, e quando o navio estiver completamente vazio, nós a encontraremos mais facilmente. Assim como seu guarda-chuva." Como afirma Ursula Böser em sua excelente análise das relações entre política e representação em Straub-Huillet, a submissão a uma lógica superior, mesmo que aparentemente arbitrária ou irracional, será um dos princípios da constituição das relações de poder na escrita de Kafka:

As impenetráveis estruturas de autoridade e poder nas quais Karl Rossmann – como os dois K's nos fragmentos dos outros dois livros –, se encontra enredado tornam-se, gradativamente, autoperpetuantes e herméticas à medida que a escrita de Kafka avança. Arbitrárias e absurdas, as descrições de Kafka, mesmo que justificadas de modo eloquente por referências a uma lógica superior, aludem a noções familiares de poder, enquanto, ao mesmo tempo, recuam ainda mais do reino do empírico. Em *Der Verschollene*, esse processo de abstração se apresenta como em um estágio nascente. O mundo retratado ainda possui uma forma familiar: Kafka constrói a história do protagonista numa sociedade governada por uma racionalidade capitalista.²⁷⁴

Os corpos dos personagens se mantêm estáticos enquanto escutamos o texto fluir nos diálogos. A fala é marcada por estranhas articulações, repleta de cesuras, ela

barbárie. Os bandidos chamam o assassino de cachorro e de porco, e dizem que ele deve "desaparecer", ser exterminado.

²⁷² BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 164 (trad. nossa).

²⁷³ Cf.: STRAUB, J. M. *Féroce*. Paris: *Cahiers du Cinéma*, n. 207, dezembro de 1968, pp.34-35, disponível em <http://focorevistadecinema.com.br/jornalferoz.htm> – Acesso em 06/07/2016.

²⁷⁴ BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Peter Lang, 2004, p. 115 (trad. nossa).

soa artificial e evidencia o antinaturalismo da *recitação* do texto de Kafka. Em vários momentos ao longo do filme, a curva sonora das vozes parece ser trabalhada em minúcia, extraindo do texto sua musicalidade, expressa de modo singular por meio de cada personagem (e de seus diferentes pulmões, como afirmava Straub). Pode-se observar um extenuante trabalho sobre os parâmetros musicais da voz e do texto,²⁷⁵ como o ritmo e sua articulação (pausas, acelerandos e retardandos, fermatas), o desenho melódico das frases, a dinâmica (com variações de forte e fraco), as variações de expressividade e tensão (calmo, agitado, agressivo, etc.), além das variações próprias às características e à experiência individual de cada um dos atores profissionais e não profissionais, que sugerem uma forte proximidade com o *Sprechgesang* (*canto-falado*) de Schoenberg, como aponta Barton Byg: "O texto, quebrado em blocos de diálogos, é articulado em pausas sincopadas em um amplo registro das falas, mais uma vez, em referência a Schoenberg".²⁷⁶

²⁷⁵ Pode-se observar de perto esse trabalho no *making off* do filme realizado por Harun Farocki (também personagem de *Relações de Classe*, ocupando o papel de Delamarche): *Straub und Huillet bei der Arbeit an einem Film* (Harun Farocki, 1983, 64').

²⁷⁶ BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 164.



Figura 45: Rossmann e o foguista

Uma vez no quarto do foguista, todos os planos são filmados a partir de um único ponto estratégico, variando apenas ângulo, altura e lente. Assim se produz um conjunto mais simples com apenas duas séries de planos (Rossmann e o foguista), que são conjugadas entre si e em relação com o texto. Essa sequência inicial no interior do quarto do foguista – excluindo-se o plano inicial da porta – é constituída por 10 planos e dura ao todo 6'20". Podemos acompanhar 5 planos de cada personagem. Cada plano apresenta também uma variação. Um plano mais fechado de Rossmann, que retorna três vezes, e um único plano mais aberto do foguista, com o qual se encerra a sequência. Embora haja um equilíbrio no número de planos, os planos de Rossmann são curtos (ele está quase sempre escutando, mais que falando) e configuram apenas 1'47" no total, contra quase 5' do foguista, reforçando mais uma vez a disparidade das relações de poder nessa sequência.

No interior dos planos, pode-se observar uma tensão constante entre a *imobilidade* das duras linhas geométricas de quadrados e retângulos (a porta, a claraboia quadrada, o armário, os frisos da parede, o quadrado de vidro, o quadriculado da toalha) e a *mobilidade* sugerida por elementos circulares (o

ventilador e a possibilidade do vento, o timão náutico com suas setas cardinais dentro dos quadrados da toalha de mesa, o pires sobre o qual jaz o cachimbo e, com ele, a possibilidade da fumaça, os motivos circulares da cortina da cama, os interruptores redondos). Não há, para nós, como deixar de associar o cachimbo à obra de Magritte, *A traição das imagens* (*La trahison des images*), de 1929, com a problematização explícita da questão da representação – também presente em *En rachachânt*, como vimos –, dimensão pictural do *mise-en-abyme* na pintura moderna. A pintura apresenta o famoso paradoxo criado com a expressão que se sobrepõe à imagem do cachimbo: "*Ceci n'est pas une pipe*" ("Isto não é um cachimbo").²⁷⁷

Após o interrogatório inicial, Rossmann acaba se identificando com o foguista, submetendo-se a ele, ao expressar seu interesse pela técnica (com o desejo de ser engenheiro), imaginando a possibilidade de ele mesmo se tornar foguista e, por fim, pelo fato de ser alemão e reconhecer que há uma discriminação contra ambos. Assim, Rossmann incentiva o foguista a buscar o capitão e reivindicar justiça contra a discriminação que ele teria sofrido do maquinista-chefe, o romeno Schubal. Nesse momento, o foguista se levanta e escutamos no fora de campo o hino dos Estados Unidos ser executado de modo instrumental pela orquestra de bordo. O foguista permanece em pé e com a *cabeça curvada*²⁷⁸ durante a execução musical, imóvel como uma estátua diante do hino e do imaginário americano que ele impõe. Talvez inspirado por Rossmann e pela passagem do hino (apenas imaginada) que diz "Então prevalecer devemos, quando a nossa causa for justa", o foguista deixa o quarto, determinado a procurar o capitão e clamar por justiça "sobre a terra dos livres e o lar dos valentes".²⁷⁹ O texto imaginário do hino soa irônico diante das relações de poder que vão se estabelecer a seguir. O caráter patriótico e ufanista da instrumentação e do

²⁷⁷ Cf.: FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 247.

²⁷⁸ Segundo Deleuze e Guattari, a *cabeça curvada* se configura como uma das *formas de conteúdo* da literatura de Kafka, e estaria conjugada à *forma de expressão* do *retrato-foto*. Ambos operam "um bloqueio funcional, uma neutralização de desejo experimental (...) "o desejo submisso que pode gozar apenas de sua própria submissão. E também o desejo que impõe a submissão, propaga-a, o desejo que julga e que condena." Cf.: DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 10.

²⁷⁹ A última estrofe do hino dos EUA diz: "Ó, assim seja sempre, quando os homens livres se colocarem / Entre seu amado lar e a desolação da guerra! / Abençoada com vitória e paz, que a terra resgatada pelos céus / Louve o Poder que nos fez e preservou como nação. / Então prevalecer devemos, quando nossa causa for justa, / E este seja nosso lema: "Em Deus está nossa confiança ". / E a bandeira estrelada em triunfo tremulará / Sobre a terra dos livres e o lar dos valentes!" – Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Star-Spangled_Banner – Acesso em 04/02/16.

desenho melódico do hino, que se sobrepõe longamente à imagem do trabalhador alemão cabisbaixo, reforça o antagonismo da relação de forças que vai sendo construída. É assim que os dois personagens se encaminham para um outro espaço, onde a dinâmica de tais relações ganha outra configuração. Atravessar uma porta, adentrar um novo espaço implica em se submeter a novas relações, a novas dependências e, a cada vez, a um novo julgamento.

A sequência seguinte acontece na sala do capitão. Trata-se de uma das mais complexas sequências do filme, juntamente com a sequência da demissão de Rossmann no Hotel Occidental e a da sala de jantar na casa de campo. De forma geral, pode-se dividir o filme em 8 partes principais de acordo com os espaços que ele apresenta e com as relações de poder próprias a cada espaço. Para Turquety, cada uma dessas partes configura um novo processo a ser julgado, numa relação judicial permanente entre acusadores e acusados: 1) o quarto do foguista; 2) a sala do capitão; 3) o escritório do tio; 4) a casa de campo; 5) a perambulação (a hospedaria, a rua e o bosque, com Delamarche e Robinson); 6) o Hotel Occidental; 7) o apartamento de Brunelda; 8) o teatro de Oklahoma e a viagem.²⁸⁰ A divisão é um pouco esquemática, mas torna-se útil para se ter uma visão geral da estrutura do filme. No entanto, é importante lembrar que cada parte também é composta por uma relação dinâmica entre os espaços internos e externos, dentro e fora, bem como por variações entre dia e noite, claro e escuro, imobilidade e movimento.

Ainda segundo Turquety, a cada vez, o jogo é o mesmo: trata-se de adentrar em um sistema de julgamentos em que as acusações são acolhidas ou rejeitadas. Enquanto Karl está destinado a se apoiar moralmente sobre a verdade, a sua ingenuidade não lhe permite perceber que o que está em questão é um outro tipo de relação de forças, *uma relação de linguagem*, de hierarquias com seus diferentes lugares de fala. Se a verdade se baseia nos fatos, na condição de *testemunha* que viveu

²⁸⁰ Turquety separa o filme de modo um pouco diferente: "1) no barco (com o foguista, o capitão, o tio Jakob, etc.); 2) com o tio e com Pollunder (o convite); 3) na casa de campo perto de Nova Iorque, com Pollunder e Green (Karl pede para partir); 4) na floresta com Delamarche, Robinson e o garçom; 5) No Hotel Occidental, com o gerente, o porteiro, a cozinheira, etc.; 6) no apartamento de Brunelda, com Delamarche, o policial, Robinson, etc.; 7) na varanda do apartamento, com Delamarche, Brunelda e Robinson; 8) enfim, no Teatro de Oklahoma, com os dois americanos, o 'líder' e o 'outro senhor'." Cf. TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 404. Ursula Böser divide o filme a partir dos espaços, tal qual fizemos, mas ela não inclui o último espaço, terminando com apenas 7 partes.

uma determinada situação, de outro lado, coloca-se o papel da *retórica*, do *advogado*, cujo lugar de fala, muitas vezes, se torna mais importante que a verdade moral e factual.²⁸¹ Assim, a verdade

perde sistematicamente o seu valor: se a sua superioridade é infinita do ponto de vista metafísico, para a retórica, esta é uma desculpa como qualquer outra, uma ocorrência qualquer. O sistema requer uma palavra que tenha uma eficácia interna: a relação com o mundo objetivo não tem mais função, a linguagem está completamente separada, e é assim que ela serve melhor ao poder. Enunciado subjetivo contra enunciado subjetivo, a razão tende ao superior [hierárquico].²⁸²

Rossmann e o foguista atravessam a porta e adentram o espaço da sala do capitão, onde vai se iniciar um novo processo. A simples presença deles naquele espaço representa uma afronta aos seus superiores. Eles se colocam lado a lado. Na parede de madeira, tal qual na cela do "artista da fome", pode-se ver um enorme e redondo relógio.²⁸³ Marca do controle do tempo associado ao trabalho, ele se manterá presente ao lado dos subordinados no espaço do plano. Seria preciso atirar nos relógios para interromper o contínuo da História no tempo presente e produzir a revolução, como escreveu Benjamin, mas isso não será feito no espaço burocrático dos poderes hierárquicos da sala do capitão. Mais uma vez, a composição do plano é constituída por séries de linhas verticais e horizontais que conformam os corpos em oposição aos círculos do relógio e da luminária de teto. O foguista anuncia que quer falar com o senhor tesoureiro-mor. "Saia imediatamente desta sala" é a resposta que recebe.

²⁸¹ É impressionante a atualidade dessa questão, especialmente se olharmos para os acontecimentos recentes no Brasil no ano de 2016, momento de escrita dessa análise, em que a presidente da República Dilma Rousseff foi destituída de seu cargo em função de um processo de *impeachment* que parece sobrepor as relações de poder à própria noção de justiça, uma vez que os argumentos para o seu impedimento são relacionados a procedimentos rotineiros na administração pública, os quais não serão utilizados para destituir outros governantes.

²⁸² TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 407 (trad. nossa).

²⁸³ Cf.: KAFKA, Franz. *Um artista da fome e Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



Figura 46: Plano dos subordinados na sala do capitão



Figura 47: Plano dos subordinados na sala do capitão

Rossmann se desloca do plano dos subordinados. Um criado ocupa o seu lugar. Karl encontra um entre-espaço, um espaço de transição, a partir do qual a sua voz pode ser escutada. Ele se mantém diante da imagem de um quadro que apresenta uma paisagem pintada a guache, de caráter um pouco abstrato. A imagem da paisagem ocupa uma enorme porção do espaço, como se fosse necessário recorrer à natureza para que a justiça fosse feita.²⁸⁴ O quadro, ao mesmo tempo que evidencia a origem europeia e pequeno-burguesa do rapaz, construindo para ele um lugar de fala, também vincula seu corpo ao campo da arte. A imagem do quadro produz uma quebra na lógica das séries de linhas geométricas verticais e horizontais na qual os trabalhadores estão enclausurados e cria, para Rossmann, um pequeno espaço de liberdade e resistência. A flutuação e o movimento criados pelas formas indefinidas da paisagem se opõem à geometrização e hierarquização do espaço real da sala do capitão.²⁸⁵ A paisagem parece escapar à série.

²⁸⁴ Também na cena da floresta, o garçom se apoia sobre a árvore para julgar Delamarche e Robinson, que teriam roubado a fotografia de Karl.

²⁸⁵ A imagem de Rossmann emoldurada por um quadro reaparece no escritório do tio (quadro de um navio *viking*).



Figura 48: Rossmann em frente ao quadro – espaço de transição

Configura-se, então, uma *fraternidade provisória*, uma aliança, entre Rossmann e o foguista, mas em seguida eles não se reconciliam, em função das diferenças de classe que vão se desvelar.²⁸⁶ Como vimos, Huillet sugere que há no filme uma "perspectiva fraternal", pois com a adoção do ponto estratégico estamos não no lugar de Karl, mas ao seu lado, vemos o que ele vê, mas também o vemos vendo. Somos "cúmplices, talvez. Não nós, mas os equipamentos. E o espectador."²⁸⁷ A potência transformadora do cinema se vincula à materialidade da sua maquinaria e à possível fraternidade, sempre provisória e precária, que ela constitui com o espectador, por um instante.

Se antes, Rossmann, ao depender da ajuda do foguista, estava submetido ao seu poder, contido no espaço do seu quarto, na geometria das suas linhas de força, agora há uma variação, uma *inversão hierárquica*, e é o foguista que depende de Rossmann. Este fala pelo foguista a partir desse entre-lugar criado em frente à pintura,

²⁸⁶ A relação de fraternidade é tema recorrente na obra de Straub-Huillet, especialmente, a *não reconciliação* entre irmãos: *Machorka-Muff*, *Não Reconciliados*, *Moisés e Aarão*, *Introdução...* (Schoenberg e Kandinsky), *Antigona*, etc.

²⁸⁷ *Straub Huillet und ihr film Klassenverhältnisse* (Manfred Blank, 1983, 41').

faz-se a sua voz por um instante, apresentando a sua defesa diante de uma injustiça cometida contra ele.²⁸⁸ As relações de poder são moduladas também através de uma dinâmica própria à decupagem do espaço, criando-se séries geométricas inorgânicas das linhas da cenografia e das perspectivas enviesadas, em oposição às formas orgânicas dos corpos e da natureza.



Figura 49: Planos (algarismos arábicos) e Séries (algarismos romanos)

Toda a sequência é formada por 3 séries de planos que dividem o espaço em três fragmentos principais: 1) *Série I* – a série dos trabalhadores com o relógio (fig. 50: 6 planos: *plano-base* e 02 variações) ; 2) *Série II* – a série de transição e mediação de Karl, com o quadro da paisagem ao fundo (fig. 51: 11 planos: *plano-base* e 05 variações); 3) *Série III* – série da sala do capitão com os superiores hierárquicos (fig. 52: 12 planos: *plano-base* e 07 variações). Cada uma das 3 séries é constituída pela variação do eixo da câmera e pela definição de um *plano-base* para cada eixo. Fazemos referência a esse "*plano-base*" como o plano mais aberto do espaço, a partir do qual se podem fazer as variações por meio dos reenquadramentos. Ele é fundamental para a designação do ponto estratégico de posicionamento da câmera no espaço. Uma vez definido o eixo e o *plano-base*, cada série apresenta suas variações internas a partir da mudança de lentes e da altura da câmera. Temos no total 29 planos, todos filmados a partir do mesmo ponto estratégico.

²⁸⁸ Nesse sentido, ele é como Aarão na relação com Moisés, a sua boca.



Figura 50: *Série I – plano-base e 02 variações*



Figura 51: *Série II – plano-base e 05 variações*



Figura 52: *Série III – plano-base e 07 variações*

Produz-se, assim, uma rigorosa decupagem do espaço na relação com o texto. O espaço torna-se fragmentário, transformado numa *constelação* de fragmentos postos em relação. No processo da montagem, as séries e suas variações são intercaladas no tempo, constituindo uma narrativa concisa e complexa. A atenção parece ter um duplo movimento: de um lado, ela se concentra *nos personagens*, em seus gestos, em sua circulação pelo espaço, na escuta das falas – com suas variações melódicas, dinâmicas e rítmicas – em busca de compreender o texto e as disputas de poder. De outro, ela se esforça simultaneamente para *apreender o espaço*, em busca de pontos de semelhança em meio à diferença. O retorno de um plano já visto, mesmo que em sua variação (reenquadramentos, por exemplo), parece aliviar por um instante a tensão causada pela diferença. A busca por pontos de semelhança em meio à diferença coloca um conjunto de desafios constantes ao espectador com relação à memória e evidenciam a musicalidade da forma fílmica, como afirma Turquety:

1) Perceber o detalhe que se repete; 2) lembrar [de algo], mesmo que a primeira ocorrência tenha acontecido há uma hora (...). Essa questão da rememoração é tão complexa, que a densidade dos planos, assim como o caráter estranho da composição, tende a criar um desconcerto a cada corte, do qual se produz, eventualmente, uma difícil relação com o plano precedente – mas, ao mesmo tempo, permite perceber de modo mais fácil a 'musicalidade' visual dos retornos da composição que poderiam ter nos marcado anteriormente.²⁸⁹

Cria-se uma oscilação entre o fragmento, o detalhe, e a estrutura mais ampla, colocando o espectador num estado de perda de controle sobre os sentidos e causas do filme, no emaranhado de forças e tensões que se desenha à sua frente. Ao mesmo tempo, temos a sensação de que algo um pouco mais abstrato está sempre a retornar. Sabemos que os espaços vistos anteriormente continuam presentes potencialmente no fora de campo, com seus respectivos personagens, criando assim uma justaposição imaginária dos fragmentos no tempo. O olhar dos personagens ajuda a delimitar uma hipotética contiguidade entre os fragmentos espaciais, determinando *eixos e ângulos* entre os espaços e os personagens. Ele também ajuda a localizar a posição imaginária dos personagens no fora de campo. O olhar, além de articular as relações e as falas, cortar os eixos espaciais, produz uma sinalização espacial, como uma espécie de *olhar-astrolábio*, que ajuda, de algum modo, a orientar o *espectador-navegante* na

²⁸⁹ TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 441 (trad. nossa).

relação com os posicionamentos relativos dos personagens e dos fragmentos espaciais. Talvez a figura do *astrolábio* ofereça realmente uma imagem interessante para a orientação espaço-temporal dos personagens, entre os fragmentos, na relação com o olhar. Sabemos que o astrolábio funcionava como um instrumento de medição do posicionamento relativo das estrelas segundo a posição das embarcações e seu tempo presente. Assim, seria possível identificar o posicionamento dos navegantes com relação à latitude e à longitude, de acordo com a marcação temporal associada à leitura. O astrolábio era um instrumento de orientação espaço-temporal, que ajudava a identificar a posição do espaço a partir do tempo e da movimentação relativa dos astros. Do mesmo modo, o olhar dos personagens permite ao espectador identificar, no tempo (pela montagem e pelo movimento), as variações produzidas no espaço, em sua constelação de fragmentos, e na posição relativa dos personagens no fora de campo. Também a imagem da navegação se faz presente ao longo do filme com a viagem de Rossmann, que corta o Atlântico, e nos quadros de caravelas que aparecem tanto no escritório do tio quanto no Hotel Occidental. Ainda assim, com o desenrolar da sequência, torna-se cada vez mais difícil ter uma dimensão precisa do espaço como um todo. O *espaço absoluto* (regido pela continuidade e pela precisão) dá lugar a um *espaço relativo* (descontínuo, fragmentado e impreciso), ampliando-se a importância do fora de campo para o filme.



Figura 53: Barco *viking* no escritório do tio²⁹⁰



Figura 54: Barco Inglês *Sirius* no Hotel²⁹¹

²⁹⁰ No canto superior esquerdo do quadro do barco aparece uma imagem que parece remeter à águia Nazista.

Do mesmo modo, cada personagem apresenta seu argumento a partir de seu ponto de vista único, cada qual em sua incompletude e incongruência. Procedese a um julgamento referente aos fundamentos da reclamação, mas também torna-se impossível ter acesso a uma verdade coesa, coerente e unificadora com relação à reclamação. De outro lado, a forma fílmica, ao produzir uma profusão de séries fragmentares em constelação, tanto no interior do quadro, quanto em sua estrutura na relação com o texto de Kafka e com as relações de poder expressas nele, constrói uma elaboração formal e intelectual própria à ética do materialismo histórico, nos termos benjaminianos que viemos discutindo, na relação com a verdade cinematográfica e com a história. O filme oferece ao espectador essa ampla, complexa e, muitas vezes, contraditória diversidade, construída a partir de um princípio lógico e de um único ponto de posicionamento da câmera, um ponto *estrategicamente justo*, em seu duplo sentido: preciso e ético, mantendo o distanciamento necessário para o julgamento.



Figura 55: Superiores hierárquicos na sala do capitão

²⁹¹ No canto inferior direito do quadro, pode-se ler o nome *Sirius* e, no canto superior esquerdo, pode-se ver a bandeira da Inglaterra com uma coroa. Após uma breve pesquisa, descobrimos que *Sirius* era o nome de um dos primeiros navios ingleses a vapor que fizeram a travessia do Atlântico em 1838, saindo da Irlanda e chegando a Nova Iorque, percurso similar ao de Rossmann.

No quarto plano dessa sequência, é apresentado o espaço dos superiores hierárquicos: o tesoureiro-mor, o capitão do navio e o tio Jakob, senador da república americana. O plano é breve e tem apenas 16 segundos de duração. Numa análise detida da imagem, pode-se observar uma meticulosidade obsessiva na construção do plano: vemos sentados à esquerda o tesoureiro-mor; no centro, o capitão; à direita, o tio Jakob.²⁹² Os dois primeiros com uniformes náuticos escuros (também os uniformes apresentam linhas verticais da manga versus botões redondos), em oposição à roupa mais clara do tio. Os três personagens são acompanhados de três janelas brancas retangulares e três cortinas com frisos verticais. Entre eles, dois abajures brancos parecem mimetizar o volume dos corpos dos personagens, criando uma relação de 3x2.²⁹³ O filme cria séries de relações entre trios e duos em vários níveis, triangulações e dualidades dinâmicas que variam de acordo com o seu desenvolvimento. Deleuze e Guattari também observaram essa estrutura de duplos e triângulos na relação com a construção de séries na escrita de Kafka:

os duplos e os triângulos que subsistem nos romances de Kafka só estão lá no início; e desde o início são tão vacilantes, tão flexíveis e transformáveis, que estão inteiramente prontos a se abrirem para séries que quebram sua fôrma, à força de fazer arrebentar seus termos. (...) Fazendo transformar os triângulos ao ilimitado, fazendo proliferar os duplos ao indefinido, Kafka abre-se um campo de imanência que vai funcionar como uma desmontagem, uma análise, um prognóstico das forças e das correntes sociais, das potências que ainda em sua época apenas batem à porta.²⁹⁴

É interessante observar como a forma fílmica faz reverberar, em sua estrutura musical, a produção das séries com sua complexa e intrincada dinâmica de relações dialéticas e antagônicas. Elas parecem desmontar a unidade da narrativa e evidenciar, de modo autorreflexivo, sua própria forma. Os duplos e trios constituídos entre os personagens – e também materializados no espaço – entram numa tensão constante. A forma do texto de Kafka também se faz presente na construção dessa complexa materialidade. Assim, constituem-se na sequência cinco diferentes posições de poder. Temos os três personagens sentados ao lado dos dois abajures,

²⁹² É importante lembrar que o cinema é uma arte coletiva, então o resultado desse trabalho deriva do esforço conjunto da equipe do filme. No caso, a cenografia e a luz são assinadas por Jim Howe, David Scott e Georg Brommer.

²⁹³ 32 é o número do quarto na espelunca onde se hospeda Rossmann com Robinson e Delamarche após ser abandonado por seu tio com a leitura da carta na casa de campo.

²⁹⁴ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 81-82.

num total de cinco elementos alinhados em 90 graus, em L, assim como são cinco os elementos dispostos sobre a longa mesinha retangular, levemente deformada pela perspectiva. As três xícaras, o açucareiro prateado e a pequena leiteira de porcelana, todos de mesmo tamanho, parecem se dispor em série sobre a mesa, como peças de um jogo de xadrez, alinhados de modo a dar a impressão de que uma próxima jogada viria a alterar a ordem estabelecida. No teto, as linhas horizontais se contrapõem às linhas verticais do plano, enquanto um lustre redondo produz uma pequena quebra na rigidez da composição. Por fim, uma estranha trepadeira cria um pequeno distúrbio na lógica geométrica estabelecida, um elemento orgânico, móvel, da natureza, se interpõe e nos faz lembrar que há algo vivo na imagem, por mais inesperada e quase surreal que ela seja.

Por se sentar mais próximo da posição da câmera, o tesoureiro-mor ganha destaque, seu corpo parece maior, e é justamente a ele que Rossmann e o foguista apresentam a queixa. Ele assume lugar de superioridade no início da sequência. Após desqualificar as acusações e o lugar de fala do "polêmico" foguista contra o "tranquilo" Schubal, ele se levanta (pois os atos de fala são acompanhados pela participação dos corpos nessa dinâmica das linhas verticais e horizontais: sentar-se, deitar-se e levantar-se são movimentos próprios às relações de hierarquia e poder). Ele rebate as acusações explodindo num surto de violência e cólera da linguagem, próprio ao seu lugar de poder e de fala. Em um plano fechado, acompanhamos as suas amplas expressões faciais e uma voz extremamente carregada de raiva, atingindo um cúmulo de agressividade e cinismo (fig. 56). Ao mesmo tempo, a sua fala demonstra um controle calculado, próprio de quem tem domínio da retórica e dos meandros das relações políticas, com pausas e estranhas cesuras na articulação das frases.²⁹⁵ Ele ressalta o lugar de subordinado hierárquico do foguista a Schubal e o recrimina por ter entrado naquele espaço que não lhe pertence e ao qual ele não deveria ter acesso ou direito. Seu olhar-astrolábio varia entre três eixos, sugerindo a posição relativa do foguista, de Rossmann e do capitão em relação ao seu ponto de vista.

²⁹⁵ Pode-se observar o processo de gravação desse plano, num crescente de agressividade entre as diferentes tomadas, no filme de Harun Farocki: *Straub und Huillet bei der Arbeit an einem Film* (1983).



Figura 56: A fúria do tesoureiro-mor



Figura 57: O capitão

No entanto, o acesso de fúria do tesoureiro-mor não produz para ele um lugar de superioridade com relação ao capitão. Este, por sua vez, sem se afetar pelo que acabava de ser dito e sentado em frente à sua xícara de chá, simplesmente autoriza a queixa (fig. 57). O capitão aproveita a oportunidade para colocar em questão a posição de Schubal, que, com o tempo, teria se tornado muito independente. Após ser desconsiderado pelo capitão, o tesoureiro-mor simplesmente *desaparece* e não será visto novamente. O *desaparecimento* acontece aqui como uma operação própria ao sistema das relações de poder no capitalismo. Os subordinados hierárquicos ou aqueles que estão num lugar de inferioridade na relação de poder são submetidos a diferentes formas de desaparecimento ou apagamento ao longo do filme. O plano do capitão é uma variação e apresenta um novo recorte do plano aberto apresentado anteriormente (fig. 55). A fala do capitão reconfigura as relações de poder e redesenha a dinâmica das linhas de força a partir de sua posição hierárquica. O olhar-astrolábio do capitão reforça a posição relativa do tesoureiro-mor à sua direita.



Figura 58: O plano dos subordinados

Fortalecido pelo reconhecimento recebido pelo capitão, o plano dos subordinados retorna mais aberto, trazendo o corpo engrandecido do foguista ao primeiro plano (fig. 58). Como uma variação, agora são os três círculos (o relógio e os dois lustres, um aceso e o outro apagado) que produzem uma oposição aos corpos do foguista e do criado, numa inversão do que tínhamos visto no plano anterior (2x3), o que mantém a tensão do conflito existente entre os dois campos de forças hierárquicas. Os personagens estão detidos entre as fortes linhas verticais e horizontais do ambiente e são enquadrados de tal forma que o teto mais claro parece avançar contra eles, contra a parte escura do plano, aprisionando-os e comprimindo-os de cima pra baixo, em oposição ao plano dos superiores hierárquicos, no qual há mais espaço acima dos personagens. Ao contrário dos reluzentes botões metálicos da alta patente do capitão e do tesoureiro-mor, pode-se ver a simplicidade dos pobres botões do foguista. Também o seu casaco parece se aproximar da textura do carpete que cobre o chão. Mesmo que tome o lugar de fala por um instante, com seu enorme corpo a ocupar o primeiro plano, sua condição e sua presença no espaço não cessam de denunciar seu rebaixamento na relação hierárquica. Ele é escutado, mas sua capacidade de falar é limitada. Ele não domina a arte da retórica e seu lugar de fala é

inferiorizado por sua posição. Ele apresenta a injustiça sofrida, mas mesmo Rossmann o adverte com relação à falta de clareza da sua queixa. O tio se levanta, interessado no rapaz. Schubal bate à porta para se defender e apresentar suas provas burocráticas, seus fatos, suas testemunhas, que não serão considerados. Schubal é ignorado e também *desaparece* junto com o foguista e com o criado, que retornarão apenas no final da sequência, num plano brevíssimo de um segundo de duração. A brevidade desse último plano dos subordinados é tocante, pois eles acabam sendo reduzidos a um pequeno ruído praticamente inaudível de suas vozes (o foguista diz: "Então é assim?!") e desaparecem.



Figura 59: O tio Jakob



Figura 60: Schubal

Pode-se observar ainda uma polarização entre os dois campos de forças a partir da posição dos personagens. Tanto Karl quanto os trabalhadores se encontram na maior parte do tempo voltados para o lado esquerdo do plano, enquanto os superiores hierárquicos estão na maior parte do tempo voltados para o lado direito. O capitão se levanta e devolve a palavra ao tio Jakob. A narrativa se desenvolve com a triangulação entre o tio, o capitão e Karl. A partir da intervenção do capitão, pode-se observar um vai e vem entre os dois polos de poder (o capitão e o tio), com o plano de Rossmann sempre retornando entre eles (figuras 61-63). A forma fílmica ganha, na montagem, o contorno da disputa que se estabelece tal qual definida pela escrita de Kafka, pois pode-se ler no livro: "ele estava entre o tio e o capitão e, talvez influenciado por sua posição, pensou que estava segurando uma balança entre

eles."²⁹⁶ A montagem vai se tornando cada vez mais polifônica, várias linhas se intercalam, cada qual com a sua variação segundo as relações de poder. A tensão de cada um desses movimentos se mantém em suspensão, não resolvida.



Figura 61: Jakob



Figura 62: Rossmann entre o tio e o capitão



Figura 63: O capitão

O tio Jakob, com sua gravata geométrica, se move para um plano de transição, uma variação da *Série III* (fig. 52), a partir do qual se constrói uma nova polarização das relações. Ele identifica o sobrinho Karl Rossmann e o constrange, ao relatar a história dele com a empregada. Karl, por sua vez, é advertido pelo capitão sobre a importância do seu recém-descoberto tio, senador Edward Jakob. O rapaz escuta sobre a sua origem europeia, atento, em close, diante do quadro da paisagem que se torna mais próxima, e é enredado em uma nova trama de poder (fig. 64). Contra a sua vontade, ele ascende socialmente, deixa de ser o fraterno companheiro do foguista, com seu sentimento de discriminação e injustiça social, para se tornar o sobrinho do poderoso senador "americano".²⁹⁷

²⁹⁶ KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2012, tradução de Susana Kampff Lages, p. 36.

²⁹⁷ A todo momento as decisões sobre a vida de Rossmann são tomadas à sua revelia: ele é impedido de sair do quarto do foguista; o senhor Green o faz esperar na casa de campo até a meia noite, depois toma a decisão de enviá-lo à cidade de São Francisco. O mesmo acontece com a visita do senhor Pollunder e o diálogo no escritório do tio; assim como com o emprego de ascensorista que lhe é atribuído. Enfim, ele é sempre objeto das ações de outros personagens que interferem e decidem por ele, definindo seu destino. Apenas no final ele parece romper com essa lógica ao buscar trabalho no teatro de Oklahoma, onde "todos são bem-vindos".



Figura 64: A cabeça curvada de Rossmann



Figura 65: A reverência de Rossmann ao tio

O corpo opulento do tio Jakob invade o plano. Há uma violência nessa invasão do espaço. Seu movimento é acompanhado de uma força imposta ao corpo do rapaz, que declina com a cabeça (a *cabeça-curvada*) e beija a mão do tio (fig. 65). Este diz que tem o direito de levar o sobrinho o mais rápido possível, colocando Karl novamente numa posição de passividade. Ele compartilha com o sobrinho da paisagem do quadro que se interpõe agora entre os dois como um obstáculo. Assim, Rossmann é obrigado a aceitar a nova condição de reverência e submissão ao tio. Mas, quando o jovem coloca novamente a questão da justiça e do futuro do foguista, tio e sobrinho se separam no plano e recebem novos enquadramentos (figuras 66-67).



Figura 66: Rossmann



Figura 67: O tio Jakob

O tio declara que se trata não apenas de uma questão de justiça, mas, acima de tudo, de disciplina, e, quanto a isso, cabe somente ao capitão o julgamento final. Deduz-se, assim, que a relação de poder extrapola a justiça, desnudando de modo sutil um certo aspecto totalitário das diferenças de classe no capitalismo e seu próprio modo de funcionamento. Ou, como afirmam Deleuze e Guattari sobre *O processo* (e que também se aplica a essa situação): "*Ali onde se acreditava que havia lei, há de fato desejo e somente desejo. A justiça é desejo, e não lei.*"²⁹⁸ O destino dos personagens é agenciado pelo desejo de seus juízes. Os personagens tornam-se agentes de uma engrenagem complexa e interconectada: "Os termos não se apresentam mais somente como *representantes hierarquizados* da lei, mas se tornam *agentes, engrenagens conexas* de um agenciamento de justiça, cada engrenagem correspondendo a uma posição de desejo, todas as engrenagens e todas as posições se comunicando por continuidades sucessivas."²⁹⁹ Essas posições são variáveis e permutáveis em série. Mesmo que essa ideia encontre a sua expressão maior em *O processo*, podemos observar também aqui esse movimento entre o poder e o desejo na complexa rede de relações estabelecidas entre os personagens. O tio se refere à "disputa fútil" entre os dois funcionários (Schubal e o foguista) e se retira do plano.

O capitão diz que fará descer um bote. Acompanhamos o olhar-astrolábio do capitão derivar estranhamente do lado direito para o centro do plano e para baixo, seguindo aquilo que descobrimos em seguida ser o movimento de Rossmann no fora de campo. Então, vemos o penúltimo plano da sequência, um dos mais marcantes e surpreendentes do filme. Rossmann está ajoelhado diante do foguista, de quem vemos apenas a metade inferior do corpo, juntamente com as metades inferiores de Schubal e do criado, ao fundo. O jovem rapaz segura a mão do foguista delicadamente e implora que ele siga se defendendo contra as injustiças sozinho, pois Karl não pode mais ajudá-lo.

²⁹⁸ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 91.

²⁹⁹ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 103.



Figura 68: Rossmann de joelhos

A partir da descoberta de seu parentesco com o senador americano, Rossmann ascende na hierarquia social, ocupa um lugar de superioridade na relação com o foguista, de tal modo que ele precisa agora se curvar ao chão para conversar com o trabalhador (fig. 68). O plano apresenta assim uma variação da série dos subordinados, na qual os proletários têm seu corpo reduzido à metade inferior, próximo ao desaparecimento total. Eles perdem a individualidade, a alteridade, e são reduzidos ao corpo físico inferior, útil ainda ao trabalho braçal, ao trabalho burocrático (a pasta na mão de Schubal), ao trabalho servil, mas sem cabeça, sem face, sem subjetividade. Ao mesmo tempo, a presença de Karl no plano parece produzir um cruzamento ou uma superposição das duas séries (I e II), mantendo visível a diferença de poder e de *status* social que as constitui. Portanto, o plano materializa, no espaço, a nova configuração de poder que acaba de se estabelecer entre os personagens. Como afirma Ursula Böser, "apenas a partir de sua posição rebaixada, pode Rossmann, agora, se referir ao foguista."³⁰⁰ Ao mesmo tempo, a

³⁰⁰ BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Peter Lang, 2004, p. 139 (trad. nossa).

posição rebaixada de Karl, o seu olhar para cima, vendo o foguista de baixo, verticalmente, o delicado toque das mãos, parece sugerir um desejo de passividade e subserviência diante do foguista. Lugar complexo, contraditório, entre desejo de transformação, de justiça, e completa impotência. Vemos Rossmann se metamorfoseando. Sobre seu corpo pesa a autoridade do tio capitalista, como na parábola kafkiana. Há um erotismo na imagem. As relações de poder são atravessadas também pela sedução e pelo desejo, e o "*corpo desejável*" do rapaz está sujeito a essa dinâmica, como observa Jean Narboni:

Em *Relações de Classe*, sou sensível ao contraste entre a distância severa que frequentemente separa os personagens, e a força de atração e de desestabilização que só o corpo de Karl exerce sobre os ambientes que ele atravessa. Ele é aquele a quem, ao longo de todo o filme, os outros não cessam de tentar se anexar ou de rechaçar, de tocar, de empurrar, de derrubar ou de bater.³⁰¹

Se o *corpo desejável* de Rossmann vem ocupar lugar central nas relações de poder e no fluxo do desejo dentro da narrativa, isso também se deve a uma lógica própria à estrutura alienante do capitalismo na relação com o trabalho, como pontua Susana Kampff Lages no prefácio de *O desaparecido ou Amerika*:

Se o ser humano está alienado porque o trabalho realizado dentro de uma estrutura capitalista o desumaniza, transformando-o em animal ou peça de uma engrenagem, essa alienação reaparece fantasmaticamente no seio da família burguesa e transforma as demandas do desejo em moeda de troca da circulação, não mais do dinheiro, que no entanto permanece como paradigma, mas dos afetos.³⁰²

Tudo é desejo, como pontuam Deleuze e Guattari:

Tudo é desejo, toda a linha é desejo, tanto naqueles que dispõem de um poder e reprimem, quanto nos acusados que sofrem o poder e a repressão (...). Seria errado evidentemente compreender aqui o desejo como um desejo *de* poder, um desejo de reprimir ou mesmo de ser reprimido, um desejo sádico e um desejo masoquista. A ideia de Kafka não está aí. Não há um desejo de poder, é o poder que é desejo. Não um desejo-falta, mas desejo como plenitude, exercício e funcionamento: até nos seus oficiais subalternos. Sendo um agenciamento, o desejo faz-se estritamente um com as engrenagens e as peças da máquina, com o poder da máquina. E o desejo que qualquer um tem pelo poder é somente sua fascinação diante dessas

³⁰¹ NARBONI, Jean. *Viagem às litánias. Revista Devires: Cinema e Humanidades*, V.10, N. 01, Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 40.

³⁰² LAGES, Susana Kampff. *Posfácio: Das (im)possibilidades de traduzir Kafka. In: KAFKA, Franz. O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, p. 286.

engrenagens, sua vontade de fazer funcionar certas engrenagens dessas, de ser ele mesmo uma dessas engrenagens.³⁰³

Nesse sentido, os personagens se apresentam como modulações permutáveis das posições de poder e desejo, como peças agenciadas nessa engrenagem ambígua e complexa que se configura no centro do capitalismo, nessa *máquina da mentira*, na expressão de Straub.³⁰⁴ Também a forma fílmica evidencia tais princípios ao se estruturar pelas permutações seriais dos planos. Por fim, no fundo da imagem, no canto superior esquerdo, as mãos unidas do criado ganham um caráter de resistência, como um espelhamento das mãos da estátua do pirata decapitado que abre o filme, pois também os trabalhadores foram decapitados pelo enquadramento.

Após a súplica de Karl, vemos o último plano dessa sequência, a imagem do tio, em pé, de volta ao ambiente da sala do capitão, com seu chapéu na mão, que diz ao sobrinho, reforçando o erotismo da imagem (fig. 69): "- O foguista lhe encantou. Você se sentiu abandonado, encontrou o foguista e lhe está sendo grato. É louvável! Mas não leve isso longe demais, em consideração a mim, e *aprenda a compreender o seu lugar!*" Essa expressão final é chave importante de leitura do filme, pois o maior desafio de Rossmann será aprender a ocupar *o seu lugar* nas relações de poder. Mas como tais relações são conformadas por um agenciamento dos desejos que as atravessa e interconecta, produzindo dependência mútua, esse lugar deixa de ser fixo e torna-se variável em série, diante do fluxo dos desejos. Ocupar esse lugar torna-se, então, tarefa ao mesmo tempo impossível e inevitável, da qual ele não cessa de falhar e de escapar, gerando, por consequência, um movimento de declínio social constante. No começo de sua história, ele perde o vínculo com sua família e com sua terra natal, ao ser praticamente estuprado pela empregada. É expulso de casa e enviado para a "América". Em seguida ele perde o guarda-chuva e a mala. Depois é abandonado pelo tio, perde o chapéu de palha (símbolo do novo *status* social ao lado de Jakob) e ganha uma boina, que está mais próxima do universo dos trabalhadores operários (na sequência da casa de campo de Pollunder). Depois "perde" a foto dos pais e as memórias da Europa (sequência do bosque com Delamarche e Robinson). Perde o

³⁰³ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 103.

³⁰⁴ Straub afirma que "o fim do filme é quando a *máquina da mentira* cessa de funcionar". Cf.: BERGALA, Alain, et al. *Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du Cinéma, n.364, 1984, p. 32-34.

paletó e o emprego de ascensorista ao fugir do Hotel Occidental. Perde a liberdade, condenado à reclusão no balcão de Brunelda, de onde ele, de alguma forma, consegue escapar,³⁰⁵ para finalmente reconquistar a liberdade na viagem junto com o Teatro de Oklahoma. Mas antes ele perde sua identidade, sua subjetividade, sua cultura e sua origem, ao substituir seu nome próprio pelo nome coletivo "*Negro*", o "nome dos sem-nomes"³⁰⁶ na América do início do século, concluindo assim seu movimento de *desaparecimento*.



Figura 69: A lição de Jakob

³⁰⁵ Numa clara referência a *Um condenado à morte escapou ou o vento sopra onde quer* de Robert Bresson (1956), Rossmann tenta desmontar a porta do quarto onde está confinado no apartamento de Brunelda, usando o que parece ser uma chave de rosca, e depois é espancado no fora de campo. Seu corpo é arrastado para a sacada da varanda, de modo semelhante ao que acontece com o prisioneiro Fontaine logo que chega na prisão. No entanto, diferentemente de Fontaine, que tem seu corpo ensanguentado no filme de Bresson, Rossmann não tem um fio de cabelo fora do lugar. Sua roupa continua impecavelmente limpa, mantendo a sua dignidade, em oposição a Robinson, também recluso no balcão de Brunelda, que se comporta como um cachorro, como diz o próprio personagem no livro: "Rapaz, me deixaram totalmente de lado. E quando tratam a gente sempre *como um cão*, afinal a gente acaba acreditando que é realmente um." *Como um cão*. Não seriam justamente essas as últimas palavras de K em *O processo*? Cf.: KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 194.

³⁰⁶ TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 485 (trad. nossa).

De modo muito elaborado, a sequência apresenta a dinâmica da construção das séries e das variações em vários níveis na relação com o espaço, com o texto e com as posições de poder. As séries ganham um caráter *fractal*, podendo ser observadas tanto no interior dos planos, na dinâmica interna da composição da imagem, das linhas verticais e horizontais, dos objetos, como também na relação entre os personagens, nas posições hierárquicas variáveis, na movimentação, disposição, olhares e gestos, e, por fim, na própria estrutura da sequência, com o ponto estratégico de posicionamento da câmera e suas variações. Turquety enumera algumas das *séries atômicas* que acontecem dentro do plano na relação com a *mise-en-scène* ao longo do filme: *série das substituições* (um personagem vem ocupar o lugar de outro personagem no plano); *série das cabeças inclinadas* (cabeça que se inclina sobre uma fotografia, por exemplo); *série de punhos cerrados*; *série das mãos que entram em campo*; *série das articulações do corpo* (joelhos, cotovelos); *série de apoios* (personagens que se apoiam sobre lugares ou objetos); *séries dos perfis* (esquerdo e direito); *séries de repetições plásticas* (linhas geométricas).³⁰⁷

Poderíamos incluir ainda, além das séries que acontecem no interior dos planos, num nível atômico ou molecular, as séries produzidas pelas variações do ponto estratégico sobre um *plano-base* e, como vimos, as séries construídas a partir de procedimentos de oposição ou inversão, como no exemplo da estátua do pirata e da estátua da liberdade. Nesse caso, a série tem um caráter mais abstrato, colocando em oposição elementos imateriais como imobilidade e movimento, prisão e liberdade, etc. Podem-se acrescentar ainda as séries de objetos dentro do plano: as xícaras, os quadros, os motivos da natureza... As relações de oposição e de espelhamento serão recorrentes ao longo do filme, como no caso da sequência do diálogo entre Therese e Karl diante da janela. Nesse caso, a sequência se inicia com um movimento de câmera em *travelling* frontal, um movimento estranho à lógica do filme, utilizado apenas nessa sequência. O deslocamento da câmera quebra o princípio central do procedimento de constituição do ponto estratégico, e foi utilizado de modo recorrente em outro filme, *Crônica de Anna Magdalena Bach*, possível referência para a sequência. Ao final, há um *travelling* para trás, como uma retrogradação do movimento inicial.

³⁰⁷ TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009, p. 434-441 (trad. nossa).

Essa sequência apresenta uma estrutura de impressionante simetria entre seus 5 planos (fig. 70) e acontece aos 67 dos 122 minutos do filme, portanto, bem próximo do seu meio exato. Enquanto acompanhamos a variação entre os planos de Rossmann e Therese, escutamos a mulher narrar a trágica história da sua mãe, que desaba do alto de um prédio em construção, num ato aparentemente suicida e desesperado, desconstruindo a promessa capitalista do sonho americano. Esse é o único momento no filme em que Straub-Huillet se apropriam de um trecho que é narrado no livro em discurso indireto, em terceira pessoa, para transformá-lo em discurso direto, em primeira pessoa, no monólogo proferido pela personagem. A estrutura simétrica da sequência nessa "narrativa dentro da narrativa", como escreveu Ursula Böser, tem função central nos fragmentos dos três romances de Kafka:

Essas narrativas internas formam o ponto culminante de uma estrutura simétrica. Em sua análise de *Der Verschollene*, Jörgen Kobs mostra que os capítulos que estão dos dois lados do capítulo central são marcados por um paralelismo invertido, e que a segunda parte do fragmento oferece uma imagem de espelhamento 'regressivo' de uma progressão de eventos na primeira parte.³⁰⁸

³⁰⁸ BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Peter Lang, 2004, p. 148 (trad. nossa).

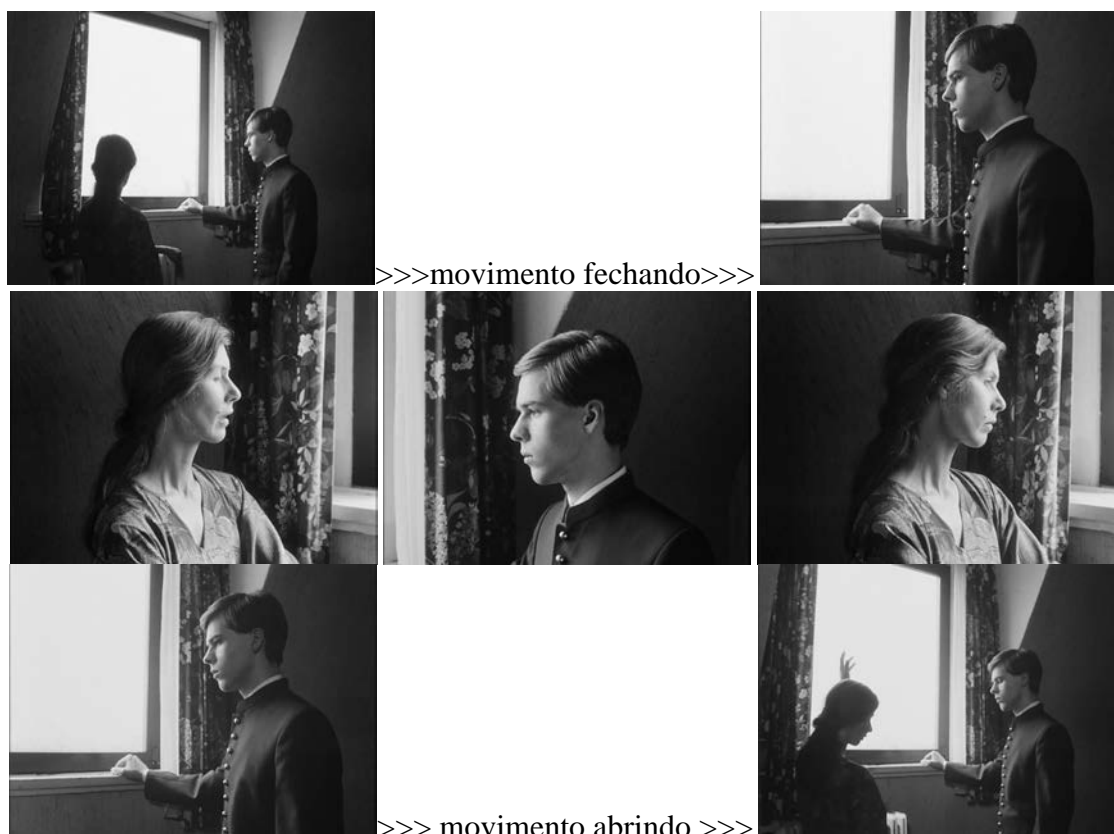


Figura 70: Estrutura espelhada da sequência do monólogo de Therese com Karl Rossmann

A forma dessa sequência apresenta não só um espelhamento perfeito da sua estrutura interna de planos (variação em retrogradação), como também produz um ponto de espelhamento do filme, que é articulado ao meio assim como acontece com o texto de Kafka. Therese descreve o evento terrível que leva sua mãe operária à morte, uma situação de extrema desigualdade e exclusão. Ela começa assim a história: "Essas tempestades de neve na cidade de Nova Iorque! Se você anda contra o vento, não pode abrir os olhos. O vento joga a neve em seus olhos sem parar. Você corre, mas não avança, é desesperador."³⁰⁹ Ela e sua mãe de fato andavam às cegas, à margem do sistema, pobres e desempregadas. Sua mãe, doente, aceita trabalhar numa obra, adentra o prédio em construção e lança seu corpo sobre uma pilha de tijolos, despencando sobre o vazio. A fala lenta e desafetada de Therese é cheia de intervalos e silêncios. No plano sonoro, escutamos apitos intermitentes de um navio que está, provavelmente, trazendo mais imigrantes ao novo mundo, gente para ocupar o posto de trabalho da mãe morta. "O capitalismo é uma condição do mundo e da alma", dizia

³⁰⁹ A questão da dificuldade em olhar também está presente na sequência em que Brunelda oferece a Rossmann um pequeno binóculo de ópera, para que ele pudesse observar o desfile de um candidato à eleição de juiz no distrito, e ele não consegue ver nada através do instrumento tipicamente burguês.

Kafka.³¹⁰ Straub-Huillet reforçam a dimensão política da passagem por meio do monólogo e da forma fílmica.

A imagem da natureza, que estivera presente anteriormente no quadro da sala do capitão, aparece agora expressa na forma do tema floral das cortinas que emolduram a janela. O tema floral encontra reverberação no vestido de Therese (como acontece também em *Um conto de Michel de Montaigne*, como vimos) e fortalece o seu discurso, autorizando o seu lugar de fala. Mais uma vez, um elemento da natureza se faz presente junto ao discurso dos oprimidos, como que contribuindo para criar o espaço necessário para que esse discurso de resistência aconteça e possa escapar de alguma maneira à geometrização das séries, à opressão das relações sociais. Rossmann assume um lugar de escuta e de cumplicidade com a mulher, permanecendo em silêncio durante a sequência. Não há mais uma disputa de poder entre os dois. Na sequência anterior, Therese expressara o medo de perder seu lugar de secretária com a chegada de Karl, que agora testemunha a história. A forma fílmica, com sua simetria, evidencia a relação "fraterna" entre os personagens, ambos desfrutando da mesma condição social nesse momento da narrativa, ambos trabalhadores do mesmo hotel.

Em seguida, tem início a sequência do julgamento de Rossmann por seus superiores no Hotel Occidental. A sequência é uma das mais complexas do filme, apresentando uma constante permutação das posições de poder entre os personagens. Rossmann teria abandonado por um instante seu posto de ascensorista em função da visita do embriagado Robinson. Seu colega de trabalho o substituiu, mas ele deveria ter informado o gerente, que descobre e age rápido contra Karl. Ele é submetido a um jogo infundado de acusações que vão se agravando, uma trama infinita de conspirações de seus superiores. Ele é enredado por esses jogos de linguagem entre o porteiro-mor (Feodor), o camareiro-mor (Isbary) e a cozinheira-mor. O camareiro-mor inicia a acusação, com uma fala agressiva, gritada, violenta:

Isbary: Você abandonou seu posto sem permissão! Sabe o que isso significa? Significa demissão! Você estava se sentindo mal, por acaso?

Rossmann: Não.

Isbary: Quer dizer que nem se sentiu mal?

Rossmann: Eu não sabia que devíamos pedir-lhe permissão.

³¹⁰ JANOUGH, Gustav. *Conversations with Kafka*. New York: New Directions Books, 2012, p. 151.

Isbary: Aqui, leia.

Rossmann: Eu conheço esse parágrafo. Eu recebi e li com cuidado o regulamento. Mas uma cláusula como essa, que não se usa jamais, se esquece.

Os diálogos soam cada vez mais absurdos. Fica evidente, desde o início da sequência, que não há saída possível para o rapaz. Ele ocupa agora a posição que o foguista ocupara na sequência da sala do capitão. As posições de poder são permutadas. Assim como o foguista, Rossmann é condenado *a priori*. Ele é acusado de quebrar regras conhecidas, porém esquecidas por falta de uso. O julgamento não tem a função de julgar, mas de constituir o espaço privilegiado para o exercício do gozo sádico do poder e da opressão pelo uso desigual da linguagem imposta sobre o *corpo desejan*te de Karl. Mais adiante, o porteiro aperta excessivamente o braço de Karl, não apenas para conter seu corpo, mas pelo simples prazer de fazê-lo. O julgamento é o espaço no qual as *Relações de Classe* se tornam ainda mais evidentes. Os personagens desfrutam da oportunidade para exercerem o poder sobre seu inferior a partir de sua relativa posição de superioridade hierárquica, constituída por aquela situação, naquele momento. O porteiro-mor acusa Rossmann de não cumprimentá-lo, dizendo que ele deve fazê-lo todas as cem vezes que passar por ele ao dia, sem exceções. O rapaz é culpado *a priori* de todos os males. Em seu lugar de inferioridade, ele é detentor de uma *culpa originária*, como diz Benjamin:

A culpa originária, o antigo erro cometido pelo homem, consiste na reprovação que ele faz — e de que não desiste — de que lhe foi feito um mal, que a culpa originária foi cometida contra ele. Certamente os tribunais têm códigos, mas códigos que não se podem ver. "Faz parte deste sistema ser condenado não somente sem culpa, como também ignorando a condenação", pensa K. Leis e normas prescritas permanecem, na pré-história, como leis não escritas. O homem pode violá-las sem saber que o faz e incorrer, assim, no castigo. Mas, conquanto se possa ferir cruelmente a quem não o espera, o castigo, no sentido do direito, não é um acaso, e sim destino, que se revela aqui em sua ambiguidade.³¹¹

O castigo é destino inevitável de Rossmann no espaço opressor no qual ele se envolveu. A forma do filme apresenta o confinamento do personagem numa geometria que o enclausura, como podemos ver, por exemplo, no plano que antecede o espaço do escritório. Ele é informado pelos colegas de que sua presença é solicitada. Seu corpo parece preso dentro do minúsculo espaço do elevador. Ele é sobre-enquadrado pelo vão da *porta-obstáculo*, entre linhas geométricas verticais que se

³¹¹ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 75.

multiplicam. Também os seus reflexos são aprisionados no enquadramento da *porta-caixilho* e do espelho atrás dele. A imagem se multiplica em abismo, de modo geométrico, um *mise-en-abyme* aprisionador: variações por espelhamento no interior do plano. O quadro enuncia o veredito antes mesmo do julgamento.



Figura 71: Rossmann no elevador

Em vários momentos, o filme constrói uma imagem labiríntica, que poderíamos associar ao conto *A construção*, de Kafka.³¹² O elemento da *porta* contribui para a multiplicação geométrica dos enquadramentos dentro do quadro: corredores escuros cheios de portas ocultas (*porta-abertura*), como na sequência da casa de campo; um quarto feito de portas trancadas, como no Hotel Occidental; os constantes reflexos das portas (*porta-reflexo*) e seus sobre-enquadramentos produzidos por caixilhos (*portas-caixilho*).³¹³ *A construção* é feita de buracos. No conto, a segurança do animal está ligada à possibilidade de escapar, de encontrar uma

³¹² Cf.: KAFKA, F. *Um artista da fome / A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³¹³ Cf.: ASPAHAN, Pedro. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*. Belo Horizonte: UFMG, dissertação de mestrado, 2008, p. 99-106.

saída, multiplicando-a, fazendo da casa um conjunto infinito e poroso de buracos, corredores, portas, apagando os limites entre interior e exterior. A sua estratégia de segurança o conduz à ampliação de sua própria vulnerabilidade. Todos os pontos se conectam, como no rizoma, mas o animal vive sob constante ameaça em seu *burgo* esburacado. O desafio de Rossmann é encontrar uma saída dos espaços nos quais seu corpo é aprisionado e, muitas vezes, a saída é a entrada em um novo aprisionamento, em uma nova relação de dependência, na qual seu corpo se torna novamente *utilizável* (Isbary rejeita o pedido da cozinheira-mor de transferir Karl para uma outra função, dizendo que ele era "completamente *inutilizável*").



Figura 72: Portas, labirintos, *mise-en-abyme*, aprisionamento na imagem

Mais que fazer uma análise minuciosa da sequência do escritório, gostaríamos apenas de pontuar mais uma vez, como as relações de poder passam por um jogo de *permutações*. Isbary e Feodor ocupam o lugar de acusadores, como fizeram anteriormente Rossmann e o foguista contra Schubal (também poderíamos compará-los, em alguns momentos, com a dupla Delamarche e Robinson). Karl, que antes defendera o foguista e acusara Schubal, agora é ele mesmo acusado, e é a cozinheira-mor que vem defendê-lo por alguns instantes. Em outro momento, a cozinheira-mor age como o capitão, permitindo que Karl apresente a sua defesa e contendo o enfurecido Isbary. Ela se senta para ouvi-lo, mas em seguida se levanta para condená-lo (mais uma vez podemos destacar os movimentos verticais do corpo na relação com a hierarquia). A cadeira se mantém vazia diante dos três personagens (Isbary, a cozinheira-mor e Therese), marcando a presença-ausência do réu Rossmann no fora de campo. Os corpos variam a sua posição no espaço, e os enquadramentos, todos feitos a partir do mesmo ponto estratégico, mantêm a lógica da fragmentação e da variação. Com exceção do plano inicial da sequência, que seria um dos *planos-base* da primeira série, Rossmann é sempre enquadrado sozinho contra os demais

personagens. O posicionamento dos corpos e a composição dos quadros sugerem dualidades e triangulações articuladas contra o rapaz. Ele está sempre voltado para a esquerda do plano, assim como Therese e Giacomo, os trabalhadores subordinados, enquanto seus acusadores, que ocupam posições hierárquicas mais elevadas, estão voltados para a direita do plano. A cozinheira-mor aparece inicialmente olhando para a esquerda, junto com Therese, mas ambas acabam se deslocando para o *plano de acusação*. Mesmo Therese, que antes se confidenciara com Rossman, estabelecendo com ele um instante de fraternidade, diante da situação, migra para outro lugar de poder na relação. O *olhar-astrolábio* de Rossmann nos ajuda a localizar os seus interlocutores espacialmente no fora de campo. A forma do filme nos faz ver, por meio da sua geometria espacial e do posicionamento dos corpos, as permutáveis relações de poder, uma invenção própria ao cinema de Straub-Huillet.



Figura 73: Dinâmica dos planos na sequência do escritório do Hotel Occidental

Gostaríamos de chamar a atenção ainda para a composição do plano de Isbary diante do que parece ser uma porta em arco. A performance cínica e agressiva

do acusador reforça a presença e a associação do personagem com esse elemento arquitetônico. A partir desse plano, passamos a observar a presença do arco em outros lugares, sob diferentes variações como, por exemplo, na forma abaulada da cortina. Ele aparece também na porta de entrada e numa pequena janela da casa de campo do senhor Polunder; na moldura de um quadro ao fundo do senhor Green; no viaduto onde se encontram Karl, Robinson e Delamarche. Os arcos arquitetônicos foram uma herança do império romano, que construiu não apenas aquedutos para distribuição de água, como também celebrou os famosos arcos do triunfo, de caráter bélico e militar, para comemorar as vitórias e conquistas do império, despertando fascínio nos arquitetos neoclássicos, como Étienne Boullée e, posteriormente, nos arquitetos do nazismo, especialmente em Albert Speer. Uma das imagens mais impressionantes e colossais da arquitetura nazista com a forma do arco talvez seja o Congresso de Nuremberg, uma espécie de novo coliseu, construído em forma de U (arco deitado), com uma profusão gigantesca de janelas, portas e corredores em arco, com vários andares, realizado entre os anos de 1935 e 1937 por Ludwig e Franz Ruff, e deixado inacabado.³¹⁴ A presença do arco junto a Isbary, assim, reforça o tom fascista do personagem.

Por outro lado, a imagem dos arcos de ferro do viaduto, utilizada no filme, não parece carregada pelo rebuscamento da tradição neoclássica ou pela história do nazismo. Ao contrário, a imagem apresenta a forma bruta de uma estrutura em ferro, de uma estrutura aparente sobre a qual se deslocam horizontalmente vários veículos, trens, carros, caminhões. Os arcos se multiplicam em camadas, formam espirais e são segmentados pelas vigas retas do viaduto. A geometria da imagem é muito interessante e nos permite fazer uma livre associação com o próprio método de construção do ponto estratégico, pois, nesse método, o posicionamento da câmera é fixo, podendo movimentar-se em panorâmica para gerar novos enquadramentos. A panorâmica desenha um arco sobre o espaço, delimitando um campo de visibilidade. Esse arco é em seguida submetido a novos enquadramentos pelo uso do *zoom* (ou pela mudança das lentes), produzindo segmentações lineares de fragmentos do movimento circular, assim como acontece com as linhas verticais que cortam os arcos do viaduto,

³¹⁴ Cf.: <https://www.landmarkscout.com/the-congress-hall-the-grose-strase-the-electrical-transformer-building-at-the-nazi-party-rally-grounds-in-nuremberg-germany> – Acesso em 30/05/2017.

e criam uma multiplicidade de retângulos fragmentares, uma constelação de planos encadeados na montagem, todos produzidos a partir de um mesmo ponto.



Figura 74: A presença do arco arquitetônico

Ainda a respeito da relação entre o nazismo e o arco arquitetônico, vale lembrar um emblemático trabalho nas artes plásticas. Em 1937, diante da ascensão de Hitler ao poder, um outro artista inspirado pela música de Schoenberg, o suíço-alemão Paul Klee, pinta o quadro *A revolução dos viadutos*. Na obra, podem-se ver *doze* arcos (como uma série dodecafônica, possível referência ao compositor) que se revoltam e iniciam uma marcha de resistência aos regimes totalitários. A obra de Klee, assim como a de Schoenberg, foi considerada subversiva, e fez parte da *exposição de arte degenerada*, organizada pelos nazistas. Um ano antes, em 1936, Klee havia pintado o quadro *Nova harmonia*, construindo uma analogia visual entre

os princípios de composição da música dodecafônica e a distribuição de quadrados coloridos na tela. Segundo Nancy Spector, a obra é baseada no princípio de *simetria bilateral invertida* (Andrew Kagan), de modo que a distribuição dos quadrados e das doze cores acontece numa perfeita simetria (de cima pra baixo e de baixo pra cima, de um lado para o outro), como uma aplicação das variações por espelhamento da música de Schoenberg.³¹⁵



Figura 75: A revolução dos viadutos (Paul Klee, 1937)



Figura 76: Nova harmonia (Paul Klee, 1936)

Um outro espelhamento, mesmo que imperfeito, pode ser observado entre o plano inicial da estátua do pirata e um dos planos da sequência final, aquele em que Rossmann lê o cartaz do teatro de Oklahoma. Esse plano inaugura uma mudança importante no filme, apontando para uma *nova saída* de Rossmann do ciclo de dependências em que está envolvido. A postura corporal do rapaz apresenta uma inversão da postura da estátua, os planos parecem invertidos: a estátua de frente, ele de costas, a estátua à esquerda do plano, ele à direita, a estátua no alto, ele um pouco mais embaixo, a estátua em tons escuros, ele em tons claros, o chão abaixo da estátua mais claro, o chão abaixo de Rossmann mais escuro, o edifício atrás da estátua mais

³¹⁵ Cf.: SPENCER, Nancy. *Paul Klee: Arches of the bridge stepping out of line*. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/2188> – Acesso em 30/05/2017.

escuro, o edifício atrás de Rossmann mais claro. Ambos estão enquadrados entre dois arbustos. A associação entre a história do pirata e o encontro de Rossmann com o teatro poderia também sugerir um caminho contrário ao capitalismo, voltado para o campo da arte e da resistência.³¹⁶ Não por acaso, nesse momento a música de Bach se faz presente, anunciando para Rossmann um lugar no futuro onde "existe a utopia", como disse Straub.³¹⁷ Segundo o cartaz, no teatro de Oklahoma, *todos são bem-vindos* e quem quiser tornar-se artista deve se apresentar já, pois trata-se de uma oportunidade única. O teatro pode "*utilizar* cada um de vocês, cada um em seu lugar". Assim, o corpo de Rossmann pode ser *útil* novamente. O entrevistador confere se ele é forte o suficiente para executar trabalhos pesados e o admite. Karl Rossmann finalmente encontra um lugar singular, mas, ao mesmo tempo, atinge o último estágio do desaparecimento, fazendo jus ao título original do romance, *O homem que desapareceu*. Ele abdica de seu nome próprio, de sua origem e de sua história, assumindo o nome de "*Negro*", o nome de uma minoria, sobre a qual pesam a escravidão, a violência, a expropriação e a discriminação.



Figura 77: Planos invertidos: o pirata e o cartaz do teatro de Oklahoma

³¹⁶ Nos tempos atuais, fala-se muito da pirataria digital de softwares, filmes e música, pelo compartilhamento de arquivos, algo que vai contra a lógica capitalista do lucro da indústria em função do acesso comunitário à informação.

³¹⁷ SCHÜTTE, Wolfram 'Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub', in: SCHÜTTE, Wolfram (org.), *Klassenverhältnisse*, p. 54 Apud: BRADY, Martin. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 237.

Enquanto no livro o personagem parece ir para os céus, com trombetas e anjos, no filme, ele se mantém na terra, em movimento, encontrando, então, um lugar comunitário, de igualdade. Vemos Rossmann ao lado de Giacomo, ambos sentados na cabine de um trem com destino a Oklahoma. Pela primeira vez, o enquadramento o apresenta em situação de igualdade, lado a lado, com outro personagem, ambos partilhando do mesmo quadro, do mesmo espaço, de modo horizontal. Eles se entreolham e esboçam um sorriso. No último plano, vemos um *travelling* lateral sobre o rio Missouri. A imagem da natureza, agora em sua completude e exterioridade, rompe com a lógica geométrica do enclausuramento e das relações de poder. É através da natureza que se faz possível o caminho da arte, da resistência, da liberdade, enfim, da utopia do comunismo, de uma *sociedade sem classes*, por vir.



Figura 78: Planos finais – horizontalidade e natureza

4.3. Von heute auf morgen

De hoje para amanhã, 1996

2463

1

VON HEUTE AUF MORGEN

OPER IN EINEM AKT

VON
MAX BLONDA

MUSIK
VON
ARNOLD SCHÖNBERG

opus 32

Handwritten note in German:
 Ich bin im Besitz der Kopie, die mir von
 Originalen der Transkriptionen geliefert
 wurde. Ich habe sie mit großer Sorgfalt
 geprüft und finde sie vollkommen
 richtig. Ich habe mir die Kopie
 für meine Zwecke vorbehalten.
 Bei den letzten Änderungen der
 Originalen sind die Änderungen
 durch die Hand der Kopisten
 nicht ersichtbar. Ich habe
 diese in etwa 25 Jahren (1930-32) gemacht
 und sie in die Originalen
 eingefügt. Arnold Schönberg
 Universal Edition
 Wien

ARNOLD SCHÖNBERG
 UNIVERSAL EDITION
 KURZE STRASSE 14
 TEL. VOESTERL 1088

Figura 79: Fac-simile da partitura original de *Von heute auf morgen*

Mamãe, o que são pessoas modernas?

Max Blonda / Gertrud Schoenberg

Como vimos, o filme *Von heute auf morgen* (*De hoje para amanhã*) foi realizado em 1996 a partir da ópera homônima de Schoenberg, composta em 1928-1929 (*Opus 32*). A ópera dodecafônica tem um caráter satírico inspirado pelo gênero cômico *Zeitoper*, ou Ópera da vida cotidiana, em moda na época. Contou também com o libreto feminista assinado por Max Blonda, pseudônimo da esposa de Schoenberg, Gertrud, que despertou profunda admiração em Huillet. A ópera em um ato foi toda filmada em som direto, seguindo uma decupagem dos planos feita em função dos compassos da música, como pode ser observado no roteiro publicado pelos cineastas.³¹⁸ Uma panorâmica de 250 graus apresenta de modo anti-ilusionista o espaço do teatro vazio, do palco montado e da orquestra de Frankfurt, regida por Michael Gielen. Após os créditos, vemos o famoso grafite feito sobre o muro com a expressão que deu título ao filme de Pedro Costa sobre Straub-Huillet: "Onde jaz o seu sorriso?".³¹⁹

Em *De hoje para amanhã*, podemos observar que Straub-Huillet optaram por construir, não apenas um (como em *Antígona*), mas dois pontos estratégicos principais a partir dos quais toda a ópera é filmada. Ao longo dos 54 minutos que constituem a música, são apresentados 63 planos, a partir dos dois pontos estratégicos, com 34 variações. Assim, mais da metade dos planos do filme constituem *variações*. Pode-se dizer que, para cada retorno de um plano já visto, há um novo plano, um novo enquadramento, implicando então em um princípio de *redução da repetição literal dos planos*. O número de variações é ainda mais impressionante se levarmos em consideração que toda a ópera foi filmada no espaço restrito de um palco. O uso intensivo das variações, juntamente com a duplicidade do ponto estratégico, produz uma complexa pulverização das séries de planos que se tornam extremamente

³¹⁸ HUILLET, D. SCHOENBERG, A., STRAUB, J.M. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997.

³¹⁹ A expressão parece ter sido retirada da coletânea de poemas editada por Hans Kruppa, na qual figura a imagem do muro com o grafite: *Wo liegt euer Laecheln begraben? Gedichte gegen den Frust*, em 1983 (*Onde jaz o seu sorriso? Poemas contra a frustração*). Cf.: <https://www.lyrik-kabinett.de/bibliothek/article/wo-liegt-euer-laecheln-begraben-gedichte-gegen-den-frust-herausgegeben-von-hans-kruppa> – Acesso em 02/06/2017. A imagem do muro foi utilizada também numa montagem feita por Straub-Huillet com o Festival de Viena, o *Viennale*. Os cineastas produziram *outdoors* que foram instalados na cidade de Viena com a imagem do muro grafitado, juntamente com um *frame* do filme de John Ford, *The long gray line* (1955), no qual se vê um militar abandonando uma bala de canhão ao chão. Assim, a imagem do muro ganha um caráter antibélico contra as possíveis "iminentes catástrofes" que as guerras modernas prenunciam. Cf.: <http://kinoslang.blogspot.com.br/2008/07/as-second-invasion-of-iraq-was.html> – Acesso em 02/06/2017.

fragmentadas e difíceis de identificar com clareza, desafiando a atenção do público diante das semelhanças e diferenças. As inúmeras formas de variação se tornam *operações* de trabalho da decupagem fílmica da ópera.



Figura 80: Esquema de análise da estrutura de planos e pontos estratégicos de *De hoje para amanhã* – disponível em detalhe ao final do capítulo

Outro efeito proporcionado pela dualidade desses dois pontos estratégicos é o reforço das demais dualidades presentes na ópera: homem e mulher, sonho e realidade, casado e solteiro, monogamia e relação aberta, tradição e modernidade, presença e ausência, presente e futuro, hoje e amanhã, preto e branco, dia e noite, claro e escuro, esquerda e direita, conservadorismo e progresso, casa e rua, público e privado, interior e exterior, natureza e cultura, prisão e liberdade, etc. Além disso, a duplicidade do ponto estratégico intensifica o jogo de variações por espelhamento visual dos enquadramentos e reenquadramentos ao longo do filme, ora aproximando, ora afastando os personagens. Os espelhamentos também são construídos no interior dos planos por meio de um jogo com a cenografia, com a iluminação, com o figurino, com as sombras, com a posição dos corpos e com os gestos dos personagens.



Figura 81: Panorâmica inicial da ópera *De hoje para amanhã*

Logo no começo, a câmera está à esquerda e acompanhamos a entrada do casal pela porta. O cenário reconstrói uma sala de estar modernista de uma casa dos anos de 1920. No centro, uma luminária se coloca entre duas cadeiras e divide a luz do palco em duas direções opostas. Também as duras sombras do homem e da mulher se projetam em direções opostas. A iluminação ganha um caráter expressionista. O papel de parede é feito de linhas cruzadas, como as grades de um campo de concentração, e produz um peso para a cena, pois, como disse Hanns Eisler sobre a obra, a música de Schoenberg antecipa a sua época e produz um "apocalipse em escala familiar."³²⁰ Embora o compositor tenha concebido a obra como cômica, o tratamento musical é muitas vezes denso e dissonante. O humor acaba por apresentar um caráter satírico e irônico.

³²⁰ EISLER, Hans. *Sinn und Form*, 7, 1955. In: HUILLET, D. SCHOENBERG, A., STRAUB, J.M. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997, p. 106 (trad. nossa).



Figura 82: O quadro de Cézanne, *Maisons sur la colline*, 1900-1906, e a organização dos objetos sobre a cômoda – o rádio, o telefone, o abajour, o cinzeiro

No canto, sobre a cômoda, pode-se ver um anacrônico rádio do período nazista (*Volksempfänger*), o telefone, o cinzeiro e um pequeno abajur. Sobre eles se destaca a reprodução de um dos últimos quadros de Cézanne (*Maisons sur la colline*, 1900-1906), artista pioneiro do modernismo e cujos princípios cubistas de composição, ao decompor o mundo em séries de formas geométricas básicas, também tem relação com a estética do serialismo num sentido mais amplo.³²¹ Cézanne foi tema de outros dois filmes de Straub-Huillet, além de ser referência fundamental para o pensamento dos cineastas. Segundo Martin Brady, a constelação de objetos dispostos na cena pode ser lida como uma "decomposição do filme em suas partes constituintes, uma mini-história do cinema".³²² Segundo o autor, cada elemento representaria uma dimensão material da história do cinema: a gravura impressa do quadro traz o elemento visual, a imagem em sua bidimensionalidade, a tela, o que nos

³²¹ BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.

³²² BRADY, Martin. *Von heute auf morgen: Straub-Huillet, Serialism and the Philosophy of New Cinema*. Apresentação na conferência internacional "Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?", Goethe-Universität Frankfurt, 20 a 23 de agosto de 2014 (trad. nossa). Agradeço ao autor por ter gentilmente cedido acesso ao texto de sua apresentação.

conduziria a pensar no filme como "imagens em movimento". A luminária faria alusão ao aparato cinematográfico, à projeção da luz, à relação entre luz e sombra, fundamento do visível. O telefone, elemento central para a ópera, faria referência ao diálogo, ao elemento teatral e à sua expansão para além dos limites espaciais visíveis. O rádio aparece então como o elemento sonoro que veio fazer parte do cinema no final dos anos de 1920.³²³ Poderíamos ainda tomar a liberdade de incluir o elemento do cinzeiro como uma referência ao *público* do teatro moderno idealizado por Brecht (e também ao público do cinema e da ópera), que deveria ter a atitude crítica de fumar e observar. Não por acaso, Straub aparece fumando um charuto no início do curta em que apresenta o trabalho de Schoenberg e o relaciona à obra de Brecht (*Introdução à "Música de acompanhamento para uma cena de filme" de Arnold Schoenberg, 1972*). Martin Brady conclui sua análise observando que:

Essa composição de objetos, que acaba se aproximando da forma de um altar, um tipo de *vanitas* tecnológico, não apenas decompõe o filme – aqui a serviço da mais burguesa das artes, a ópera –, mas também alerta o espectador atento para os componentes ideológicos do cinema. Então, Straub-Huillet, sem a menor altivez, colocam seu filme ao lado de dois artistas pioneiros – o compositor que emancipou a dissonância e nos trouxe a Música Moderna e o Serialismo, e Cézanne, cuja economia de expressão levou a pintura na direção da abstração, sendo considerado como precursor do cubismo.³²⁴

O filme constrói a sua política de modo autorreflexivo em cada detalhe, em cada objeto, nos gestos, no modo de construção da narrativa, na elaboração de seu método de filmagem, tendo sempre em vista elementos da história recente, em especial, a relação com o Nazismo, com a guerra, com a perseguição aos judeus (não é por acaso que vemos uma garrafa de cerveja com a estrela de Davi), com o holocausto. Straub-Huillet, coerentemente, seguem trabalhando segundo a lógica do materialismo histórico benjaminiano, elaborando a história por meio da construção artística que se dá sob a força e a potência dos "derrotados", cujo impulso revolucionário se mantém vivo de alguma maneira nos tempos presentes. O gesto artístico desses que, de alguma maneira, sobreviveram, resistiram, retorna de várias

³²³ Brady destaca ainda que o modelo do rádio nazista utilizado no filme não existia ainda na época em que a peça foi composta, em 1929, mas fora lançado alguns anos depois, constituindo, portanto, um anacronismo.

³²⁴ BRADY, Martin. *Von heute auf morgen: Straub-Huillet, Serialism and the Philosophy of New Cinema*. Apresentação na conferência internacional "Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?", Goethe-Universität Frankfurt, 20 a 23 de Agosto de 2014, (trad. nossa).

formas no cinema, como é o caso da música de Schoenberg e da abertura que ela proporcionou para as inúmeras vanguardas artísticas do século XX.

O cenário da ópera apresenta fortes linhas geométricas das cortinas e das janelas. Ao fundo, por trás da mesa do café da manhã, as plantas marcam a presença da natureza (também representada no quadro de Cézanne) e quebram a dureza das linhas geométricas, com formas orgânicas complexas. Os personagens vestem roupa de gala em preto e branco. A fotografia do filme também é feita em preto e branco. Straub-Huillet retornam ao preto e branco, o que conecta a ópera aos seus primeiros filmes germânicos (*Machorka-Muff*, 1962, *Não Reconciliados*, 1965, *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1967, *O noivo, a atriz e o cafetão*, 1968, e *Relações de Classe*, 1984).

Escutamos os primeiros acordes e a câmera faz uma pequena panorâmica para a direita em plano aberto, acompanhando o movimento do casal. O homem canta em devaneio sobre o encanto que a amiga da esposa lhe causara essa noite. A esposa, compreensiva, o convida para dormir, pois há muito o que fazer no dia seguinte. A câmera muda de perspectiva para a direita e filma o surto raivoso do marido em plano fechado: "Ah, vá embora! Esse tipo de vida deixa tão pouco tempo para sonhar: sempre a economia, o trabalho, gritando às crianças, dia após dia, a mesma coisa. Se não houvesse ao longo do tempo algo diferente ou novo, as preocupações diárias poderiam matá-la ou sufocá-la com o tédio!" A câmera volta para a posição à esquerda para filmar a mulher em plano médio. Ela está de pé ao lado da porta, próxima ao quadro de Cézanne. A mulher pondera: "Sempre que você tem uma noite agradável, volta deprimido! E eu não posso dizer que sua vida atual seja tão terrível. Até agora achei que fôssemos muito felizes. O que você quer?"

Já no começo, o posicionamento da câmera constrói *dois polos antagônicos*, como duas visões diferentes de mundo, duas perspectivas contrastantes, dois pontos estratégicos de posicionamento da câmera. Da direita, vemos e escutamos o imaginário do marido, contaminado e seduzido pelos modismos da vida moderna, representados pela figura da amiga da esposa. Da esquerda, vemos e escutamos as ponderações da esposa em defesa da vida familiar. Em seguida, a câmera se estabelece à direita e a mulher resolve mostrar ao marido que "também não está fora de moda". Ela adere então ao imaginário moderno suscitado pelo marido e decide

provar para ele que ela "pode viver de modo diferente". Ela afronta a posição de poder do marido e afirma a liberdade do seu desejo, a possibilidade de sua transformação e a defesa de sua singularidade, mesmo que sob a forma do jogo. Talvez resida aí um traço do feminismo idealizado por Gertrud Schoenberg nos anos de 1930. Há então uma articulação na forma do filme e da música, após atingir um pico de tensão dramática no diálogo conflituoso entre o casal (plano 18 – fig. 83). A perspectiva muda para a esquerda mais uma vez e a mulher se "transforma completamente".



Figura 83: Plano 18 – A mudança da mulher e a articulação da forma do filme e da música

Assim, o filme também se transforma e apresenta um novo começo ao refazer a panorâmica inicial, invocando a nossa memória do primeiro plano do filme. No entanto, agora, a panorâmica é *invertida* da direita para a esquerda (plano 21 – fig. 84), acompanhando o movimento da mulher. A variação por *inversão* marca essa primeira articulação da forma fílmica. A cor da roupa também se inverte, do preto para o branco. Ela caminha com seu novo vestido e joga com a fantasia da mulher moderna e livre, ou mesmo libertina, sob o imaginário de uma vida nova, para o desespero do marido.



Figura 84: Plano 21 – inversão da panorâmica inicial, da direita para a esquerda

Vemos variações em plano e contra-plano, numa relação de oposição e separação entre esposa e marido. A forma e a posição dos corpos aparecem mais uma vez espelhadas. A mulher inverte o seu papel de dona de casa e figura como uma "mulher moderna", despertando o ciúme do marido. Por fim, ela atende ao chamado do tenor que galanteia ao telefone, oculto no fora de campo. O marido, de joelhos, derrotado, implora que ela volte a ser como antes. A atitude da mulher tem um caráter libertário.

O filme se torna cada vez mais fragmentado, apresentando planos mais fechados dos personagens, dos objetos e dos móveis (a criança que acorda e não é atendida pela mãe, a garrafa de cerveja, a cadeira, o telefone, o guarda-roupa e a cama). A fragmentação desconcerta a percepção que o espectador tem do tempo e do espaço, e os personagens às vezes aparecem de repente em diferentes lugares, como é o caso do marido visto ao lado do quadro de Cézanne no plano 37, reaparecendo, com o corpo na mesma posição, ao lado da porta de entrada da casa no plano 40, sem nenhuma conexão ou justificativa aparente para esse *salto espacial elíptico* (como uma elipse espacial). Ele se movimentou no fora de campo, mas cria a impressão de que ficou parado enquanto o fundo teria se deslocado. O espaço é recortado como um quebra-cabeças mnemônico.



Figura 85: Plano 37 – O marido ao lado da cômoda



Figura 86: Plano 38 – A esposa em frente ao guarda-roupa



Figura 87: Plano 39 – Plano fechado da esposa



Figura 88: Plano 40 – O marido ao lado da porta

Junto com a fragmentação, a constante presença das sombras contribui para reforçar os jogos de espelhamento e dualidade, construindo uma espécie de *mise-en-abyme* vivo no interior do quadro. Marca do modernismo e do anti-ilusionismo, o filme torna visível seu próprio processo de representação, apresentando a sombra como uma espécie de dublê dos cantores, especialmente da mulher. A sombra aparece assim como a forma espelhada e invertida do corpo humano, seu duplo bidimensional projetado sobre o espaço, uma silhueta negra e misteriosa, sem volume, sem face, como um rastro visível e impalpável. Ao mesmo tempo presença e ausência, a sombra apresenta a contra-forma dos corpos, como se diz do contra-tema de uma melodia. Ela se projeta sobre as paredes, mas, também, projeta um campo de possibilidades futuras

das relações a se estabelecer entre um homem e uma mulher, das relações que se constituem numa sociedade. Ela sugere uma complexa temporalidade, fazendo conviver diferentes tempos no mesmo instante, tornando visível a ambiguidade e a complexidade que cada corpo carrega consigo. Tornam-se simultâneos os tempos da juventude e da vida adulta, o tempo presente e o tempo lembrado, o tempo vivido por Schoenberg em meio ao período modernista de 1929, logo antes da ascensão do Nazismo e início da Segunda Guerra, e o tempo contemporâneo de Straub-Huillet em 1996. A sobreposição temporal desses dois momentos da história reforça a dimensão política da obra, tornando evidente que os mesmos desafios do passado, a dimensão totalitária aparentemente adormecida nos tempos atuais, está sempre prestes a despontar.³²⁵ A pergunta sobre o muro continua a reverberar: "Onde jaz o seu sorriso?" ou, em uma outra tradução possível: "Onde está enterrado o seu sorriso?". Os diferentes tempos vivem juntos, diferentes períodos históricos vivem juntos na abordagem materialista de Straub-Huillet.

³²⁵ A obra de Straub-Huillet sempre foi marcada por essa observação de que o Nazismo não se encerrou com o fim da Segunda Guerra. Já no primeiro filme, *Machorka-Muff*, há uma crítica ao processo de remilitarização vivido pela Alemanha no pós-guerra. Muitos membros do partido Nazista, militares, políticos, etc., continuavam (e continuam) a atuar, impunes. As poucas condenações feitas pelos tribunais do pós-guerra não foram suficientes para causar uma reforma completa da estrutura política e social que permitiu a consolidação do regime totalitário. Vale citar, como referência, um importante filme desse período: *Alemanha no Outono* (*Deutschland im Herbst*, 1978, Fassbinder, Schlöndorff, Kluge, etc.), que retrata exatamente o trabalho de resistência de guerrilhas armadas (RAF) contra a política Nazista nos anos de 1970.



Figura 89: Plano 41 – Projeção da sombra da mulher

O dia amanhece. O casal se reconcilia e se une, voltando a conviver no mesmo plano (a reconciliação é algo realmente raro no cinema de Straub-Huillet). A câmera avança e muda de posição, mas mantém o mesmo eixo do primeiro ponto estratégico para filmar a parte de trás do palco, onde está a mesa do café da manhã. Assim se inicia a terceira e última parte da ópera, quando o casal reconciliado é surpreendido pelo cantor e pela amiga da esposa, que entram em cena para questionar, de modo irônico, o amor idílico, antiquado e matrimonial do casal.

A câmera filma os dois casais opostos de modo semelhante, mas produz uma variação na posição dos personagens, criando um estranho espelhamento. As mulheres estão à esquerda e os homens à direita em ambos os planos, mas as relações de frente e fundo são invertidas. A amiga está mais à frente, com o cantor ao fundo, enquanto o marido está à frente, com a esposa ao fundo. Essa última sequência é toda filmada a partir do mesmo ponto estratégico. A câmera está posicionada no centro do palco (onde estava antes a luminária), portanto, ela filma o casal moderno da direita, enquanto o casal conjugal é filmado da esquerda. Uma outra diferença importante entre os planos é que, agora, marido e mulher se apresentam envoltos pela natureza,

com as plantas ao seu redor, enquanto o tenor e a amiga, com sua sombra deformada, se apresentam diante da dureza das linhas geométricas do cenário, como que enredados pelo modismo do qual fazem parte.



Figura 90: Planos 55 e 56 – Espelhamentos entre os casais



Figura 91: Plano 65 – plano final da família reunida com a sombra da mulher projetada

O filme se encerra de modo impactante, com uma imagem que condensa muitos sentidos numa única cena. A mulher se coloca de pé atrás do marido, que está

sentado diante da mesa posta do café da manhã. Ela é observada pelo filho pequeno. A família está reunida no plano. O cenário ao fundo se articula em três partes: as janelas com as plantas, a parede sombreada com o papel de parede e a parede mais clara, iluminada pela luz que vem de fora. Sobre essa última parede, bem à direita do plano, se projeta a sombra da mulher, como uma projeção de todas as incertezas que o futuro guarda para as relações e para o mundo. O marido diz: "Ainda não consigo considerá-los como pessoas modernas, mesmo hoje!" Ao que a mulher replica: "Bem, isso pode mudar *de hoje para amanhã*." E a ópera termina com a pergunta do filho: "Mamãe, o que são pessoas modernas?" De alguma maneira, a pergunta da criança parece nos conduzir de volta ao início do filme, à pergunta inscrita sobre o muro: "Onde jaz o seu sorriso?" O filme, portanto, se passa entre essas duas perguntas, formando um ciclo.

Por outro lado, se é possível afirmar que há uma aparente reconciliação entre o casal, o plano final parece questionar também essa reconciliação, pois talvez a mulher não esteja reconciliada consigo mesma (o que é essa sombra feminina que se projeta?), com o papel que ela ocupa no interior da família (ela está em pé, enquanto o homem está sentado), um papel muitas vezes submisso às funções do lar, aos cuidados familiares, à opressão do mundo masculino. Se, como vimos em *Relações de Classe*, o personagem Karl Rossman é submetido a um pungente processo de expropriação no capitalismo, aproximando-se do desaparecimento, do apagamento de sua identidade, e abandonando seu nome próprio pela adoção do apelido de *negro*, a mulher, como diz a bela canção de Jon Lenon e Yoko Ono, "é o negro do mundo", "a escrava dos escravos".³²⁶

Por fim, embora não seja possível dizer o que são pessoas modernas, podemos dizer que há procedimentos modernos adotados pela música e pelo filme nesse caso. Não apenas escutamos a ópera cômica de Schoenberg, a primeira ópera dodecafônica composta por ele. O filme também se apropria da lógica serial dos procedimentos de composição por meio do uso dos dois pontos estratégicos de colocação da câmera que produzem a fragmentação do espaço representado, a

³²⁶ A canção de 1972 diz: "Woman is the nigger of the world / Yes she is, think about it / (...) We make her paint her face and dance / If she won't be aslave, we say that she don't love us / If she's real, we say she's trying to be a man / While putting her down we pretend that she is above us / Woman is the nigger of the world, yes the is / If you don't believe me take a look to the one you're with / Woman is the slave to the slaves / Ah yeah, better scream about it (...)."

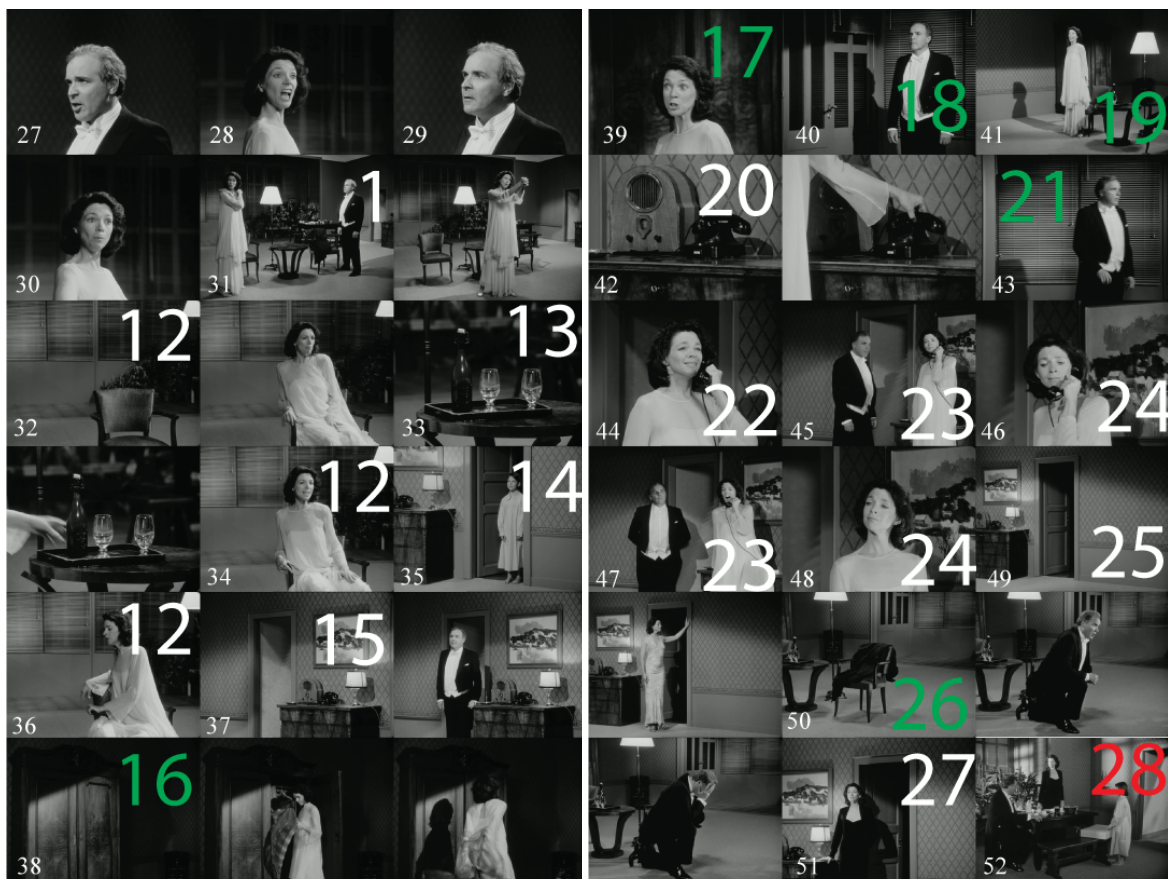
atomização dos planos e as inúmeras formas de variação por espelhamento utilizadas (tanto dentro do plano, com a posição espelhada dos personagens, o uso das sombras, os objetos, a cenografia, quanto fora, na colocação da câmera, no uso da panorâmica, etc.). De modo afim à música serial, o filme trabalha, à sua maneira, com séries pulverizadas, não de notas, mas de planos em suas variações, produzindo uma proliferação constelar de fragmentos de espaço-tempo na relação com a música encenada da ópera. O resultado é uma complexa temporalidade, superpondo, em séries, os diferentes tempos da música, do filme, da história, do presente e do passado. Straub-Huillet desenvolvem no cinema um modo próprio de ler e reinventar o *serialismo* num sentido mais amplo – seus princípios lógicos e estéticos –, incorporando procedimentos musicais à sua prática, e criando assim uma complexa forma temporal de profundas consequências políticas para o tempo presente.

Esquema de análise de *De hoje para amanhã*:

No esquema a seguir pode-se ver a numeração dos planos no canto inferior esquerdo. Os números grandes representam as variações de planos feitos a partir dos dois pontos estratégicos. Os números brancos representam as variações feitas a partir de um ponto estratégico com o posicionamento da câmera à esquerda. Os números em verde representam as variações feitas a partir de um ponto estratégico à direita. Os números em vermelho representam as variações feitas a partir de um terceiro ponto estratégico realizado com o avanço da câmera no mesmo eixo de posicionamento do primeiro ponto à esquerda. A classificação dos planos levou em consideração não apenas a análise visual da perspectiva como também as descrições de posicionamento de câmera feitas no roteiro publicado do filme. As imagens sem número de plano são repetições do mesmo plano em momentos distintos. As imagens sem número de variação representam repetições de variações anteriores.



Figuras 92 e 93: Esquema de análise de *De hoje para amanhã*



Figuras 94 e 95: Esquema de análise de *De hoje para amanhã*

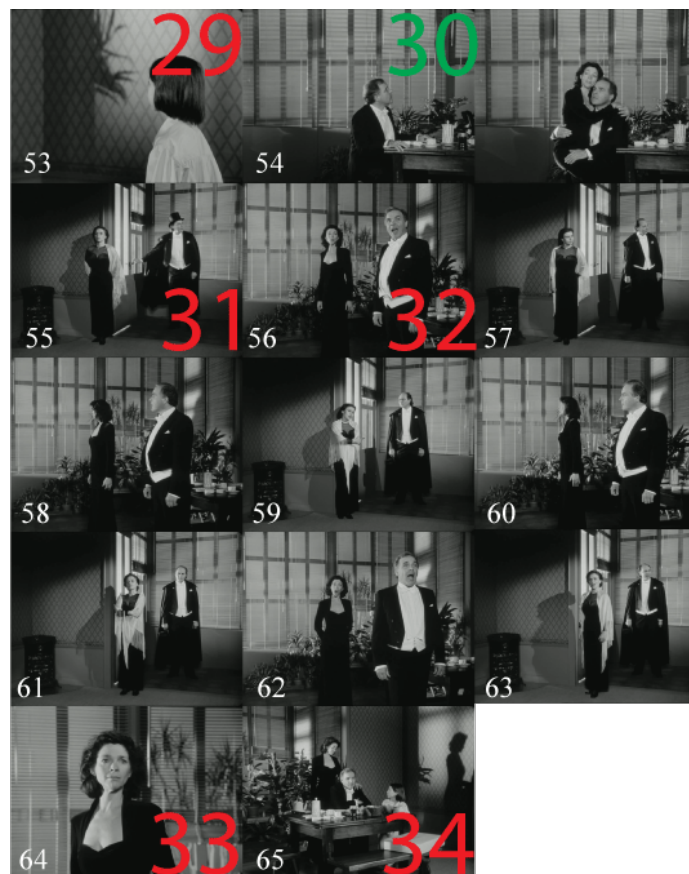


Figura 96: Esquema de análise de *De hoje para amanhã*

4.4. Toute révolution est un coup de dés

Toda revolução é um lance de dados (1977, 11')



Figura 97: Foto de Mallarmé em sua mesa de trabalho, extraída do filme

*Para mim é difícil conceber qualquer coisa, ou segui-la sem
cobrir o papel de geometria onde se reflete o mecanismo
evidente do meu pensamento.*

Mallarmé

A Revolução está em nós, em nossa alma; fora, ela não tem monumento. Vivo espírito da França, onde eu te aprenderia, senão em mim? (...) O *Champ-de-Mars*, eis o único monumento deixado pela Revolução... O Império tem sua coluna, tomou ainda quase só para si o *Arco do Triunfo*; a realeza tem seu *Louvre*, seus *Invalides*; a feudal Igreja de 1200 pontifica ainda em *Notre-Dame*; até os romanos têm as *Termas* de César. E a Revolução tem como monumento... o vazio... Seu monumento é esta areia, tão plana quanto a Arábia... Um *tumulus* à direita e um *tumulus* à esquerda, como os que a Gália erguia, obscuros e duvidosos testemunhos da memória dos heróis...

Jules Michelet³²⁷

Junto ao título do filme, *Toute révolution est un coup de dés*, se inscreve, entre *parênteses* (forma tipicamente mallarmaica), o nome de Jules Michelet, como se o título tivesse sido dado por ele, pelo historiador tido como um dos fundadores da História moderna. Em sua obra, *A História da Revolução Francesa*, escrita entre 1847 e 1853, o autor produz um

contraponto à literatura do período que, segundo ele, oferecia uma falsa imagem da nação francesa ao enfatizar sobretudo os defeitos e torpezas de seu povo. Para tanto, Michelet teria desenvolvido uma representação estética, inserida no campo político, tendo como fio condutor a força revolucionária do 'povo', entendido como agente transformador da História.³²⁸

O povo veio ocupar, pela primeira vez, o lugar central e o protagonismo consciente da Revolução na narrativa histórica.³²⁹ Se a Revolução, como disse Michelet, tem, como monumento, o vazio, um *tumulus* anônimo,³³⁰ esse cinema, construído como "um túmulo para o olho", como definiu Daney, vem erguer o filme como um novo monumento revolucionário sobre o vazio: *obscuro e duvidoso testemunho da memória dos heróis* (não apenas dos *Communards*, mas também do

³²⁷ MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 15-16.

³²⁸ SCHREINER, Michelle. *Jules Michelet e a história que ressuscita e dá vida aos homens: Uma leitura da emergência do "povo" no cenário historiográfico francês da primeira metade do século XIX*. Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2005, p. 34.

³²⁹ Pouco tempo antes ele escrevera o livro *O Povo* (1846), em oposição à imagem degradante que a literatura romântica de Balzac, George Sand e Eugène Sue, entre outros, vinha construindo do povo francês.

³³⁰ O túmulo, assim como o nada e o vazio, são temas recorrentes na poesia de Mallarmé.

próprio Mallarmé). O filme oferece ao espectador uma incursão poética que acontece sobre o túmulo dos revolucionários da Comuna, que jazem anônimos no cemitério de *Père-Lachaise*, duplamente soterrados pela derrota e pelo discurso histórico dominante.³³¹ Sobre eles, na colina, encontram-se os corpos imóveis da comunidade de amigos dos cineastas que *recitam* o poema de Mallarmé. O passado e o presente se coadunam por uma fina camada geológica. O "cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra"³³² se interrompe por um instante, para que algo do passado possa se fazer presente. Assim, o cinema vem "explodir o contínuo da história", tarefa última do historiador materialista segundo Benjamin, elevando o poema à potência política marxista. "Não conheço outra bomba senão um livro", dizia Mallarmé, que não só foi contemporâneo da Comuna de Paris e tinha vários amigos anarquistas, como morou no lugar onde se ergueu a última barricada feita pelos *Communards*, como destacou Straub.³³³ Não há outra bomba, senão um filme, poderíamos dizer com Straub-Huillet.³³⁴

O filme refaz o gesto de *Igitur*, poema embrião de *O lance de dados*, e desce "as escadas, do espírito humano, vai ao fundo das coisas: 'absoluto' como está. Túmulos – cinzas (nenhum sentimento, nem espírito), neutralidade."³³⁵ Desce ao túmulo vazio, através da expressividade neutra dos personagens, para se sentar sobre as "cinzas de seus ancestrais" e, de lá, projetar o lançamento dos dados mais uma vez.³³⁶ O curta marca o retorno de Straub-Huillet à França após mais de vinte anos de exílio e é realizado em maio de 1977.³³⁷

³³¹ Vinte mil mortos: foi esse o saldo do massacre realizado contra o primeiro governo proletário da História, a Comuna de Paris, que teve apenas três meses de duração, de 18 de março a 28 de maio de 1871.

³³² BENJAMIN, Walter. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 70.

³³³ Cf.: LAFOSSE, Philippe. *Maintenant dites-moi quelque chose*. Paris: Scribest, p.48.

³³⁴ O filme é dedicado a Frans van de Staak, Jean Narboni, Jacques Rivette e alguns outros.

³³⁵ MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas / Stéphane Mallarmé*. Tradução de José Lino Grünewald – [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 75.

³³⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas / Stéphane Mallarmé*. Tradução de José Lino Grünewald – [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 95.

³³⁷ A data parece cabalística: maio marca o fim da Comuna e os números 7, 70, 77 e 707 têm um valor muito especial na poesia e na estética de Mallarmé, como uma espécie de código oculto, lançado ao futuro, a ser ou não desvendado por um hipotético leitor. *O lance de dados* possui exatamente 707 palavras e há vários poemas realizados com 70 ou 77 palavras. Mallarmé desenvolveu uma ampla pesquisa sobre as questões numerológicas associadas à poesia, à questão do acaso, como veremos, dando a essas questões um valor filosófico e estético. Acaso ou não, o título do filme *Toute révolution est un coup de dés* também é feito de 7 palavras. O curta dura 11 minutos, assim como são 11 as Páginas duplas do poema. Sobre o tema, vale a leitura do estimulante estudo: MEILLASSOUX,

Já no título, os cineastas produzem uma montagem estética e política. A palavra "Revolução" ganha uma dupla associação: a História da Revolução Francesa na abordagem proposta por Michelet (incluímos também a posterior revolução promovida pela Comuna de Paris de 1871, primeiro governo proletário da História); e a revolução do poema de Mallarmé, que inaugura a poesia moderna. A expressão que conclui o poema – "Todo pensamento emite um lance de dados" – ganha uma nova formulação revolucionária e inaugura, a seu modo, uma pequena revolução no cinema moderno do casal, a partir de uma abordagem afim à estética do serialismo, como a definiu Markus Bandur.³³⁸

Diante das questões que viemos trabalhando com relação à estética do serialismo e ao uso do ponto estratégico, podemos dizer que o filme ocupa um interessante lugar. Trata-se de um dos primeiros experimentos sistemáticos de organização serial da decupagem e da estrutura fílmica a partir do método de construção do ponto estratégico na relação com o texto, alcançando uma forma estrutural quase matemática de abordagem do poema (como disse Gardner Davies sobre Mallarmé: "*O Livro* deveria resumir tudo que existe no mundo, como em uma equação"³³⁹), com importantes consequências estéticas.

O poema *O lance de dados jamais abolirá o acaso*³⁴⁰ foi escrito em 1897, um ano antes da morte do poeta, e representa o ponto máximo de realização de seu sonho de construção da *Obra* ideal, "explicação órfica do universo, contando de modo sintético e poético a história do surgimento e desaparecimento de tudo."³⁴¹ A forma do poema apresenta uma nova lógica de construção, inédita na história da literatura. As palavras são trabalhadas materialmente ("um poema se faz com palavras, não com ideias", como afirmou o poeta a Degas), tanto na sua musicalidade, quanto na sua forma visual, ganhando uma nova distribuição no espaço branco do papel. Essa

Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012.

³³⁸ BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.

³³⁹ DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du "coup de dés"*. Paris: Librairie José Corti, 1992, p. 13.

³⁴⁰ Todas as referências ao poema em português, feitas em nosso texto, são retiradas da tradução de Haroldo de Campos: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

³⁴¹ COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de dés: an exegesi*. New York: AMS PRESS, 1949, p. 09.

distribuição assume também uma função sintática e rítmica, substitui a pontuação, que é completamente suprimida. O branco da página ganha espaço expressivo, amplia-se e torna-se visível pela primeira vez, deixa de ser apenas o fundo vazio sobre o qual as palavras vêm se inscrever, e passa a ocupar o primeiro plano, rodeando as palavras, produzindo um "espaçamento da leitura". Bresson dizia que *o cinema sonoro inventou o silêncio*, e podemos dizer que *O lance de dados* inventa o branco do papel, silêncio da escrita, espaço vazio. Assim se expressou Mallarmé no prefácio da primeira publicação do poema, na revista *Cosmopolis*:

Os brancos com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de *subdivisões prismáticas da Ideia*.³⁴²

As *subdivisões prismáticas da Ideia* expressam imagens *verbivocovisuais*³⁴³ por meio dessa nova disposição do texto sobre o espaço, por meio de uma nova geometria espacial, musical e tipográfica do texto, como que libertando-o de sua métrica tradicional, das doze sílabas do Alexandrino, forma clássica do soneto, produzindo uma espécie de *emancipação (gráfica e textual) das dissonâncias*, para retomar a expressão de Schoenberg. A palavra é retirada de seu enclausuramento no interior das estrofes, o que permite, por fim, uma nova lógica expressiva estrutural de organização e de construção poética. Assim como vimos em Schoenberg, especialmente na leitura feita por Adorno, a construção de uma nova estrutura de organização da obra acaba por libertar a palavra, permitindo a "mudança de função da expressão"³⁴⁴ poética, a abertura de um novo campo para a linguagem na relação com o inconsciente. Segundo Mallarmé, esse novo modo de construção produz uma vantagem literária que tira proveito do intervalo entre as palavras:

A vantagem, se me é lícito dizer, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o

³⁴² CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 151-152, grifo nosso.

³⁴³ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos – 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

³⁴⁴ ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 40.

delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da *Página*: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita.³⁴⁵

A Página do poema agora constitui uma unidade espaço-visual distinta, formada da união de duas páginas. O texto atravessa o espaço e ganha liberdade, sendo *modulado* conforme princípios musicais de aceleração ou retardamento, de densidade gráfica e espaçamento, retrações, prolongamentos, fugas, modulações do próprio movimento do texto, não apenas de seu conteúdo. A dimensão do significante da palavra é ainda mais ampliada e trabalhada poeticamente. A aleatoriedade da forma da palavra na relação com o significado ganha uma nova relação. É a distância entre a forma da palavra e seu sentido que permite a existência da poesia para o autor, pois o *verso* "filosoficamente remunera o defeito das línguas, complemento superior."³⁴⁶

O texto ganha um caráter fragmentário, constelar, polifônico. Essa concepção espacial do texto se elabora também através de uma pesquisa tipográfica que permite um jogo polifônico entre as várias vozes que vão sendo construídas com as variações gráficas dos modos de escrita das palavras do poema. Ao longo das 11 Páginas duplas, 8 séries tipográficas são utilizadas no *Lance de dados*, com 4 variações de tamanho, entre maiúsculas e minúsculas, e com as fontes itálicas e romanas. Mallarmé, inspirado pela música, aproxima a forma do poema do universo musical, oferecendo ao leitor uma partitura textual: "A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação."³⁴⁷ Straub-Huillet se servirão das orientações do poeta para a *recitação* do texto no filme.

Mesmo que no prefácio do poema, Mallarmé tenha feito essa defesa de uma leitura musical das palavras, a música vem ocupar aqui um lugar não apenas literal, dos sons das palavras, mas, também, da lógica das relações. Em *Crise de Verso*, o

³⁴⁵ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 151-152.

³⁴⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 162.

³⁴⁷ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 151-152.

poeta aproxima seu idealizado *Livro* da forma da sinfonia, e afirma: "Não é de sonoridades elementares pelos cobres, as cordas, as madeiras, inegavelmente, mas da intelectual fala em seu apogeu que deve, com plenitude e evidência, resultar, enquanto conjunto das relações existindo em tudo, a Música."³⁴⁸ Frequentador dos concertos musicais wagnerianos, o poeta era crítico ao compositor e à maneira como a ópera produzia a junção entre música e palavra. Para ele, como afirmou Meillassoux, "só a poesia – porque engendra a música com a ajuda apenas da fala – está numa posição verdadeiramente habilitada para produzir uma profunda unidade entre o pensamento e a música."³⁴⁹ O poeta complementa: "Não é preciso nem mesmo à poesia ser lida de modo declamatório para que a sua melodia (inteiramente mental) produza seus efeitos completos: *a poesia é o 'silêncio do músico'*".³⁵⁰ Em carta a Edmund Gosse, de 1893, ele escreve:

Faço Música e chamo assim não aquela que se pode tirar da aproximação eufônica das palavras (*mots*), essa primeira condição é evidente; mas o além magicamente produzido por certas disposições da palavra (*parole*). Em que esta permanece apenas no estado de comunicação material com o leitor como as teclas do piano. Verdadeiramente entre as linhas e acima do olhar isso se dá, em toda pureza, sem a mediação de cordas de tripas e de pistões como na orquestra, que é já industrial, mas é a mesma coisa que a orquestra, salvo que literariamente ou silenciosamente. Os poetas de todos os tempos jamais fizeram de outra maneira e é hoje, eis tudo, divertido ter consciência disso. Empregue Música no sentido grego no fundo significando *Ideia ou ritmo entre relações*: aí mais divina que em sua expressão pública ou sinfônica.³⁵¹

A poesia assim se apropria do próprio pensamento da música, definida como a lógica (ideia ou ritmo) das relações, faz da música pensamento estrutural expressivo, "sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de relações, isto é, *mobilidade pura*".³⁵² Ela deixa de ser submetida aos parâmetros correntes ao campo da poesia, à métrica tradicional, aos motivos típicos do universo parnasiano, ao lugar do sujeito e do eu lírico (qualquer coisa pode ser tema para a poesia de Mallarmé), para se abrir à expressão *material* da palavra diretamente vinculada à sua

³⁴⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 166.

³⁴⁹ MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012, 62-64 (trad. nossa).

³⁵⁰ MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012, 62-64 (trad. nossa).

³⁵¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 11 (grifo nosso).

³⁵² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 330.

forma gráfica ideogramática e à sua posição constelar no espaço branco da Página,³⁵³ como aponta Augusto de Campos:

No ápice de todo um processo evolutivo da poesia, Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do "mosaico do jornal" ao cinema (ao qual Walter Benjamin atribui, justificadamente, tão grande importância) e às técnicas publicitárias. E assim como a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo-Malevitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem de Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema.³⁵⁴

A noção de *estrutura*, então, ganha centralidade, e os procedimentos de construção poética começam a ser trabalhados a partir das *variações* dos elementos tipográficos, tamanho de letra, itálico e romano, e de sua distribuição no espaço em *séries* polifônicas simultâneas (pois as diferentes formas tipográficas podem ser vistas ao mesmo tempo no espaço da Página, alcançando sua máxima complexidade na Página IX, e possibilitando novas formas de leitura), e também intercaladas ao longo do poema, num jogo de constante alternância entre a horizontalidade e a verticalidade da leitura. A própria palavra ganha uma atenção especial no modo como é constituída, e o poeta cria jogos de *permutação* entre seus fonemas internos, com sua estrutura, variações silábicas no interior das palavras, deslocamentos, simetrias, palíndromos e anagramas, gerando, assim, novas palavras, novos sentidos, outras sonoridades.³⁵⁵ Segundo Cohn, para o poeta, "uma palavra ou uma letra é uma mônada, um microcosmo da estrutura total, e num outro sentido, ao mesmo tempo, é só uma

³⁵³ Segundo a leitura cabalista de Robert Greer Cohn, "cada Página corresponde a um nível da hierarquia das ciências e, depois de um certo ponto, a um estado de desenvolvimento da arte, como se segue: metafísica (ou epistemologia; também pinceladas de astronomia) Páginas I e II; as ciências físicas, Página III; as ciências biológicas, Página IV; as ciências sociais, Página V; arte primitiva e ritual, Página VI; teatro (arte pública), Página VII; poesia (arte privada), Página VIII; síntese de todas as artes, Página IX. Depois, há o retorno ao oceano vazio, Página X, e ao espaço solitário, Página XI, com uma única constelação como um último conjunto de realidade a morrer, multiplicidade retornando ao Um de onde emergiu." Cf.: COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de dés: an exegesi*. New York: AMS PRESS, 1949, p. 11.

³⁵⁴ CAMPOS, Augusto. *Mallarmé: O poeta em greve*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 26-27.

³⁵⁵ Podemos sugerir que a obra de Mallarmé tenha sido precursora também das pesquisas da *literatura constrangida*, regida por regras rígidas, muitas vezes matemáticas, de construção, como é o caso das pesquisas realizadas pelo grupo *OuLiPo*. Cf.: FUX, Jacques. *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, George Perec e o Oulipo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

unidade do vocabulário (ou alfabeto), um ponto na curva dos meandros que compõem a frase Mallarméana."³⁵⁶ A dimensão *fractal* da composição dos elementos seriais de *Relações de Classe* parece encontrar afinidade aqui de outra maneira. Essa sempre foi uma questão central para o serialismo: a forma como os elementos internos, seus fragmentos e unidades mínimas de composição geram, de modo orgânico, uma macroestrutura. Nesse sentido, Zeller aproxima a obra do poeta da composição musical de Webern:

Tomados juntos, ambos sustentam um conceito central: *estrutura*. Para Mallarmé, seus mais importantes elementos, significantes em si mesmos, foram as vinte e seis letras do alfabeto (ou então o número de fonemas do sistema fonológico francês); para Webern, eles eram os intervalos que podem ser compostos com as doze notas da escala temperada.³⁵⁷

Também Augusto de Campos aproxima a obra e o pensamento de Mallarmé (a quem denominou de "o primeiro poeta estrutural") da estética serial da música de Schoenberg, Webern, Boulez e Stockhausen:

Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da "*série*", descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. Esse processo se poderia exprimir pela palavra *estrutura*.³⁵⁸

Portanto, juntamente com Zeller e Augusto de Campos, podemos afirmar que a obra de Mallarmé inaugura a poesia moderna pelo uso de uma lógica composicional própria à estética do serialismo, conduzindo a palavra a um tratamento próximo ao valor musical da *série*. Não por acaso, o poeta foi uma influência central para os compositores da Escola de Darmstadt, no pós-guerra, dos quais poderíamos destacar Pierre Boulez, Stockhausen e John Cage,³⁵⁹ cada qual se apropriando de sua obra de

³⁵⁶ COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de dés: an exegesi*. New York: AMS PRESS, 1949, p. 10.

³⁵⁷ ZELLER, Hans Rudolf. *Mallarmé and Serialist thought*. In: EIMERT, H. STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe: a periodical devoted to developments in contemporary music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964, p. 05 (trad. nossa).

³⁵⁸ CAMPOS, Augusto. *Poesia, Estrutura*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 177.

³⁵⁹ Cf.: SCOTT LEE, Jonathan. *Mimêsis and Beyond: Mallarmé, Boulez, and Cage*. *Boundary 2*, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 – Winter, 1987), pp. 263-291, Duke University Press, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/303438> – Acesso em 14/04/2017.

maneira distinta, contribuindo de modo inspirador para "construir uma nova, obrigatória *ars poetica* para a música"³⁶⁰ e, de certo modo, também para o cinema, no século XX. Assim, torna-se bastante evidente para o nosso estudo a afinidade entre o cinema de Straub-Huillet e a obra de Mallarmé, nesse campo de pesquisa estética e filosófica em torno às questões do serialismo. O modo de construção do filme reforça essa associação.

³⁶⁰ ZELLER, Hans Rudolf. *Mallarmé and Serialist thought*. In: EIMERT, H. STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe 6: a periodical devoted to developments in contemporary music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964, p. 05 (trad. nossa).

Toda revolução é um lance de dados

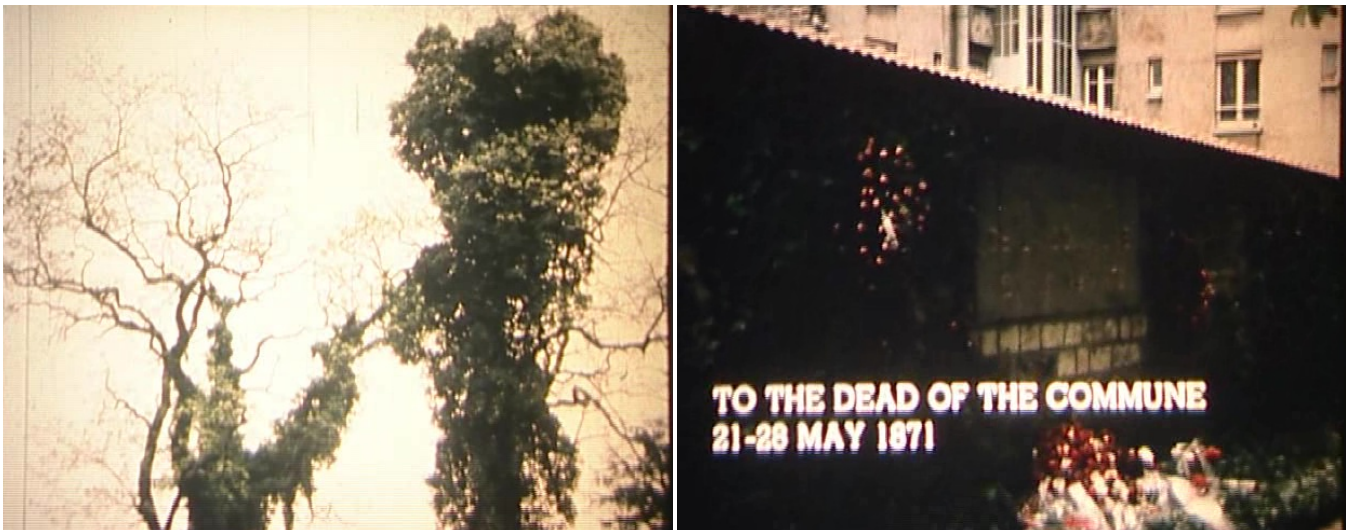


Figura 98: Panorâmica inicial do filme – Monumento aos mortos da Comuna de Paris – 21 a 28 de maio de 1871

Após o título e a dedicatória, uma panorâmica deambula em *contra-plongée*, dando a ver os grafismos das árvores sob o fundo branco do céu. Ela deriva por um prédio, descendo até uma lápide fixada sobre o muro onde foram fuzilados os últimos revolucionários da Comuna de Paris. Sobre a lápide pode-se ler: "Aos mortos da Comuna – 21 a 28 de Maio de 1871". A câmera se volta para o chão vazio, mostrando um pouco dessa "areia, tão plana quanto a Arábia", e refaz o caminho do muro à colina onde os mortos foram enterrados. Só então, podemos nos dar conta da simetria do movimento de câmera. Sob o céu branco que marca o início do movimento, estava oculto, no fora de campo, essa colina que agora vemos, com seus nove (*re*)*citantes* (termo utilizado nos créditos finais do filme):³⁶¹ cinco homens e quatro mulheres, distribuídos em semicírculo, de modo bastante simétrico, com distâncias regulares entre os corpos. À direita estão os homens e à esquerda, as mulheres.³⁶² A variação da cor das roupas dos recitantes parece sugerir associações entre eles, como se fosse possível agrupá-los de alguma maneira em subgrupos, mas esse agrupamento parece, ao mesmo tempo, fugidio, impossível e contraditório.

³⁶¹ Os (*re*)*citantes* que compõem a comunidade de amigos dos cineastas são: Helmut Färber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Manfred Blank (personagem de *Relações de Classe*), Marilú Parolini (personagem de *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), Aksar Khaled, Andrea Spingler, Dominique Villain, além de Danièle Huillet.

³⁶² É interessante observar o posicionamento das mulheres à esquerda, e não podemos deixar de observar uma certa conotação política e até mesmo feminista dessa escolha.



Figura 99: Plano inicial – Os recitantes na colina

Straub-Huillet produziram uma obsessiva decupagem fílmica do poema, atribuindo, a cada um dos *recitantes*, uma das distintas vozes tipográficas apresentadas por Mallarmé, as *subdivisões prismáticas da Ideia*. No entanto, ao invés das oito tipografias estabelecidas pelo poeta, os cineastas apresentam nove personagens. Eles criam uma subdivisão da segunda voz, aquela que aparece logo após a expressão inicial do título do poema ("Um lance de dados / jamais"), como se segue:

MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS / ETERNAS / DO
 FUNDO DO NAUFRÁGIO / **SEJA / O MESTRE** / EXISTIRIA / COMEÇARIA
 E CESSARIA / CIFRAR-SE-IA / ILUMINARIA / **NADA / TERÁ TIDO**
LUGAR / SENÃO O LUGAR / EXCETO / TALVEZ UMA
CONSTELAÇÃO.³⁶³

Destacamos aqui a subdivisão com o negrito. E essa voz tipográfica subdividida é atribuída, então, aos dois últimos recitantes do quadro, situados à direita

³⁶³ CAMPOS, Augusto. *Poesia, Estrutura*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 149-173.

(personagens 8 e 9). Talvez por isso, ambos estejam vestindo preto. Diante do rigor do trabalho dos cineastas, seria preciso se perguntar sobre os motivos de tal subdivisão imposta à leitura de Mallarmé. Esse talvez seja um dos únicos filmes do casal em que o texto é utilizado em sua integralidade, sem uma única alteração, corte ou acréscimo de palavras. No entanto, há aqui uma pequena mudança, já que essa subdivisão acaba por modificar minimamente o sentido da estrutura do poema. A primeira justificativa possível para a subdivisão seria a defesa de uma continuidade ou de uma maior coerência sintática entre os fragmentos (com **negrito** e sem **negrito**). No entanto, em um poema cuja estrutura é marcada pela descontinuidade e pela fragmentação, tal argumento parece frágil. Então, acreditamos que a escolha pela subdivisão se dá por uma necessidade fundamental de simetria que vai estruturar a forma fílmica e a geometria dos planos (e os sentidos resultantes dessa estrutura).



Figura 100: Recitantes numerados de 1 a 9, conforme sua disposição no espaço da colina

Tendo o poema sido estruturado com nove recitantes, foi possível aos cineastas criar uma estrutura simétrica, de tal forma que haja um recitante central (recitante 5), geometricamente posicionado bem no meio dos demais, a partir do qual a sentença fundante do poema é enunciada: UM LANCE DE DADOS JAMAIS ABOLIRÁ O ACASO.³⁶⁴ O posicionamento central desse recitante é fundamental para a lógica do filme. Logo após o plano geral da colina, com o fim do movimento de câmera, há um salto sobre o mesmo eixo, produzindo um plano mais próximo desse recitante central. Em seguida, *a câmera vem ocupar o lugar do próprio recitante central*, filmando todos os outros recitantes desse mesmo ponto estratégico (aliás, esse ponto não poderia ser mais estratégico). A câmera ocupa o vórtice central do espaço e do poema, produz um turbilhão.³⁶⁵ Todos os recitantes são filmados da mesma maneira, todos eles sentados, com o corpo inteiro enquadrado, as mulheres voltadas para a esquerda do plano, os homens voltados para a direita e o recitante central é o único que não apenas está voltado para a frente, como lança seu olhar diretamente para a câmera (algo bastante incomum na filmografia de Straub-Huillet). Os corpos dos recitantes estão posicionados de modo simétrico e espelhado (variações por espelhamento), de tal forma que se seguirmos os enquadramentos produzidos do primeiro ao nono, vamos acompanhar um giro de 180 graus, como fragmentos imóveis do movimento de uma panorâmica, ou como se a câmera estivesse girando em torno de um único recitante multifacetado (como os cineastas fizeram de modo marcante em *Lições de História*, ideia também presente, de diferentes maneiras, em *Moisés e Aarão*).

Cada personagem *recita* uma voz tipográfica do poema. Assim como as diferentes tipografias desenham relações espaciais no espaço branco do papel, cada

³⁶⁴ Meillasseux resume assim o possível enredo do poema: "naufrágio – o mestre morre com os dados em seu punho cerrado, hesita – desafia o mar que o engolirá. Só resta o chapéu com sua pluma na superfície da água, carregado por um turbilhão. De dentro do tornado, emerge uma sereia que destrói com seu rabo a rocha sobre a qual o barco do Mestre havia batido. Não sabemos se os dados foram lançados, mas o poema se encerra, enquanto a pluma é engolida pelo mar, com a aparição hipotética da constelação estelar perto de Setentrião, ou idêntica a ela. Essa Constelação parece ser colocada em movimento como por um lance celestial que suplementa o do Mestre, com o resultado descrito como 'consagrado', as estrelas sendo identificadas com os pontos de uma Morte noturna (Páginas X e XI)." Cf.: MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012, p. 17.

³⁶⁵ A Página VI do poema cria a imagem gráfica e poética do turbilhão: "*Uma insinuação / simples / ao silêncio / enrolada em ironia / ou / o mistério / precipitado / uivado / nalgum próximo / turbilhão de hilaridade e horror / esvoaça / em torno ao vórtice / sem o juncar / nem fugir / e lhe embalança o indício virgem*".

recitante vem ocupar um lugar no espaço da colina, sendo filmado de um único ponto estratégico. Uma certa dimensão da geometria tipográfica distribuída sobre o papel é *transposta* para o espaço real filmado pela câmera, criando uma espécie de *perspectiva tipográfica* do espaço. Cada retorno do recitante evidencia a estrutura serial e polifônica do poema, criando novas séries a partir da combinação entre as vozes e seus corpos espelhados. Como diz Straub, o ponto estratégico central, nesse caso, *faz série*. As variações tipográficas definem a estrutura de montagem do filme e também sua relação com o espaço, seus saltos espaciais. O ritmo visual do poema conduz o ritmo temporal da montagem. Os cortes são fragmentários e descontínuos, produzindo saltos de um recitante ao outro, guiados apenas pela lógica serial de construção do poema.

Os homens recitam os trechos marcados por uma tipografia maiúscula, enquanto as mulheres recitam os trechos em minúscula. Os cineastas seguem à sua maneira a orientação dada por Mallarmé no prefácio do poema. Ao invés de os recitantes variarem o tom da leitura segundo o posicionamento das palavras na Página, há uma variação de intensidade guiada pelo tamanho da tipografia. Tipos grandes e maiúsculos são lidos de modo forte, às vezes, bruto, pelos homens; tipos menores, minúsculos, são lidos de modo mais suave e delicado pelas mulheres. Os homens recitam trechos curtos, as mulheres recitam trechos longos. Há a construção de um conjunto de dualidades no poema, reforçado pela estrutura geométrica do filme: masculino e feminino, positivo e negativo, sintético e analítico, estático e cinestésico, unidade e multiplicidade, um e dois, côncavo e convexo, velho e novo, esquerda e direita, alto e baixo, horizontal e vertical, natureza e cultura.³⁶⁶

Ao mesmo tempo, a recitação feita pelos personagens respeita de modo extremamente rigoroso o *fraseado* do poema, *articulando* as palavras segundo a estrutura fragmentar do verso livre criado pelo poeta. Dessa forma, a recitação também se torna fragmentária, com pausas e intervalos que correspondem à disposição das palavras no espaço do papel. Há também momentos de silêncio, que poderiam ser comparados aos enormes espaços brancos do papel, embora essa comparação seja imprecisa, já que não há correspondência direta entre eles. O uso do

³⁶⁶ Cf.: COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de dés: an exegesi*. New York: AMS PRESS, 1949, p. 15.

silêncio no filme é mais livre, mesmo que remeta ao branco, as escolhas dos momentos de silêncio são arbitrárias e têm uma função rítmica de condução da tensão dramática.

Mais uma vez na cinematografia de Straub-Huillet, os corpos dos personagens estão marcados pela imobilidade. Corpos imóveis, pensamento em movimento por meio da palavra. Mais uma vez, esses corpos são envolvidos, não pelo branco do papel, mas pelo verde da grama e dos arbustos. A natureza se faz presente com sua forma rizomática, não hierarquizada e livre, espaço de liberdade que extravasa o esquema geométrico do filme e potencializa a recitação "revolucionária" do poema.³⁶⁷ Podemos dizer de uma abordagem marxista-materialista da natureza, pois a emancipação do homem, do universo do trabalho, também há de emancipar a natureza, de seu emprego instrumental e funcionalista. Há também uma atenção muito especial à postura dos corpos. Os olhares se mantêm fixos no fora de campo enquanto vemos os corpos se sustentarem sentados sobre a grama de várias maneiras: pernas cruzadas, dobradas, semiesticadas, entrelaçadas. As mãos também repousam sobre os corpos de modo extremamente consciente e elaborado. Elas parecem constituir um pequeno *catálogo de gestos*, como era comum na ópera barroca e em culturas orientais, mas agora, esses gestos não têm caráter simbólico, com exceção dos punhos cerrados de Danièle Huillet.

O gesto de resistência, símbolo dos movimentos de esquerda, sustentado pela diretora, com o punho direito cerrado em repouso sobre as pernas e a mão esquerda também fechada, segurando firmemente o pulso da outra mão, figura como um *mudra cósmico revolucionário*. O gesto tem ainda mais importância pois é, praticamente, o único no filme que ganha movimento, que rompe a imobilidade do corpo.³⁶⁸ O punho cerrado se ergue em concomitância com o seguinte trecho do poema, marcado em negrito, recitado por Huillet (Página IV) logo após a expressão O MESTRE ser dita por outro recitante:

³⁶⁷ Há uma grande importância da natureza, associada à Revolução e à liberdade na obra de Straub-Huillet, questão que atravessa a obra como um todo, com inúmeros personagens recitando diferentes textos em meio à natureza.

³⁶⁸ Há um breve momento, aos 6'47", em que o recitante 9 faz um movimento descendente com o braço enquanto diz "*Existiria*", referente à Página IX, mas o movimento é muito breve e parece ser pouco significativo.

[O MESTRE] / fora de antigos cálculos / onde a manobra com a idade olvidada /
 exsurto / inferindo / outrora ele empunhara o leme / dessa conflagração / a seus pés
 / do horizonte unânime / que se / prepara / se agita e mescla / **no punho que o
 estreitava / como se ameaça / um destino e os ventos** / o único Número que não
 pode / ser um outro / Espírito / para o arrojado / na tempestade / repregar-lhe a
 divisão e passar altivo / hesita / apartado do segredo que guarda / cadáver pelo
 braço / antes / de jogar / maníaco encanecido / a partida / em nome das ondas /
 uma / invade a cabeça / escoar barba submissa / naufrágio esse / direto do homem /
 sem nau / não importa / onde vã³⁶⁹



Figura 101: O punho cerrado de Huillet

As mãos têm importância central no poema. É com as mãos que O MESTRE conduz o seu destino ao lançar-se ao mar incerto, empunhando o leme em direção ao naufrágio. Também são suas mãos fechadas que guardam os dados a serem ou não lançados, nesse embate constante com a probabilidade e com o acaso num mundo não mais governado pela onisciência e onipotência de Deus. O mestre (o humano) se prepara para lançar os dados, mas acaba por não lançá-los, pois ele *hesita* (como hesitou Hamlet, referência importante para o poema: ser ou não ser). Lançar os dados significa selar o seu destino incerto: *o único Número que não pode ser um outro*,

³⁶⁹ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 149-174 (grifo nosso).

talvez seja a própria morte, segredo guardado por esse homem já tornado cadáver antes mesmo de jogar a partida em nome das ondas, com o punho cerrado e os números ocultos desse resultado. Os punhos assim guardam uma potência oculta, guardam a chance de sobrevivência e de transformação, uma única chance, mínima, ociosa, duvidosa, hesitante, diante de uma tempestade destruidora, como podemos ver na sequência, Página V, recitada ainda por Huillet:

ancestralmente em não abrir a mão / crispada / para além da inútil testa / legado na
desaparição / a alguém / ambíguo / o ulterior demônio imemorial / tendo / de
regiões nenhuma / induzido / o velho versus esta conjunção suprema com a
probabilidade / aquele / sua sombra pueril / afagada e polida e devolta e lavada /
suavizada pela vaga e subtraída / aos duros ossos perdidos entre as pranchas / nato
/ de um embate / as águas pelo ancião tentando ou o ancião contra as águas / **uma
chance ociosa** / Núpcias / cujo / véu de ilusão ressurreto ânsia instante / como o
fantasma de um gesto / vacilará / se abaterá / insânia³⁷⁰

As palavras do poema são ditas pela diretora de modo assertivo, direto, firme, decidido, declamatório, com sua forte presença. Ela recita o poema como quem proclama os princípios de um manifesto estético-político. Os punhos cerrados de Huillet se erguem e transformam os sentidos dados por Mallarmé. A *conflagração* "que se prepara se agita e mescla no **punho** que o estreitava como se ameaça um destino e os ventos o único Número que não pode ser um outro" ganha um novo sentido, uma conotação política revolucionária. Os punhos cerrados de Huillet guardam ocultos os dados a serem lançados ao futuro e ao destino, não mais diante do fracasso do naufrágio, mas da possibilidade da Revolução, "o único Número que não pode ser um outro". Segundo Benjamin "não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária."³⁷¹ O próprio filme torna-se um lance de dados revolucionário. Se a câmera vem ocupar o lugar central do recitante que enuncia o teorema "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", esse teorema só há de se completar com a frase final de Huillet: "Todo pensamento emite um lance de dados", o que provoca não só um retorno ao título-síntese do filme: *Toda Revolução é um lance de dados*, como exhibe ao espectador a imagem da Paris contemporânea, uma cidade que vivera a experiência da Revolução proletária pela primeira vez na História,

³⁷⁰ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 149-174 (grifo nosso).

³⁷¹ BENJAMIN, Walter. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 134.

com a Comuna, e que agora, por meio desse lance de dados, se prepara para o retorno da Revolução num mundo dividido pela Guerra Fria. A câmera constrói esse ponto estratégico *recitante* de posicionamento político, no vórtice do espaço e do texto. Ela não só filma uma abordagem revolucionária do poema de Mallarmé, como ela se torna protagonista e enunciadora de uma Revolução política e estética – a série produz um turbilhão –, fazendo do cinema seu instrumento principal.

*

Podemos dizer também que o corpo de Huillet faz série com Hölderlin e é retomado na mesma posição, sentado sobre as encostas do Etna, dez anos depois, em *O pecado negro* (1988, 42'), mas agora as mãos fazem uma nova coreografia. Inicialmente postas sob o pescoço, como que sustentando a cabeça para a escuta de um dos últimos quartetos de Beethoven, depois elas descem à terra: "Novo Mundo", e a música se articula.³⁷² O filme termina com um plano fechado das mãos sobre a terra e a pergunta sobre a presença dos deuses: "Mas onde está ele? Pois ele deve invocar o espírito vivo". Straub disse em várias entrevistas que Hölderlin representa a *utopia do comunismo*. Essa utopia atravessa a obra dos cineastas e cria uma montagem interna ao associar, por meio do corpo e das mãos de Huillet, a leitura política dos dois poetas, Mallarmé e Hölderlin. O punho cerrado contém também a utopia do comunismo.

³⁷² Quarteto op. 135, trecho do último movimento: *A decisão dificilmente tomada*, gravado em Londres em 1935, pelo Quarteto Busch.



Figura 102: Huillet em *O pecado negro* (1988)

Assim como Hölderlin, Mallarmé buscava a reinvenção do sagrado e da religião nos tempos modernos, diante da falência dos modelos explicativos baseados na existência de Deus (Deus estava morto, como professou Nietzsche). "Não é mais Deus, mas o nada que governa a vocação do poeta."³⁷³ O poeta francês manteve o projeto de criação de um culto que substituiria o Cristianismo, inventando uma nova religião artística (como também quis Wagner), mas sem qualquer tipo de crença na transcendência, uma religião própria à consciência moderna e pós-revolucionária. Esse foi o projeto de sua *Obra* ideal, *O Livro*, elaborada ao longo de toda a sua vida. Parte de suas anotações foi queimada a pedido do poeta, que pressentira a chegada da morte e a impossibilidade de conclusão da imensa tarefa que se propusera. *O Livro* teria um caráter constelar, feito de páginas soltas, com infinitos fragmentos de poemas. Para a leitura, Mallarmé idealizou uma cerimônia parecida com uma missa secular, na qual *O Livro*, anônimo, seria "apresentado por um 'operador' que junta as páginas soltas em pares de acordo com uma combinatória complexa que, parece, tinha a intenção de descobrir a multiplicidade de sentidos que poderiam variar com as conexões."³⁷⁴ De fato, a cerimônia ganhou uma estrutura matemática supercomplexa, tendo o número 12 como referência principal, com um rigoroso controle numérico dos participantes, de sua disposição em grupos distribuídos geometricamente pelo espaço, da organização da leitura dos fragmentos do texto entre os participantes, com ciclos e variações segundo a posição deles, do número de cadeiras, do tamanho do *Livro*, de suas dimensões, do número de páginas, volumes, e até do preço de venda para publicação, como destaca Zeller:

³⁷³ MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012, p. 28 (trad. nossa).

³⁷⁴ MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012, p. 22 (trad. e grifo nossos).

As medidas externas dos volumes e de todo o complexo, largura, grossura e comprimento do livro quando deitados ou mantidos em pé devem corresponder, internamente, ao número de linhas na página, sua extensão, e ao tamanho dos espaços entre as linhas. Mas essa estrutura espacial tridimensional, que Mallarmé chamou de "bloco", é apenas o modelo *visual* para um espaço poético não visual e multidimensional, que poderia ser acessível apenas ao poeta num tipo de visão.³⁷⁵

O Livro de Mallarmé, assim, ao construir esse espaço poético multidimensional, funciona como um *mecanismo de permutações seriais* segundo uma estrutura sistematicamente elaborada, com regras claras e precisas, que permitem a *performance* constante e sempre variável da obra. Cada encontro funciona como um jogo, uma *performance* fragmentária desse permanente *livro por vir*, segundo a expressão de Blanchot.³⁷⁶ Pensando que o *Lance de dados* ocupe o lugar máximo de realização da obra do poeta, com sua estrutura fragmentar, com as variações tipográficas e constelares da palavra no espaço em branco da Página, podemos sugerir também que *o filme se constitua, em certa medida, como uma forma de realização dessa cerimônia idealizada pelo poeta, filme por vir*. O filme apresenta uma forma superestruturada de filmagem, matematicamente construída segundo a organização tipográfica, com um controle absoluto e rigoroso do posicionamento dos personagens no espaço, dos ângulos e da perspectiva de filmagem, do tom de voz dos personagens, da recitação coerente com as articulações do verso livre, produzindo também um encontro de leitura entre amigos e um novo espaço poético-fílmico, segundo um mecanismo de permutações seriais cinematográficas de acordo com a estrutura do poema, lançando assim as bases de uma nova experiência estética, tipicamente moderna, e afim aos princípios de composição do serialismo. Os cineastas tornam-se como que os "*operadores*" desse ritual. Podemos dizer que é parte do projeto estético do cinema de Straub-Huillet, tal como em Mallarmé, produzir uma explosão ("*canhões, canhões, dinamite!*", como diz o amolador de facas em Sicília!), uma transformação da História que atravesse o tempo, como um filme aberto, por vir, como quis Blanchot:

É, ao mesmo tempo, no sentido da maior dispersão e no sentido de uma tensão capaz de *reunir* a infinita diversidade, pela descoberta de estruturas mais complexas, que *Um lance de dados* orienta o futuro do livro. O espírito, diz

³⁷⁵ ZELLER, Hans Rudolf. *Mallarmé and Serialist thought*. In: EIMERT, H. STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe 6: a periodical devoted to developments in contemporary music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964, p. 14 (trad. nossa).

³⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Mallarmé depois de Hegel, é "*dispersão volátil*". O livro que recolhe o espírito recolhe, portanto, um poder extremo de explosão, uma inquietude sem limites, que o livro não pode conter, que exclui todo conteúdo, todo sentido limitado, definido e completo.³⁷⁷

A expressão *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* ganha assim, a cada nova leitura, uma amplitude maior em termos das suas possibilidades. O *Livro (por vir)* idealizado por Mallarmé se constitui em uma superestrutura, ultrarracionalizada. O pensamento criativo do artista tenta controlar todos os parâmetros por meio da criação dessa estrutura. Também no processo de escrita, na construção dos versos, na contagem das sílabas, na distribuição espacial dos caracteres, nas dimensões das letras. Tudo é milimetricamente calculado, mas mesmo assim, há sempre uma margem de *acaso* na linguagem que escapa ao pensamento. O problema ganha uma enorme dimensão filosófica. Se não há mais a possibilidade de uma explicação divina para a existência de todas as coisas, é apenas o acaso que viria evidenciar essa lacuna, essa falta de sentido permanente própria à existência.³⁷⁸ O céu já não é mais o mesmo: o universo, as constelações, as estrelas, o imenso vazio, o ser. Os nossos poetas concretistas retomam as palavras de Heráclito para falar de Mallarmé: "De coisas lançadas ao acaso, o arranjo mais belo, o cosmo," e prosseguem:

Na épica mallarmeana, desubicada (sem lugar) e sem conteúdo diegético propriamente dito, a ação se concentra na "conjunção suprema com a probabilidade", na circunstância do jogo de dados, em que o *Humanus* (Le Maître) enfrenta o Acaso no tabuleiro do Universo. Se o acaso jamais pode ser abolido, poderá – quem sabe? – suspender-se repentinamente, deixando que dele se resgate uma ordem, ainda que fugaz, o desenho de uma constelação (a obra, culminação do ato extremo do *Humanus*?).³⁷⁹

O *Lance de dados* de fato termina com a sugestão da imagem de uma constelação, metáfora do próprio poema no dilema contínuo entre caos e ordem, pensamento e acaso, temas centrais para o século XX, da arte à física quântica, das explicações sobre a origem da vida à teoria do caos.³⁸⁰ Esse dilema é parte integrante

³⁷⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 345.

³⁷⁸ A obra de Mallarmé também influenciou a psicanálise lacaniana, cf.:

<http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/n2/ensaio1.htm> – Acesso em 13/05/2017.

³⁷⁹ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 199.

³⁸⁰ Gardner Davies desenvolve essa ideia: "*Coup de Dés* revela assim uma orientação relevante com relação à filosofia e à estética. Sobre o plano filosófico, o poema ilustra de modo impressionante a dialética dos contrários. Ao reivindicar a identidade filosófica dos contrários, o poeta mostra que é

da nossa experiência do mundo e da linguagem, compõe o próprio processo do pensamento, é inerente a ele, pois, como afirma Meillassoux:

Cada pensamento, ao ser formulado em linguagem, produz uma série aleatória de números conectados com os componentes linguísticos necessários para a sua formulação. Nossa frase final contém, como toda frase, um certo número de letras, sílabas, palavras, substantivos, etc. Esses números são "engendrados" pelo pensamento de modo que eles se encontram imbricados nele, mas, em si mesmos, eles não têm sentido – e, em especial, nenhum sentido relacionado ao pensamento em questão. (...) Mas o poeta tradicional – aquele que pratica o verso – é precisamente aquele que submete a linguagem a uma contagem, e mais especialmente, à contagem das sílabas para garantir a métrica.³⁸¹

Mas, mesmo que o poeta se esforce para controlar a escrita, calculando matematicamente cada parâmetro do poema, há sempre uma dimensão do imprevisível, do aleatório, do irracional, do inconsciente, que vem contaminar e transformar o desejo de racionalização. É como o ato de andar: entre um passo e outro, por mais que queiramos controlá-los, há sempre um pequeno desequilíbrio imprevisto que é o que nos permite produzir o movimento, sair do lugar, deslocar, mover. Mallarmé acenou para o desconhecido que constitui o ser, numa "inversão do infinito hegeliano: não mais o espírito que contém tudo em si, mas também inclui o que ele não contém, o nada (ausência de sentido), incluindo aquilo que parece ser uma exceção."³⁸² Então, a centralidade do nada, da falta de sentido da existência, confere um valor fundamental ao acaso, à aleatoriedade do mundo e do real, cuja aparente ordem sempre nos escapa (algo tão próximo à descoberta do inconsciente), conduzindo-nos à ideia de que o lance numérico dos dados, no processo de escrita, por mais perfeito que o verso venha a ser, jamais abolirá a marca da sua contingência. É assim que todo pensamento há sempre de emitir, ao mesmo tempo, um lance de dados, um número mais ou menos consciente, mas, muitas vezes, insignificante. E

possível, ao manter essa identidade num estado implícito, excedê-la e alcançar o Absoluto. Esclarecido sobre a equivalência entre o lance de dados e a inação total, o herói evita, por um lado, reduzir essa equivalência ao absurdo e, por outro, escolher entre as duas partes opostas; a questão do drama continua incerta uma vez que essa equivalência latente entre o lance de dados e a abstenção, que é a negação, determina a evocação do lance de dados ideal, símbolo do Absoluto. Mallarmé compreendeu que o Absoluto deve necessariamente conter o Acaso, como o Infinito deve conter o Finito; esse é o sentido da aparição dos pontos de luz na imensidão do céu negro." Cf.: DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du "coup de dés"*. Paris: Librairie José Corti, 1992, p. 158 (trad. nossa).

³⁸¹ MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*, Falmouth: Urbanomic, 2012, p. 49.

³⁸² MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*, Falmouth: Urbanomic, 2012, p. 28.

cada novo pensamento reinaugura o ciclo, reabre o campo de possibilidades do acaso lançado ao futuro, e as consequências desse pensamento serão sempre imprevisíveis (é assim que o poema, levado ao cinema, pode produzir a Revolução).

*

As obras de John Cage e de Pierre Boulez, importantes compositores do século XX, parecem expressar os dois polos opostos da noção de acaso em Mallarmé e da interpretação do poeta, como demonstrou Scott Lee:

Boulez se posiciona como um representante da leitura do poeta que enfatiza o conceito de *sistema*, um conceito baseado nas frequentes referências de Mallarmé "à Ideia". Em oposição a Boulez, Cage pode ser visto como um representante da leitura de Mallarmé que enfatiza a noção de *acaso* ou *indeterminância*.³⁸³

A comparação entre os dois compositores parece interessante para tornar ainda mais nítida a possível relação com o acaso presente na obra de Straub-Huillet. Boulez compôs várias peças a partir de poemas de Mallarmé, buscando inspiração na complexa idealização do *Livro*, e nas estruturas de organização e variação próprias ao *Lance de dados*. Para o compositor, o poema de Mallarmé figura como um sistema autoconstituído e fechado, restringindo o campo de possibilidades do acaso dentro da superestrutura. Segundo Lee, "é justamente essa noção mallarmeana de obra de arte como um sistema que é levada para a filosofia e para a prática composicional de Pierre Boulez."³⁸⁴ Na busca pelo serialismo integral, segundo o qual todos os parâmetros composicionais são trabalhados em séries, engendrando a própria macroestrutura das peças, o compositor ressalta o aspecto estrutural dos procedimentos de trabalho de Mallarmé como um caminho de pesquisa para a sua música. O acaso ganha um espaço restrito e controlado dentro da macroestrutura composicional. Ao mesmo tempo, a composição musical ganha um aspecto de

³⁸³ SCOTT LEE, Jonathan. *Mimêsis and Beyond: Mallarmé, Boulez, and Cage*. Boundary 2, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 – Winter, 1987), pp. 263-291, Duke University Press, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/303438> – Acesso em 14/04/2017 – p. 263 (trad. nossa).

³⁸⁴ SCOTT LEE, Jonathan. *Mimêsis and Beyond: Mallarmé, Boulez, and Cage*. Boundary 2, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 – Winter, 1987), pp. 263-291, Duke University Press, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/303438> – Acesso em 14/04/2017 – p. 266 (trad. nossa).

hipercomplexidade, proporcionando ao ouvinte uma sensação de *aleatoriedade*. É interessante como a superestruturação pode conduzir a obra ao seu extremo oposto.

De outro lado, a leitura feita por John Cage da noção mallarmeana de acaso é muito mais aberta ao imprevisível, ao descontrole, à indeterminação, retirando o compositor do lugar de domínio absoluto sobre a obra. Em alguns casos, as peças se transformam em obras mutáveis, *obras-acontecimento*, impossíveis de serem repetidas da mesma maneira, com durações variáveis, instrumentação e *performance* livres. Cage identifica Mallarmé como precursor de suas próprias ideias de acaso e de indeterminância na arte. Em seus *Mesósticos*, o texto de *Finnegans Wake* de Joyce é submetido a operações de acaso do *I Ching: O livro das mutações*, a partir das quais letras do texto são suprimidas, enquanto outras ganham variações de tamanho no espaço da página, criando partituras visuais feitas apenas de letras a serem lidas musicalmente.³⁸⁵ As partituras visuais parecem fazer referência direta ao *Lance de dados*. Diferentemente de Boulez, Cage usa a noção de *circus* e de *happening* como forma teatral de gerar modelos não sistematizados de complexidade musical, como aponta Lee:

Apresentações do *circus* cageano incluem *performances* simultâneas de duas ou mais obras "distintas", o abandono de "qualquer pretensa estrutura" ou mesmo de qualquer correspondência com a medida temporal, e a aceitação da "não linearidade". Em resumo, o teatro cageano abandona a estrutura fechada do conflito dramático, uma estrutura que é inerentemente "literária", para celebrar a abertura da situação teatral, uma situação que é essencialmente sensorial e espacial.³⁸⁶

É impressionante como a obra de Mallarmé pode ganhar leituras e interpretações radicalmente opostas, como as de Cage e Boulez. Seria interessante pensar associações entre a música desses dois compositores e experiências na história do cinema. A noção de superestrutura, ou da obra como um sistema complexo e fechado, tal qual desenvolvida por Boulez, poderia ser associada, por exemplo, ao cinema estrutural de Kurt Kren, entre outros. É difícil encontrar no cinema algo

³⁸⁵ Segundo Robert Greer Cohn, *Finnegans Wake*, de Joyce, seria a obra mais próxima do *Lance de dados* de Mallarmé. Cf.: COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de dés: an exegeisi*. New York: AMS PRESS, 1949.

³⁸⁶ SCOTT LEE, Jonathan. *Mimêsis and Beyond: Mallarmé, Boulez, and Cage*. *Boundary 2*, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 – Winter, 1987), pp. 263-291, Duke University Press, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/303438> – Acesso em 14/04/2017 – p. 273 (trad. nossa).

semelhante à liberdade de Cage com suas operações de acaso e indeterminância, mas talvez pudéssemos sugerir associações com o trabalho de colagens de Brakhage ou com alguns dos procedimentos de Jonas Mekas, de Michael Snow ou mesmo com a videoarte de Nam June Paik.

Certamente, diante desses dois polos antagônicos, a noção de acaso na obra de Straub-Huillet está mais próxima da abordagem sistêmica de Boulez que da aleatoriedade de John Cage. O acaso tende a aparecer sempre *no interior dos planos* milimetricamente calculados, nunca na estruturação dos elementos. O acaso ganha espaço nas *variações meteorológicas*, por exemplo, que os cineastas tanto admiram. O movimento das nuvens altera o brilho das cenas, intensifica as sombras e marca o fluxo do tempo. Essas variações da luz são, em geral, mantidas ao longo de toda a filmografia do casal, contrariando uma regra básica de continuidade do cinema. O acaso também ganha espaço na relação com o vento que balança as folhas e intervém nas cenas, com as variações próprias à natureza, um lagarto que atravessa o plano (como em *Antígona*), um mosquito ou borboleta que passeia pela cena (como em *Sicília!*), um som diferente que aparece numa tomada. Por fim, o acaso se faz presente nas mínimas variações próprias à atuação dos atores, à variação dos gestos, dos movimentos, das falas, da articulação do texto. É nítido o interesse de Straub-Huillet por essa dimensão do acaso interna aos planos, a ponto de eles produzirem diferentes versões do mesmo filme, mantendo exatamente a mesma *estrutura* de planos, uma mesma *macrossérie*, mas com diferentes tomadas, como é o caso do filme *A morte de Empédocles* (1986, 132'), que tem quatro versões ou variações. O mesmo acontece com *Corneille/Brecht ou Roma o único objeto de meu ressentimento* (2009, 29'), que possui três versões diferentes. Em *EUROPA 27 de outubro de 2005 (Cinétract)* (2006, 10'), duas panorâmicas se repetem cinco vezes, apresentando cinco tomadas, quase idênticas, do mesmo movimento, separadas por intertítulos que numeram cada recomeço. Desse modo, a noção de acaso vem configurar *microvariações* internas aos planos, como um *regime de variações das intensidades sensíveis no plano*, mas sem fazer variar a macroestrutura dos filmes, essa sim, extremamente controlada a partir da decupagem geométrica do espaço, do ponto estratégico e da relação com os atores.

Por fim, o poema de Mallarmé, ao inspirar o breve curta de apenas onze minutos de duração, possibilita que Straub-Huillet desenvolvam, de modo experimental, uma ampla pesquisa sobre a organização serial dos planos e a geometria

especial do cinema na relação com a literatura. Os cineastas constroem um filme extremamente polifônico, fragmentado, constelar e serial, ao mesmo tempo que recuperam a obra do poeta, dando a ela uma leitura política e revolucionária. Eles fazem, do filme, *Revolução*, com o intuito de produzir a transformação ativa da História. É assim que *todo pensamento emite uma revolução*. Também a questão do acaso, proposição central do poema, reverbera de modo sutil ao longo da obra dos cineastas. O filme, em certa medida, encena o ritual idealizado por Mallarmé e aponta para uma *Obra cinematográfica por vir*, cujo alcance permanecerá sempre em aberto, impossível realização de seu objetivo final e também vislumbre de sua potência de transformação da realidade, afirmação de sua vocação moderna:

Então, a modernidade triunfou e nós não sabíamos disso. A apaixonada energia despendida ao longo do século XIX, extraindo o messianismo da sua matriz cristã, reinventando uma religião civil retirada do dogma, uma política emancipatória para além da antiga Salvação; esse esforço sem precedentes, por parte de poetas (Lamartine, Vigny, Hugo, Nerval), historiadores (Michelet, Quinet), filósofos (Fichte, Schelling, Hegel, Saint-Simon, Comte), romancistas (Hugo novamente, Zola) e aquele que nunca sabemos como classificar, Karl Marx, ainda mais por *vetorizar* o tema com um sentido, com uma direção liberta da antiga escatologia; todos esses a quem nossos professores nos instruíram a chamar de os fora de moda por excelência – essas Grandes Narrativas mortas, na melhor das hipóteses, obsoletas, quando fermentadas pelos pesquisadores solitários e, na pior das hipóteses, criminosas quando vestidas pelo fino estatismo do Progresso ou da Revolução; tudo isso, no entanto, teria alcançado o sucesso ao produzir uma quebra única no nosso tempo, em um ponto preciso – um único Poema que teria atravessado o século XX como uma pedra preciosa oculta, finalmente para revelar a si mesmo, no século seguinte, como uma estranha defesa vitoriosa de uma época que nós havíamos enterrado sob os nossos desencantos.³⁸⁷

³⁸⁷ MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012, pp. 221-222 (trad. nossa).

5. Considerações Finais

Isso envolve contemplação, contemplação e mais contemplação, e as forças são os elementos de construção. Quando a construção é correta e suficientemente sólida, as forças em seu interior são livres como as estrelas no céu. Para um filme existir é preciso que ele seja construído antecipadamente. E isso compõe exatamente as relações entre as chamadas forças, e então tudo dentro do quadro deve funcionar livremente. *Sem uma estrutura rígida, não há filme*. E deve haver diversidade aí. O que nos interessa é a diversidade das diversas pequenas histórias que são contadas e que se tornam parte de uma rede. É uma rede. Não é suficiente apenas preparar a câmera e começar a filmar. Uma ideia do quadro e da construção devem ser desenvolvidas antecipadamente para serem concretizadas mais tarde no lugar [de filmagem] e então elas vão operar livremente. É preciso ritmo mesmo antes de começar a filmar ou editar. É preciso saber porque se escolhe um ângulo particular para filmar, quanto tempo cada tomada deve durar, e então escolher outro ponto ou um idêntico, mais próximo, ou o mesmo, apenas um pouco mais distante. É preciso ter tudo isso em mente antes, ou anotado. Se você não tem nada pensado, não haverá nada na tela, e se você não tem sentimentos, ou nada em seu coração, também não haverá nada para se ver.³⁸⁸

³⁸⁸ STRAUB, J.M., MARHÖFER, Elke. LYLOV, Mikhail. *A thousand cliffs*. Trondheim: Trondheim Academy of Fine Art, 2013, p. 322 (trad. e grifo nossos). Disponível em: <http://mikhaillylov.com/files/interviewjmstraub.pdf> – Acesso em 08/06/2017.

Ao longo deste trabalho buscamos compreender a centralidade do pensamento musical na obra de Straub-Huillet, tentando extrair daí as consequências materiais, políticas e estéticas de uma decupagem fílmica afim à estética do serialismo. Mais que apenas decompor os filmes em suas partes, buscamos compreender como a lógica serial contamina todos os aspectos do fazer cinematográfico, desde a gênese dos projetos, criando relações complexas entre os elementos heterogêneos que constituem essa constelação, extraindo daí os efeitos produzidos por essas relações.

Tomamos como ponto de partida os dois primeiros projetos fílmicos do casal, *Crônica de Anna Magdalena Bach* e *Moisés e Aarão*. No trabalho com Bach, fica claro o grande esforço em realizar uma execução musical autêntica, materialista, histórica, a partir de uma pesquisa importantíssima e inaugural da chamada *música antiga*, em conjunto com Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt. O *Bachfilm* trata a música como matéria estética e não como "acompanhamento" ou metáfora, num gesto estético e político de retirar Bach do envoltório romântico, colocando-o numa direção moderna, contrária à que foi dada pela apropriação que o nazismo fez do compositor.

A abordagem fílmico-materialista do universo bachiano influenciou o modo como os cineastas concebem o cinema, afetando seus filmes futuros, e trouxe para o trabalho deles uma preocupação fundamental com a questão do espaço e com a colocação da câmera, com a escolha dos lugares de filmagem, com a indissociabilidade entre o que se vê e o que se escuta, exigindo uma ética do *espaço acústico*, realizada por meio da *exigência do som direto*, com um tratamento extremamente cuidadoso e musical da voz falada, tratada como *recitação* (há aqui também a influência do *canto-falado* de Schoenberg e do teatro brechtiano), além da construção de uma *mise-en-scène* realizada, não com atores profissionais, mas com músicos que realmente tocam seus instrumentos no momento das filmagens. Straub-Huillet recuperam a modernidade de Bach e utilizam sua música já no primeiro curta, *Machorka-Muff*, juntamente com as *Permutações* de François Louis. O próprio Straub associa os momentos da vida de Bach no filme ao *pontilhismo* serial de Stockhausen, sugerindo uma associação entre a forma fílmica e a forma da música serial. Por essa razão, buscamos demonstrar um pouco do caminho que conecta Bach a Schoenberg,

especialmente no que se refere a uma lógica *permutacional* ou mesmo serial de trabalho com a composição.

No projeto de realização da complexa ópera inacabada de Schoenberg, *Moisés e Aarão*, segundo projeto do casal, é possível observar o esforço de elaboração da decupagem fílmica num constante diálogo com o método de composição dodecafônica. A forma fílmica é construída com base em um jogo constante de variações da imagem por espelhamento, próxima da lógica musical, produzindo uma abordagem geométrica do espaço. A música de Schoenberg retorna, de diferentes maneiras, em cinco filmes de Straub-Huillet, o que demonstra a importância do compositor como referência fundamental para a obra dos cineastas. Buscamos observar, não apenas o uso da música de Schoenberg, como também a presença de uma lógica serial da decupagem que constitui os diferentes filmes, de modo singular, a partir de cada encontro com os textos e com o universo dos autores que os anima. Assim, nosso trabalho apresenta dois campos de demonstração dessa hipótese. Em um primeiro momento, de caráter conceitual, partimos de Schoenberg (e de sua relação com Bach) para apresentar um amplo percurso histórico de construção dos processos criativos que culminou na noção ampliada de *estética do serialismo*, com um mapeamento do conceito e de seus procedimentos no campo do cinema e da música, caracterizando e incorporando a obra de Straub-Huillet a essa definição. Em um segundo momento, buscamos demonstrar por meio das análises, como a lógica serial desse cinema opera em diferentes filmes.

Pudemos observar a importância de Schoenberg para a construção de um método fílmico de decupagem, ao mesmo tempo extremamente rigoroso e extremamente livre, pois, como disse Straub, "sem uma estrutura rígida, não há filme".³⁸⁹ O interessante dessa afirmação é que, embora o cinema de Straub-Huillet, assim como a música de Schoenberg, seja comumente associado a uma abordagem matemática, racional, do controle severo dos parâmetros, do rigor, ou do formalismo, o que podemos observar é que esse rigoroso método é construído, exatamente, para que os inúmeros elementos, em sua heterogeneidade, possam ser combinados, permutados, variados e colocados a operar livremente no interior dos planos, na

³⁸⁹ STRAUB, J.M., MARHÖFER, Elke. LYLOV, Mikhail. *A thousand cliffs*. Trondheim Academy of Fine Art, 2013, p. 322 (trad. nossa). Disponível em: <http://mikhaillylov.com/files/interviewjmstraub.pdf> – Acesso em 08/06/2017.

montagem, na relação entre as sequências, ou entre os filmes ao longo da obra: "Isso envolve contemplação, contemplação e mais contemplação, e as forças são os elementos de construção. Quando a construção é correta e suficientemente sólida, as forças em seu interior são livres como as estrelas do céu."³⁹⁰ A noção de série permite ao cinema de Straub-Huillet modular essas diferentes forças heterogêneas, para construir uma constelação fragmentar do espaço-tempo, rigidamente concebida a partir de um método preciso de decupagem, com o ponto estratégico, o tratamento dos personagens, gestos, olhares, recitação, cenário, figurino, objetos, histórias, enfim, de toda a diversidade de elementos que são colocados em séries, com suas inúmeras variações, permitindo assim uma enorme liberdade de criação. A estrutura rígida permite relações livres entre os elementos, produzindo os efeitos estéticos que viemos analisando. Como disse Benjamin, é o espaço vazio que nos permite realizar o desenho imaginário entre as estrelas que constituem as constelações.³⁹¹ A fragmentação das séries produz um espaço de liberdade e de alteridade, transforma o imóvel em mobilidade, estimula a leitura, o olhar e a escuta atenta do espectador. O trabalho constrói diferenças, multiplica-as, produzindo uma *rede* de associações, mas não prescinde do coração, dos sentimentos e da contemplação, pelo contrário. Diante da estrutura rígida que se apresenta, algo cintila, vibra, dura no plano e parece oferecer ao espectador o convite a uma redescoberta do mundo e dos sentidos. Uma nova sensibilidade é construída em comunhão, na experiência conjunta do cinema (assim como a música serial também requisitou um novo ouvinte, uma nova escuta), na direção de uma utópica comunidade revolucionária, um *comunismo da forma sensível*, poderíamos dizer, que viria de fato transformar a realidade e retomar uma certa crença no futuro. A revolução deve se dar também no plano estético, na transformação da sensibilidade e da percepção do mundo.

Mais do que reafirmar a cada filme o retorno dos procedimentos seriais de trabalho, com o ponto estratégico e suas variações, buscamos compreender como as séries e as variações são *moduladas* de diferentes maneiras no encontro singular com o universo próprio dos textos e dos autores com que os cineastas trabalham, fazendo

³⁹⁰ STRAUB, J.M., MARHÖFER, Elke. LYLOV, Mikhail. *A thousand cliffs*. Trondheim Academy of Fine Art, 2013, p. 322 (trad. nossa). Disponível em: <http://mikhaillylov.com/files/interviewjmstraub.pdf> – Acesso em 08/06/2017.

³⁹¹ OTTE, Georg. VOLPE, Miriam Lúcia. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Revista Fragmentos, número 18, p.35-47, janeiro-junho, Florianópolis: UFSC, 2000.

da série uma noção ampla e flexível, uma *operação* de trabalho da decupagem e do pensamento fílmico, que produz efeitos específicos em cada contexto. As séries produzem relações complexas e são essas relações, juntamente com seus efeitos, que buscamos compreender com as análises.

Em *Um conto de Michel de Montaigne*, as séries se articulam para a produção de uma *aproximação* entre o móvel e o imóvel, a vida e a morte, o pensamento e a matéria: o corpo estático da mulher e o movimento da estátua que cintila diante do borrão das folhas ao vento e dos reflexos da luz; o aspecto autobiográfico do ensaio de Montaigne, da música de Beethoven e da vida de Straub; a relação com a natureza e a dimensão fractal da série que contamina elementos internos ao plano, como o motivo floral do vestido, contaminando também a estrutura espelhada de montagem do curta; a influência de Cézanne, que buscou representar, com a pintura, a pulsação do movente, que desfaz e decompõe as formas. As séries cintilam e operam uma síntese entre a vida e a morte, reduzindo a distância entre os dois mundos, fazendo do cinema o lugar privilegiado para abrigar a convivência dessa distância reduzida. Elas dão vida ao imóvel, fazendo ressurgir na estátua do filósofo o lampejo de vida expresso por seu pensamento. Para isso, o corpo vivo da mulher é imobilizado, e o fluxo da sua voz e de sua recitação se torna ainda mais potente no encontro com a estátua. A tela em preto e a escuta da música despertam a sensibilidade do espectador para a matéria sonora. A natureza cintila e as séries se sobrepõem num *plano-síntese*, produzindo uma breve e silenciosa faísca, uma explosão dos sentidos que interrompe o fluxo narrativo por um instante e torna a experiência do filme ainda mais aberta.

Se com Montaigne as séries produzem uma *aproximação* ou uma *síntese* entre vida e morte, em *De hoje para amanhã*, as séries constroem uma *separação* ou uma *antítese* entre o masculino e o feminino. De modo único na filmografia de Straub-Huillet, são utilizados dois pontos estratégicos distintos para a filmagem do mesmo espaço: o palco onde acontece a ópera. A estrutura da decupagem fílmica marca um esquema de dualidades e distanciamento na relação amorosa: relações modernas e relações tradicionais, presente e passado, homem e mulher, público e privado, natureza e cultura, prisão e liberdade, hoje e amanhã, presença e ausência. A iluminação reforça os dualismos e a ambiguidade, com sombras fortes que produzem uma espécie de *variação dos corpos por inversão*. A sombra projetada evidencia a

simultaneidade entre a presença e a ausência do corpo, entre os tempos do presente, do passado e do futuro, expressando visualmente a dúvida e a tensão contínuas que atravessam as várias temporalidades sobrepostas. Ela produz uma imagem em abismo e marca uma reflexão material sobre o problema da representação, questão central também na obra de Schoenberg.

As séries produzem uma ampla fragmentação constelar do espaço, desnortando a percepção do espectador com um conjunto enorme de variações. O filme ganha um caráter satírico e às vezes cômico, como faz a própria música do compositor, mantendo uma tensão constante diante das possíveis consequências políticas da moda e dos modismos na relação com a história, com as catástrofes do passado e com as iminentes guerras que nos ameaçam nos tempos presentes. Por fim, algo raro no cinema de Straub-Huillet, a construção dualista da série, que separou o casal durante a crise, também o reuniu no plano final, produzindo uma inédita reconciliação nesse cinema, reconstruindo a imagem da família, mas mantendo a ambiguidade e o conflito dessa reunião diante do desconhecido. De modo autorreflexivo, a criança lança uma pergunta sobre a modernidade, colocando em questão, não apenas a forma do filme e da música que acabávamos de experimentar, mas também o lugar do espectador: "Mamãe, o que são pessoas modernas?" O questionamento sobre a modernidade retorna, materialmente, de inúmeras maneiras, ao longo da obra dos cineastas, e constitui um dos eixos centrais do projeto estético do casal, como pode ser observado nas quatro análises que fizemos.

Se as séries produzem a *separação e a reconciliação* da estrutura familiar na ópera de Schoenberg, em *Relações de Classe*, as séries modulam as *relações de poder, linguagem, hierarquia, desejo e dependência* no capitalismo. A intensa geometrização do espaço produz séries kafkianas asfixiantes, que enclausuram os personagens segundo as suas relações. As permutações das dualidades e triangulações das posições de desejo, dominação e subserviência, estabelecidas entre os personagens pela escrita de Kafka ganham uma expressão espacial. Entrar em um novo espaço significa fazer parte de uma nova relação de dependência, de um novo julgamento, mas o veredito está sempre dado *a priori*, a partir das posições de poder, pois a justiça não é lei, mas desejo. Os personagens são expressos na forma fílmica como agenciamentos seriais de uma geometria espaço-temporal dos desejos e das relações. A série apresenta um caráter fractal e pode ser observada no interior dos

planos (séries atômicas), na organização dos objetos, na disposição dos corpos, dos gestos, dos olhares, do cenário, das linhas, na estrutura das sequências. A construção em abismo multiplica os sobre-enquadramentos de modo anti-ilusionista e torna ainda mais asfíxiante a produção das séries na relação com o texto. Por fim, o destino do personagem é se livrar da geometrização serial do espaço, para encontrar a liberdade na utópica *sociedade sem classes* do comunismo e da arte, sociedade esta possível apenas se ancorada pelas formas orgânicas, não hierarquizadas e livres da natureza. Para esse movimento se consumir, rompendo a clausura das séries, o personagem é submetido a um apagamento. O *desaparecimento* torna-se o resultado de uma operação em série, própria ao capitalismo compreendido como "um sistema de relações" como o definiu Kafka: "O capitalismo é uma condição do mundo e da alma." A série opera desaparecimentos.

Por fim, se com Kafka a série ganha um caráter de aprisionamento, produzindo o desaparecimento próprio às *Relações de Classe* no capitalismo, com Mallarmé, a série ganha um caráter libertário e revolucionário. A comunidade de amigos dos cineastas recita o *Lance de dados* sobre a colina onde estão enterrados os mortos da Comuna de Paris. A decupagem fílmica segue a lógica serial do poema, associando os corpos imóveis dos recitantes aos diferentes padrões tipográficos espalhados pela Página branca do papel. Homens e mulheres são distribuídos em semicírculo, diante da natureza, e tem seus corpos espelhados a partir do posicionamento da câmera no vórtice central e simétrico do espaço e do poema. A série produz um turbilhão. O ponto estratégico assume o lugar da proposição fundante do poema (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*) e ganha uma nova conotação política, produzindo uma série revolucionária. O punho cerrado de Huillet reforça essa ideia e ganha movimento, rompendo o esquema de imobilidade dos corpos. O gesto atribuí às palavras de Mallarmé um sentido político. O punho cerrado guarda os dados a serem lançados, com a possibilidade de transformação da realidade. Se no poema o mestre hesita em lançar os dados diante do aparente inevitável naufrágio, no filme, a câmera e a estrutura de decupagem lançam, sem hesitação, em séries, os dados da revolução (esta sim se torna inevitável). A revolução ganha uma forma espacial e o espaço é revolucionado, torcido, permutado, segundo a estrutura do poema. O título indica a operação: *Toda revolução é um lance de dados*. Os autores recriam, à sua maneira, o ritual idealizado por Mallarmé para *O Livro*, e dão forma

material ao constante dilema entre o caos e a ordem, o acaso e o controle, a aleatoriedade e a previsibilidade, presente no poema e na filmografia do casal, e próprio à nossa existência no mundo. A série faz revolução.

Os filmes parecem dialogar entre si e reforçam, por oposição, as questões trabalhadas. Um casal de cineastas filma uma ópera sobre os problemas da vida conjugal. Em certa medida, está implícita nessa obra uma questão autobiográfica, pois, com o perdão da anedota, os dilemas são parte intrínseca da vida conjugal. Quase vinte anos depois, na ausência de Huillet, o octogenário Straub realiza, com sua nova companheira de trabalho, Barbara Ulrich, um filme que reflete sobre a questão da vida e da morte. A oposição entre a presença e a ausência de Huillet se torna mais forte e pungente com a aproximação entre os filmes. Outro ponto de contato se dá por meio da figura de Cézanne. O quadro do pintor está presente na sala de estar da ópera, então associamos seu gesto criativo de decomposição do mundo em figuras geométricas com os procedimentos da estética do serialismo. Ao mesmo tempo, seus princípios estéticos criam um interessante diálogo com o pensamento de Montaigne, especialmente no que se refere ao autoconhecimento como caminho de pesquisa, e parecem orientar os procedimentos de composição da imagem do curta. Com relação aos filmes baseados em Kafka e Mallarmé, eles também apresentam uma forte oposição: as relações opressoras de classe do capitalismo contra o enunciado libertário do curta baseado no poema que reivindica, por meio da forma fílmica, a revolução. As séries aproximam e afastam, oprimem e libertam.

Um outro eixo transversal aos filmes é a questão da modernidade: a primeira ópera dodecafônica de Schoenberg, o primeiro romance de Kafka, o último poema de Mallarmé, o ensaio de Montaigne. Todas as obras são marcos históricos de momentos de transformação estética importante. Evidentemente, a obra de Montaigne, escrita no final do século XVI, parece destoar do conjunto, mas o autor foi, certamente, fundamental como precursor de uma nova forma literária que abriu caminho para a modernidade: o ensaio e a possibilidade da reflexão subjetiva como base para o pensamento. Straub-Huillet estão interessados nos autores não apenas em função do "conteúdo textual" ou do "significado" daquilo que eles produziram, mas, também, da invenção formal presente nas obras, da transformação que acontece no nível do significante. A noção de romance se transforma com a obra de Kafka, assim como a filosofia se transforma com a obra de Montaigne. A poesia não é mais a mesma após

Mallarmé, e a música, após Schoenberg. Os autores produzem transformações das próprias formas artísticas. Ao longo de sua filmografia, os cineastas se aproximam de autores cruciais na relação com a modernidade, se apropriando não apenas de suas obras, mas, também, reinventando no cinema, de modo singular, alguns dos seus procedimentos de criação. Toda essa apropriação estética é conduzida ao cinema segundo um posicionamento político radical, engajado, declaradamente marxista, benjaminiano na relação com a história, materialista na abordagem dos meios expressivos, autorreflexivo e anti-ilusionista na relação com o cinema. É através dessa constelação de referências, sob um posicionamento ético e político, que eles constroem um método próprio de trabalho, oferecendo ao espectador uma experiência difícil e transformadora, produzindo uma pedagogia própria, como disse Daney. Gesto tipicamente moderno, essa apropriação estética singular faz com que o cinema também não seja mais o mesmo após Straub-Huillet.

Contemporâneos da geração de Darmstadt, o casal inventa, no pós-guerra, uma nova forma de abordagem do material fílmico a partir da estética do serialismo. Mais que um *sistema fechado* em si mesmo, esse método "rígido", permitiu um diálogo amplo e livre com os textos de referência, tendo de ser reinventado a cada vez, a cada novo encontro, a cada filme. Os cineastas criam uma leitura própria do serialismo no cinema, inspirados por Schoenberg e pela radical resistência que seu projeto estético representa para eles, diante do totalitarismo. Ao contrário do uso de metáforas ou alusões explícitas à técnica composicional, como foi feito por exemplo pelo cinema experimental, pela animação, pelo cinema estrutural ou mesmo pelas experiências de desconstrução narrativa e temporal da *Nouvelle Vague*, como vimos, eles adotam uma *lógica serial* no trabalho com a matéria fílmica e com o espaço, criando uma formulação única do serialismo no cinema. A série torna-se um modo de pensar, de organizar o material, de criar relações e de produzir mobilidade diante da heterogeneidade e da alteridade dos elementos. Torna-se um modo de multiplicação da diferença, que potencializa e abre a leitura dos textos, para além de estruturas fílmicas pré-estabelecidas. Podemos observar esse pensamento serial operar em quatro registros fílmicos diferentes: a forma ensaística de Montaigne, a forma narrativa de Kafka, a forma operística de Schoenberg e a forma poética de Mallarmé. As histórias podem ser fragmentadas e serializadas de várias maneiras. Tudo é filmado para ser colocado em série e para ser submetido a variações.

A *variação* ganha uma função central na modulação das diferenças, permitindo que o retorno do já visto aconteça sob a forma da mudança, convocando o espectador a uma participação ativa na experiência lacunar dos filmes. Muitas vezes, a variação vem substituir a ideia de continuidade e permite um trabalho rítmico de acelerações e retardamentos na relação com o espaço-tempo, condensando-o ou dilatando-o. A *fragmentação* também ganha grande importância, com uma profusão de planos realizados sob o mesmo princípio de construção. Ela não acontece de maneira aleatória, mas sob uma ética do olhar que guarda profundo respeito pelo espaço e pelo ponto de vista. Esse trabalho requer a busca por um ponto estratégico de colocação da câmera, um ponto duplamente *justo*: tanto *preciso* do ponto de vista espacial (como a posição de uma caixa d'água para um povoado, como Straub costuma afirmar), quanto *necessário* segundo relações éticas. Esse método de criação também permite aos cineastas organizar o material fílmico sob a forma da *constelação*, em afinidade eletiva com o projeto benjaminiano e marxista de abordagem da história e de transformação ativa da realidade. A lógica serial modula a realização dos filmes para além de uma definição preestabelecida de gênero cinematográfico (ficção, documentário, experimental, poético, etc.), podendo ser observada de diferentes maneiras, em diferentes registros. Ela também encontra afinidade com as diversas referências que povoam o amplo repertório dos cineastas, como pudemos observar no recorte que fizemos das análises, possível tema a ser expandido em pesquisas futuras.

A noção de série permite ao analista uma ampla liberdade de leitura sobre a obra. Mais que encontrar o "código secreto" ou o "ultratema" do cinema de Straub-Huillet, a série, com suas variações, funciona como uma ferramenta analítica, um ponto de vista, que potencializa a leitura e nos dá mobilidade para estabelecer um amplo conjunto de conexões, desde a composição do plano, a relação com o texto, até uma análise transversal dos elementos que retornam ao longo dos filmes. Acreditamos que pensar a obra de Straub-Huillet a partir de sua afinidade com a *estética do serialismo* amplia em muito a compreensão da obra, abrindo um novo campo de pesquisa e até mesmo de resignificação do trabalho dos cineastas, apontando novas possibilidades de entendimento das referências mobilizadas por eles, como vimos com Kafka, Mallarmé, Bach, Schoenberg, Montaigne e Cézanne, para citar alguns exemplos. Nesse sentido, nosso trabalho representa apenas um pequeno esforço diante

do vasto campo de possibilidades de pesquisas futuras que se abre. Partindo da lógica serial que estrutura o pensamento e a decupagem desse cinema, o retorno de um plano, de um tema, de um gesto, de uma sequência de um filme em outro filme, de uma música, de uma figura, ganha um outro sentido, deixa de ser apenas uma citação e ganha um valor relacional mais forte, como a construção de séries transversais que contaminam o trabalho como um todo e evidenciam o seu caráter fractal. A série torna-se uma operação singular de leitura, flexível e maleável, ganhando diferentes contornos a cada nova análise, a cada novo contexto, a cada novo filme. O sentido da obra se expande indefinidamente e o desafio será produzir os desenhos que conectam os pontos sempre lacunares dessa infinita constelação serial.

6. Bibliografia

ABEL, Richard, ALTMAN, Rick. *The sounds of early cinema*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ADORNO, T.W. *Bach defended against his devotees*. In: *Prisms*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge, 1995.

ADORNO, T.W., EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1976.

ADRIANO, Carlos. *O cinema como ato de dissidência: Um encontro com Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, em Paris, após a pré-estreia do filme "Estes encontros com eles"*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2758,2.shl> – Acesso em 24/10/2014.

ANDERS, Günter. *Kafka: Pró e contra*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ANDRÉ, Emmanuelle. *Esthétique du motif: cinéma, musique, peinture*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes (PUV), Université Paris 8, 2007.

ARAÚJO, Mateus. *Adorno e o cinema: um início de conversa*. Revista Novos Estudos Cebrap, Nº 54, Julho de 1999, pp. 114-126. Disponível em: http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627_adorno_e_o_cinema.pdf – Acesso em 19/08/2013.

ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais e Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/view/4/showToc> – Acesso em 21/09/2017.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARENDDT, Hanna. *Eichmann in Jerusalem I-VI*. In: *The New Yorker*, 16 de Fevereiro de 1963. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/1963/02/16/eichmann-in-jerusalem-i> – Acesso em 11/01/2016.

ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: Reverberações da música de Schoenberg no cinema de Straub-Huillet*. In: ARAÚJO, Mateus, DUMANS, João (orgs.). *STRAUB E HUILLET*. Revista Devires – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais e Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.10 n.1 (2013), Dossiê especial sobre Straub-Huillet, pp. 88-108. Disponível em:

<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/view/4/showToc>
– Acesso em 21/09/2017.

ASPAHAN, Pedro. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, dissertação de mestrado, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAFI-7TPQR3> – Acesso em 21/09/2017.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naiff, 2004.

BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain, et al. *Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Paris: Cahiers du Cinéma, n.364, 1984.

BERGALA, Alain. *La méthode*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 364, Outubro de 1984.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: Uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Board of Regents of The University of Wisconsin System, 1985.

BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2007, tese de doutorado, 378 f.

BÖSER, Ursula. *The art of seeing, the art of listening: the politics of representation in the work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Peter Lang, 2004.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRADY, Martin, LEAL, Joanne. *Wenders and Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

BRADY, Martin. 'DU TAG, WANN WIRST DU SEIN...': *Quotation, Emancipation and Dissonance in Straub/Huillet's Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Oxford: Blackwell Publishers, Revista German Life and Letters, Volume LIII, Numero 3, Julho de 2000.

BRADY, Martin. 'The attitude of smoking and observing': slow film and politics in the cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. In: LUCA, Tiago de (org.). *Slow Cinema: Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

BRADY, Martin. *Documentation and fiction in Straub and Huillet's adaptations of Böll's Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King's College London, 1995/2008, tese de doutorado.

BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998.

BRADY, Martin, HUGHES, Helen. *German Cinema*. In: KOLINSKY, Eva. *The Cambridge Companion to Modern German Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BRADY, Martin, HUGHES, Helen. *Kafka adapted to film*. In: PREECE, Julian. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BRADY, Martin. *Von heute auf morgen: Straub-Huillet, Serialism and the Philosophy of New Cinema*. Apresentação na conferência internacional "Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?" Goethe-Universität Frankfurt, 20 a 23 de Agosto de 2014.

BRADY, Martin. *Von heute auf morgen: Straub-Huillet, Serialism, and Philosophy of New Cinema*. Texto apresentado no evento "Modernism, serialism, film: Schoenberg's comic opera *Von heute auf morgen in context*", King's College London, 2014: <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/german/eventrecords/2013-14/schoenberg.aspx> – Acesso em 11/11/2015.

BRASIL, André. *Modulação/Montagem: Ensaio sobre biopolítica e experiência estética*. Rio de Janeiro: PPGCOM-UFRJ, 2008, tese de doutorado, 206 f.

BRECHT, Bertolt. *Stories of Mr Keuner*. San Francisco: City Lights Books, 2001.

- BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *War Primer*. London, New York: Verso, 2017.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- CAGE, John. *De segunda a um ano: Novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução de Rogério Duprat. Revisão de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1998.
- CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- COHN, Robert Greer. *Mallarmé's Un coup de dés: an exegesi*. New York: AMS PRESS, 1949.
- COHN, Robert Greer. *Toward the poems of Mallarmé*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DANEY, Serge. *Straub-Schoenberg : Un tombeau pour l'oeil*. Paris: Cahiers du Cinéma, N. 285-259, Juillet-Aout, 1975.
- DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du "coup de dés"*. Paris: Librairie José Corti, 1992.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, G. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DUARTE, Theo. *O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo*. In: MOURAO, P. DUARTE, T. (Orgs.) *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. Disponível em: <https://cinemaestrutural.wordpress.com> – Acesso em 01/07/2015.

EIMERT, H., STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe 1: A periodical devoted to developments in contemporary music – Electronic Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1958.

EIMERT, H., STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe 6: a periodical devoted to developments in contemporary music – Speech and Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, S. *Moisés e o Monoteísmo: Três ensaios (1939 [1934-38])*. In: FREUD, S. *Obras Completas*. Vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

FUX, Jacques. *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, George Perec e o Oulipo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GASQUET, Joachim. *O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

GÉNUITE, Jean-Marc. *Quelques pistes pour aller plus loin*. Disponível em <http://www.passeursdimages.fr/IMG/pdf/En-rachachant.pdf> – Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

- GIDAL, Peter. *Materialist Film*. London and New York: Routledge, 1989.
- GIDAL, Peter (org.). *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute, 1978.
- GLEICK, James. *Caos: A criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- GLIGO, Niksa. *Hans Rudolf Zeller's "Mallarmé and Serialist Thought" Reconsidered. How Mallarmé influenced the serialist thought? And did he influence it at all?* Zagreb: Ljubjana – Primerjalna Knjizevnost, 2015.
- GODEBARGE, Jean-Pierre. *Straub films ou la musicalité filmique: Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*. Tese de Doutorado, Paris: Sorbonne, 1992.
- GONÇALVES, Aguinaldo. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GREDDINGER, Paul. *Serial Technique*. In: EIMERT, H. STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe: A periodical devoted to developments in contemporary music. Electronic Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1958.
- GUEDES, João Paulo Dumans. *O cinema de Straub e Huillet: Diálogos com Pavese*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2013, 209 f.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: Um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Brasília: Editora UNB, 2001.
- IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- JANOUGH, Gustav. *Conversations with Kafka*. New York: New Directions Books, 2012.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.
- KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2012.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome / A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KAFKA, Franz. *The Diaries: 1910-1923*. Edited by Max Brod. New York: Chocken Books Inc., 1976.
- KALINAK, Kathryn. *Film music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- KURTH, Richard. *Immanence and transcendence in Moses und Aron*. In: SHAW, J. AUNER, J. (orgs.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub*. Toulouse: Éditions Ombres, 2007.
- LAFOSSE, Philippe. *Maintenant dites-moi quelque chose*. Paris: Scribest, 2010.
- LECLERC, Anne-Marie. *La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain. Transformations temporelles et rythmiques*. Dissertação – M.A. en études cinématographiques, 111 fl., Montréal: Université de Montréal, Faculté des études supérieures, 2008.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese de doutorado, 289 fl., Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- LÖWY, Michael. *Sobre o conceito de "Afinidade Eletiva" em Max Weber*. Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011, pp. 129-142, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/74543/78152> – Acesso em 28/06/2016.

- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MACHADO, Julia de Sena. *Pequeno encontro com a morte: masoquismo, psicanálise, literatura*. Dissertação de mestrado, 147 fl., Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Tradução e organização de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas / Stéphane Mallarmé*. Tradução de José Lino Grünewald – [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Falmouth: Urbanomic, 2012.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MONTAIGNE, Michel. *Os Ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- NARBONI, Jean. *Viagem às litânias*. In: *Devires – cinema e humanidades / UFMG / FAFICH*, v.10, n.1, 2013, Edição especial dedicada à Straub-Huillet.
- OTTE, Georg. VOLPE, Miriam Lúcia. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Revista Fragmentos, número 18, p.35-47, janeiro-junho, Florianópolis: UFSC, 2000.
- PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1998.
- PHILLIPS, Klaus. *New German Filmmakers*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984.
- PUMMER, Claudia. *Elective Affinities: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Tese de doutorado, Iowa: University of Iowa, 2011.

- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: The politics of the siren*. New York, London: Continuum International Publishing Group, 2011.
- RAYMOND, Jean-Louis. *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Paris: Beaux-arts de Paris, 2008.
- ROGERS, Joel. *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet Interviewed. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection*. Jump Cut, n° 12/13, 1976, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html> – Acesso em 04/05/2013.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*. London: Secker and Warburg, BFI, 1971.
- RUBINOFF, Kailan R. *Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet's Chronicle of Anna Magdalena Bach and the Post-War Bach Revival*. California: Santa Barbara University Press, Music and Politics 5, Number 1 (Winter 2011), disponível em: <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2011-1/rubinoff.pdf> – Acesso em 29/04/2015.
- RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, 1987.
- SCHOENBERG, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1994.
- SCHOENBERG, Arnold. *Moses und Aron: Opera*. London, New York, Tokyo: Ernst Eulenburg Ltd, 1984.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984.
- SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea, and the logic, technique and art os its presentation*, Indiana: Indiana University Press, 2006.
- SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schönberg paintings and drawings*. Berlin: Ritter Verlag, 1992.

SCHREINER, Michelle. *Jules Michelet e a história que ressuscita e dá vida aos homens: Uma leitura da emergência do "povo" no cenário histográfico francês da primeira metade do século XIX*. Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2005.

SCOTT LEE, Jonathan. *Mimêsis and Beyond: Mallarmé, Boulez, and Cage*. *Boundary 2*, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986 – Winter, 1987), pp. 263-291, Duke University Press, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/303438> – Acesso em 14/04/2017.

SEGUIN, Louis. *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: "Aux distraitements désespérés que nous sommes..."*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

SPENCER, Nancy. *Paul Klee: Arches of the bridge stepping out of line*. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/2188> Acesso em 30/05/2017.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STOCKHAUSEN, K., RIVETTE, J. *MACHORKA-MUFF, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*. 1963. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/jornalstockhausenstraub.htm> – Acesso em 18/01/2016.

STRAUB, J. M. *Féroce*. Paris: *Cahiers du Cinéma*, n. 207, dezembro de 1968. Disponível em <http://focorevistadecinema.com.br/jornalferoz.htm> – Acesso em 06/07/2016.

STRAUB, J. M., MARHÖFER, Elke. LYLOV, Mikhail. *A thousand cliffs*. Trondheim: Trondheim Academy of Fine Art, 2013, disponível em: <http://mikhaillylov.com/files/interviewjmstraub.pdf> – Acesso em 08/06/2017.

STRAUB-HUILLET, D. “*Conversation avec J.-M. Straub et D. Huillet (Moïse et Aaron)*”, par Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer et Serge Daney. Paris: Cahiers du Cinema, N. 258-259, Julho-Agosto, 1975.

STRAUB-HUILLET. *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Paris: Ombres, 1996.

STRAUB-HUILLET. *Écrits: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Organização de Philippe Lafosse e Cyril Neyrat. Paris: Independencia éditions, 2012.

STRAUB-HUILLET. *Fortini-Cani – Script*. Disponível em <http://www.screen.oxfordjournals.org> – Acesso em 23/11/2015.

STRAUB-HUILLET. *History Lessons – Scenario*. Disponível em <http://www.screen.oxfordjournals.org> – Acesso em 23/11/2015.

STRAUB-HUILLET. *Introduction to Arnold Schoenberg's Accompaniment to a Cinematograph Scene – Scenario*. Disponível em <http://www.screen.oxfordjournals.org> – Acesso em 23/11/2015.

STRAUB-HUILLET. *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: Writings*. Organização de Sally Shafto. New York: Sequence Press, 2016.

STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Patrícia Mourão, Pedro França, Mateus Araújo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: https://issuu.com/straub-huillet/docs/straub-huillet_catalogo – Acesso em 03/07/2017.

STRAUB-HUILLET, SCHOENBERG. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997.

STRAUB-HUILLET, SCHÖNBERG, BLONDA. *Von heute auf morgen: Oper / Musik / Film*. Berlin: Vorwerk 8, 1977.

TREGGAR, Peter. *Schoenberg, Satire and the Zeitoper*. In: SHAW, Jennifer, AUNER, Joseph (orgs.). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TURQUETY, Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: "Objectivistes" en cinéma*. Lausanne, Suíça: L'Age D'Homme, 2009.

TURQUETY, Benoît. *L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : Poésie Cinéma*. Dossier: *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, Paris: Fabula LHT, Décembre, 2006, N. 2.

TURQUETY, Benoît. *Overture, First Movement: The invention of Chronik der Anna Magdalena Bach*. 2013, livreto que acompanha o DVD comemorativo do filme. Disponível em: http://www.straub-huillet.com/pages/bachfilm_eng/D-Turquety-Chronik-English.pdf – Acesso em 20/04/2015.

VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WALSH, Martin. *Moses and Aaron: Straub-Huillet's Schoenberg*. *Jump Cut*, nº 12/13, 1976, pp. 57-61, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.walsh.html#15> – Acesso em 04/05/2013.

WALSH, Martin. *The brechtian aspect of radical cinema*. London: British Film Institute, 1981.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

WÖRNER, Karl H. *Schoenberg's 'Moses and Aaron'*. London: Faber and Faber, 1963.

ZAGORSKI, Marcus. *Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Music'*. In: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 134, No, 2 (2009). Published by: Taylor & Francis, Ltd., disponível em <http://www.jstor.org/stable/40783216> – Acesso em 02/11/2015.

ZELLER, Hans Rudolf. *Mallarmé and Serialist thought*. In: EIMERT, H. STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe: a periodical devoted to developments in contemporary music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964.

ZISCHLER, Hanns. *Kafka goes to the movies*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

7. Lista de Filmes de Straub-Huillet

1962

Machorka-Muff

Alemanha, 18 min.

1965

NÃO RECONCILIADOS ou Só a violência ajuda, onde a violência reina*NICHT VERSÖHNT oder Es hift nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*

Alemanha, 55 min.

1967

Crônica de Anna Magdalena Bach*Chronik der Anna Magdalena Bach*

Alemanha, 93 min.

1968

O noivo, a atriz e o cafetão*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*

Alemanha, 23 min.

1969

Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)*Les Yeux ne veulent pas em tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)*

Itália-França, 88 min.

1972

Lições de História*Geschichtsunterricht*

Itália, Alemanha, 85 min.

1972

Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*

Alemanha, 15 min.

1974

Moisés e Arão*Moses und Aron*

Áustria/Itália/Alemanha, 105 min.

1976

Fortini/Cani

Itália, 83 min.

1977

Toda revolução é um lance de dados*Toute révolution est un coup de dés*

França, 10 min.

1978

Da nuvem à resistência*Dalla nube alla resistenza*

Itália, 105 min.

1980–81

Cedo demais/tarde demais*Zu früh/Zu spät; Trop tôt/trop tard;**Too Early/Too Late; Troppo**presto/troppo tardi*

França-Egito, 100 min.

1982

En rachâchant

França, 7 min.

1984

Relações de classe*Klassenverhältnisse*

República Federal da

Alemanha/França, 130 min.

1985

Proposta em quatro partes*Proposta in quattro parti*

Itália, 40 min.

1986

A morte de Empédocles ou Quando a terra voltar a brilhar verde para ti*Der Tod des Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt*

Alemanha, 132 min.

1988**Pecado negro***Schwarze Sünde*

Alemanha, 42 min.

1989**Cézanne. Diálogo com Joachim Gasquet***Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet (Les éditions Bernheim-Jeune)*

França, 51 min.

1992**A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948 (Antígona)***Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschem Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag) (Antigone)*

Alemanha, 100 min.

1994**Lorena!***Lothringen!*

França, 21 min.

1996**De hoje para amanhã***Von heute auf morgen*

Alemanha, 62 min.

1998**Sicília!***Sicilia!*

Itália, 66 min.

2001**Operários, camponeses***Operai, contadini*

Itália / França, 123 min.

2001**O viajante***Il Viandante*

Itália/França, 5 min.

2001**O amolador***Le rémouleur*

Itália / França, 7 min.

2002**O retorno do filho pródigo***Il ritorno del figlio prodigo*

Itália/França/Alemanha, 29 min.

2002**HUMILHADOS que nada feito ou tocado por eles, saído de suas mãos, não resultasse isento do direito de algum estrangeiro (OPERÁRIOS, CAMPONESES – sequência e fim)***UMILIATI che niente difatto o toccata da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dai diritto di qualche estraneo (OPERAI, CONTADINI – seguito e fine)*

Itália/França/Alemanha, 35 min.

2002**Dolando**

Itália/França/ Alemanha, 7 min.

2003**O retorno do filho pródigo – Humilhados***Le retour du fils prodigue – Humiliés*

Itália/França/Alemanha, 64 min.

2004**Uma visita ao Louvre***Une visite au Louvre*

França, 48 min.

2006**Esses encontros com eles***Quei loro incontri*

Itália/França, 68 min.

2006**EUROPA, 27 de outubro de 2005***EUROPA 2005 27 octobre (Cinétract)*

França, 10 min.

2007**O joelho de Artemide***Le Genou d'Artemide*

Itália/França, versão 1: 26 min.

2007**Itinerário de Jean Bricard***Itinéraire de Jean Bricard*

França, 40 min.

2008**Le Streghe / Entre mulheres***Le Streghe / Femmes entre eles*

França-Itália, 21 min.

2009**Joachim Gatti**

França, 1 min. 30 seg.

2009**Corneille/Brecht ou Roma o único objeto de meu ressentimento***Corneille-Brecht ou Rome l'unique objet de mon ressentiment*

França, 29 min.

2010**Oh luz suprema***O Somma luce*

França/Itália, 18 min.

2011**O inconsolável***L'Inconsolable*

França, 15 min.

2011**Chacais e árabes***Schakale und Araber*

Suíça, 11 min.

2011**Um herdeiro***Un Héritier*

França/Coreia do Sul, 20 min.

2012**A mãe***La madre*

Itália, 20 min.

2013**Um conto de Michel de Montaigne***Un conte de Michel de Montaigne*

França, 33 min.

2013**A morte de Veneza***La morte de Venise*

França, 2 min.

2014**Diálogo de sombras***Dialogue d'ombres*

França, 28 min.

2014**A propósito de Veneza (Lições de História)***À propos de Venise**(Geschichtsunterricht)*

Suíça, 22 min.

2014**Comunistas***Kommunisten*

Suíça/França, 70 min.

2014**A guerra da Argélia!***La Guerre d'Algérie !*

França, 2 min.

2016**O Aquário e a nação***L'Aquarium et La Nation*

França, 31 min.

8. Filmografia detalhada de Straub-Huillet³⁹²

³⁹² Extraímos a filmografia do Catálogo da Mostra Straub-Huillet, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil até 2011. Para os filmes seguintes, utilizamos como referência a publicação americana da obra dos cineastas. Cf.: STRAUB-HUILLET. *Straub-Huillet*. Organização de Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Patrícia Mourão, Pedro França, Mateus Araújo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. STRAUB-HUILLET. *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: Writings*. Organização de Sally Shafto. New York: Sequence Press, 2016.

1962

Machorka-Muff

Alemanha, 18 min.

35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

“*Ein bildhaft abstrakter Traum, keine Geschichte. Jean-Marie Straub*” [“Um sonho metaforicamente abstrato, não uma história.” – manuscrito].

Decupagem de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, a partir de *Hauptstadtisches Journal* de Heinrich Böll.

Fotografia: Wendelin Sachtler, Hans Christopher Brüning.

Luz: Franz Schniabeck.

Som: Janosz Roszner, Jean-Marie Straub.

Elenco: Erich Kuby (Erich von Machorka-Muft), Renate Langsdorff (Inn), Rolf Thiede (Murcks-Maloch), Günther Strupp (Heffling), Johannes Eckardt (o padre), Reiner Braun (o ministro), Gino Cardella (o garoto do café), Julius Wikidal (o maçõn).

Decoração de vitrines: E. A. Luttringhaus.

Gerente de locação: Hansdieter Seel.

Montagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, C.-P. Lemmer.

Realização: Jean-Marie Straub.

Assistente de direção: Danièle Huillet.

Música: Johann Sebastian Bach (*Ricercar a 6 vozes da Musikalisches Opfer [Oferenda Musical]*, BWV 1079, 1747), François Louis (*Permutations*, 1957).

Órgão: François Louis.

Produção: Straub-Huillet, Munique; Atlas-Film, Duisburg; Cineropa-Film, Munique.

Produtor: Walter Krüttner.

Diretor de produção: Hans von der Heydt.

Texto: “Hauptstadtisches Journal”, em *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen; Und andere Satiren*, Colônia & Berlim, Kiepenheuer & Witsch, 1958; trad. S&G. de Lalène: “Journal du général Erich von Teuf-Teufzim em la capitale fédérale”, em *Loin de la troupe*, Paris, Le Seuil, 1966.

Filmagem: Dez dias, setembro 1962, Bonn e Munique.

Custo: 31 mil marcos alemães.

Material: uma câmera Arri Blimp 120, um Nagra. Negativo Kodak XX (6.000 m).

Comprimento final: 480 m.

Primeira apresentação: Festival de curtasmetragens de Oberhausen (fora de competição), fevereiro 1963. (Na Inglaterra: London Film Festival, 18 nov. 1969; EUA: 23 fev. 1969).

Primeira exibição na televisão: 25 agosto de 1969 (ARD).

1965

NÃO RECONCILIADOS ou Só a violência ajuda, onde a violência reina

NICHT VERSÖHNT oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht

República Federal da Alemanha, 55 min.; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos:] *NICHT VERSÖHNT oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*.

De Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, a partir do romance *Billard un Halbzehn* de Heinrich Böll.

Elenco (Darsteller): Henning Harmssen [Robert Fähmel aos 40 anos], Georg Zander [Hugo, o boy do hotel, e Ferdinand “Ferdi” Progulske], Ulrich Hopmann [Robert Fähmel aos 18 anos], Ernst Kutzinski

[Schrella aos 15 anos], Jochen Grüner, Günter Göbel, Peter Berger, Klaus Weyer, Eberhard Ellrich, Norbert Pritz, Bemd Wagner, Michael Krüger, Joseph Vollmert, Dieter Romberg, Egbert Meiers, Ralf Kurth, Jürgen Beier, Michael Holy, Engelbert Greis, Wolfgang Kück, Herbert Gammersbach, Rolf Buhl, Peter Kneip, Gerd Lenze, Erdmann Dortschy, Piero Poli, Märgrit Borstel [a loura que tricota], Diana Schlesinger, Karin Kraus, Claudia Wurm, Frouwke van Herwynen, Ise Maassen, Dagmar von Nezer, Hartmut Kirchner, Jürgen Kraeft, Achim Wurm, Max Dierich Willutzki, Hannelore Langhoff, Johanna Odry, Günther Becker, Willy Brumo Wange, Stefan Odry, Anita Bell [a velha que joga cartas], Erika Brühl [Edith, irmã de Schrella], Werner Brühl [Trischler], Helga Brühl [Madame Trischler], Paul Esser, Hans Zander, Karl Bodenschatz [o porteiro], Reiner Braum [Netlinger], Heinrich Hargesheimer [Heinrich Fähmel, pai de Robert, aos 80 anos], Huguete Sellen [secretária de Robert Fähmel], Ulrich von Thüna [Schrella aos 35 anos], Walter Brenner, Chargesheimer [Karlheinz Hargesheimer, Heinrich Fähmel aos 35 anos], Rudolf Thome, Claudio Domberger, Lutz Grünbau [primeiro abade], Hans Schönberger, Karsten Peters, Kai A. Niemeyer, Danièle Straub [Johanna jovem], Franz Menzel, Martin Trieb [segundo abade], Kim Sachtler, Walter Talmon-Gros, Joe Hembus, Max Zihlmann, Maurie Fischbein, Martha Standner [Johanna Fähmel, mãe de Robert, aos 70 anos], Christel Meuser, Wendelin Sachtler [Mull], Eva Maria Bold [Ruth Fähmel, filha de Robert], Joachim Weiler [Joseph Fähmel, filho de Robert], Hiltraud Wegener [Marianne, noiva de Joseph], Kathrin Bold [irmã de Ferdinand], Annie Lautner, Johannes Buzalski, Eduard von Wickenburg [M.], Gottfried Bold [colega de M.], Victor von Halen [outro colega de M.], Beate Speith.

“Anstatt der Eindruck hervorrufen zu wollen, er improvisiere, soli der Schauspieler lieber zeigen, was die Wahrheit ist: er zitiert. Bertolt Brecht.” [“Em lugar de querer criar a impressão de que improvisa, o ator deveria mostrar o que é a verdade: ele cita. Bertolt Brecht.”].

Câmera: Wendelin Sachtler, Gerhard Ries, Christian Schwarzwald, Jean-Marie Straub.

Negativo: Kodak xx Rochester USA. Blenden [Transparência] Bavaria Trick- Atelier. Lichtbestimmung R. Iblherr, D. Kain.

Som: Lutz Grünbau, Willi Ranospach. Neumann Kondensator Kleinmikrophon KN 56.

Mixagem: Paul Schöler, Aventin, Munique.

Técnica: Herbert Martin.

Assistentes: Charlie Putzgruber, Hartmut Koldemey, Wilhelm Eschweter.

Decupagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Música sob a direção de François Louis, Genebra.

Direção de produção: Danièle Huillet.

Assistentes: Max Dierich Willutzki, Uschi Fritsche.

Realização [Direção]: Jean-Marie Straub.

Montagem: Huillet e Straub.

Música: Béla Bartok (Sonata para dois pianos e percussões, primeiro movimento, compassos 1–10) e Johann Sebastian Bach (Suíte n° 2 em si menor, BWV 1067, abertura).

Produção: Huillet e Straub (Munique).

Custo: 117 mil marcos alemães (cerca de 230 mil francos novos, 18 milhões de liras).

Filmagem: agosto a setembro 1964 e abril 1965 (6 + 2 semanas), em 45 locações diferentes, em Colônia e arredores, em Eifel, em Munique e arredores.

Material, além do supracitado: 1 câmera Arri Blimp 120, 1 Nagra. 19.000 m de negativo utilizado.

Comprimento final: 1.500 m.

Legendagem em francês por Danièle Huillet, **em inglês** com Misha Donat, e **em italiano** com Adriano Aprà.

Primeira apresentação: 4 julho 1965, Festival de cinema de Berlim, fora de competição. Grande Prêmio do Festival de Bergamo, 1965. Único filme alemão no New York Film Festival (primeira projeção nos EUA, 18 de setembro 1965) e no London Film Festival (15 de novembro 1965), e em 1966 na Semana dos *Cahiers du cinéma* em Paris. Prêmio da jovem crítica e Prêmio do novo filme,

Festival de Pesaro, 1966; júri: G. Amico, M. Bellochio, B. Bertolucci, J.-L. Godard, J. Ivens, J. Jires e P. P. Pasolini.

Primeira exibição na televisão: 25 agosto 1969 (ARD). O romance *Billard um Halbzehn* (1959) de Heinrich Böll foi traduzido em francês com o título *Les deux sacrements*: Paris, O Seuil, 1961 (cf. acima).

Filme distribuído à época na Inglaterra por Polit Kino, e nos E.U.A. por New Yorker Films, com o título *Not Reconciled* (depois de ter sido projetado nos festivais de Nova York e Londres com o título *Unreconciled*). Nova cópia legendada em francês, projetada pela 1ª vez na Cinemateca Francesa pela ocasião dos 70 anos de Jean-Marie Straub, em 8 janeiro 2003 (acompanhado de um “filme surpresa”: *A longa viagem de volta* de John Ford).

1967

Crônica de Anna Magdalena Bach

Chronik der Anna Magdalena Bach

Alemanha, 93 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos:] Chronik der Anna Magdalena Bach.

De Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Com Gustav Leonhardt [Johann Sebastian Bach], Christiane Lang [Drewanz, Anna Magdalena Bach], Paolo Carlini [Dr. Holzel, conselheiro], Ernst Castelli [Steger, conselheiro áulico], Hans-Peter Boye [Born, conselheiro da congregação], Joachim Wolf [o reitor], Rainer Kirchner [o superintendente], Eckart Brüntjem [dirigente do coro Kittler], Walter Peters [dirigente do coro Krause], Kathriem Leonhardt [Catharina Dorothea Bach], Anja Fähmann [Regine Susanna Bach], Katja Drewanz [Christiane Sophie Hemrieta Bach], Bob van Asperem [Johann Elias Bach], Andreas Pangritz [Wilhelm Friedemann Bach], Bernd Weikl [cantor da Cantata BWV 205], Wolfgang Schöne [cantor da Cantata BWV 82], Karl-Heinz Lampe [cantor da Cantata BWV 42], Christa Degler [voz de Anna Magdalena Bach na Cantata BWV 244a], Karlheinz Klein [baixo para o dueto da Cantata BWV 140].

Orquestras: Concentus Musicus, Emsemble für Alte Musik, Viena direção Nikolaus Harnoncourt [orquestra da corte de Cöthen; com Nikolaus Harnoncourt no papel do príncipe Leopold d'Anhalt-Cöthen]. Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis [Basileia]; Direção August Wenzinger [orquestra das igrejas em Leipzig].

Coros: Knabenchor, Hanovre; direção Heinz Hennig [coral da escola SaintThomas]. Voz de soprano: Bernhard Wehle des Regensburgen Domspatzem [na Cantata BWV 140].

Figurinos: “Casa d’arte Firenze”; Vera Poggioni, Renata Morroni.

Perucas: “Parrucche Roccheti”; Todero Guerrino. Cravos, espineta e clavicórdio de Martin Skowronek, Bremen, e de Carl August Gräbner, Dresden.

Imagem: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Giovanni Cienfarelli; Hans Kracht (Defa), Uwe Radon (Defa), Thomas Hartwig.

Som: Louis Hochet, Lucien Moreau;

mixagem: Paul Schöler.

Locações principais:

Eutin (castelo [castelo do príncipe d’Anhalt- -Cöthen]); Preetz (igreja do convento [tribuna de órgão n° 3, catedral de Cöthen]); Stade ([igrejas] St. Wilhadi e St. Cosmae [tribuna de órgão n° 1, igreja St-Thomas de Leipzig; tribuna de órgão no 2, da Universidade]); Leipzig (fachada da prefeitura [praça do mercado de Leipzig]); Lüneburg (convento de Lüne [escola St Thomas: refeitório, alojamento do Cantor]); Haseldorf (castelo [alojamento do Cantor: sala de composição; alojamento do superintendente]); Lübeck (corte Füchting [sala do conselho municipal, hotel da cidade de Leipzig]); Nuremberg (Musée National Germanique [alojamento do Cantor: sala de música]); Freiberg em Saxe (catedral [tribuna de órgão n° 5, igreja Notre- Dame de Dresden]); Grosshartmannsdorf (igreja [tribuna de órgão no 4, igreja Ste- Sophie de Dresden]); Berlim [-Leste] (Ópera nacional [Sala “Appollo”]). Os manuscritos de Bach e os impressos originais foram gentilmente disponibilizados pela Biblioteca da Universidade de Tübingen, pela Biblioteca oeste-alemã de Marburg, pela Biblioteca do Estado de

Stiftung Preussischer Kulturbesitz de Berlim-Dahlem, pela Biblioteca do Estado de Berlim unter den Linden e pelo Bach- Archiv de Leipzig. Agradecemos também aos professores Christhard Mahrenholz, Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Friedrich Smend e Werner Neumann.

Técnica: Hans Eberle, Max Jorg, Walter Eder, Max Strobl; Heinz Krähnke (Defa), Peter Algert (Defa), Jürgen Zanner (Defa), Jürgen Schlobach (Defa).

Coprodução franco-italiana, Franz Seitz Filmproduktion [Munique], Gianvittorio Baldi IDI Cinematográfica [Roma]. Straub- Huillet; Kuratorium Junger Deutscher Filme [Munique]; Hessischer Rundfunk [Frankfurt]; Filmfonds e.V. [Roma]; Telepool [Munique].

Diretora de produção: Danièle Huillet.

Assistentes: Georg Föcking, Aldo Passalacqua, Joachim Wolf; Horst Winter (Defa), Günter Maag (Defa).

Decupagem Danièle Huillet (“Para Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Michel Delahaye e muitos outros.”), Jean- Marie Straub. Decupagem feita a partir do Necrológio de Carl Philipp Emanuel Bach e J.-F. Agricola (1754), de textos (cartas e memórias) de Johann Sebastian Bach, e outros documentos da época.

Montagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Material: 1 câmera Mitchell 300 Blimp; 1 Nagra III; microfones Neumann; película negativo Kodak 4x de Rochester, USA (28.500 metros de negativo).

Comprimento final: 2.634 metros.

Filmagem: meados de agosto a meados de outubro de 1967 (8 semanas).

Custo: 470 mil marcos alemães (900 mil francos, 80 milhões de liras).

Versão francesa: legendagem dos diálogos por D. Huillet, narração em francês com forte sotaque alemão de Christiane Lang.

Versão holandesa: legendagem dos diálogos com Henk de By, narração em holandês de Margre Schumacher. **Versão italiana:** legendagem dos diálogos com Adriano Aprà, narração em italiano com leve sotaque alemão de Rita Ehrhardt. **Versão inglesa:** legendagem dos diálogos com Misha Donat, narração em inglês com sotaque alemão de Gisela Hume.

Primeira projeção: 3 de fevereiro 1968, Cinemanifestate Festival, Utrecht. Projetado na “Semana da Crítica”, Cannes 1968; Filmfestspiele, Berlim, 30 de junho 1968. Prêmio especial em Prades e Grande Prêmio no London Film Festival, 1968. Prêmio “Bambi” da crítica alemã: melhor filme alemão de 1968. Primeira exibição na televisão: 8 abril 1971 (ARD).

Música: Johann Sebastian Bach:

Concerto de Brandeburgo n° 5, BWV 1050, primeiro movimento (alegro 1), compassos 147–227, cravo e orquestra, 1720–1721;

Pequeno livro de teclado de Wilhelm Friedemann Bach, BWV 128, prelúdio no 6, clavicórdio, 1720;

Pequeno livro de teclado de Anna Magdalena Bach Anno 1722, BWV 812, minuetto 2 da Suíte em Ré menor (Suíte francesa 1), espineta;

Sonata n° 2 em ré maior para viola da gamba e cravo obligé, BWV 1028, adagio, cerca de 1720;

Sonata em trio no 2 em dó menor para órgão, BWV 526, largo, órgão, 1727;

Magnificat em ré maior, BWV 243, n° 11 e n° 12 até o compasso 19 (“Sicut locutus est” e Glória), 1728–1731;

Pequeno livro de teclado de A.M.B. 1725, BWV 830, Tempo di Gavotta de la partita em mi menor, espineta;

Cantata BWV 205, “Éolo apaziguado”, recitativo para baixo (“Sim! Sim! As horas são doravante próximas”) e ária (“Como rirei alegremente”), 1725;

Cantata BWV 198 (Ode fúnebre), coro final, 1727;

Cantata BWV 244a (Música fúnebre para o príncipe Leopoldo), ária “Que com alegria o mundo seja abandonado”, compasso 25 até o final, 1729;

Paixão segundo São Mateus, BWV 244, coro de abertura, 1729–1741...;

Cantata BWV 42, “Mas à noite do mesmo Sabbat”, sinfonia de introdução (da capo, compassos 1 a 53) e recitativo para tenor, 1725;

Prelúdio em si menor para órgão BWV 544, 1727–1731;

Missa em si menor, BWV 232, 1o Kyrie eleison, compassos 1–30, 1731–1733;

Cantata BWV 215, coro de entrada, compassos 1–181, 1734;

Oratório da Ascensão, BWV 11, segunda parte do coro final, 1735;

Terceira parte do Método de teclado, coral “Kyrie, Deus Espírito Santo”, BWV 671, 1739;

Segunda parte do Método de teclado, Concerto no gosto italiano, BWV 971, andante, 1735;

Cantata BWV 140, primeiro duo, compassos 1–36, 1731;

Variações Goldberg, BWV 988, 25a variação, 1741–1742;

Cantata BWV 82, “Eu tive o suficiente”, último recitativo e última ária, 1727;

Oferenda musical, BWV 1079, Ricercar a 6 vozes, compassos 1–39, cravo, 1747;

A arte da fuga, BWV 1080, contraponto XIX, compassos 193–239, cravo, 1750;

Coral para órgão “Perante teu trono eu me apresento”, BWV 668, primeira parte, compassos 1–11, 1750. Assim como, de Leo Leonius, o moteto ordinário do domingo em latim para o 11o domingo após a Trindade, trecho do “Florilegium Portense” de Erhard Bodenschatz.

1968

O noivo, a atriz e o cafetão

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter

Alemanha, 23 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos: letras brancas sobre um plano de grafites (“*stupid old Germany / hate it over here I hope I can go soon Patricia 1. 3. 68*”). [velha estúpida Alemanha odeio esse lugar espero poder ir logo, Patricia 1.3.1968].

Com Irm Hermann [Désirée], Kristin Peterson [Irene], Hanna Schygulla [Lucy], Peter Raben [Alt/Willy], Rudol Waldemar Brem [Petrell]; James Powell [James]; Lilith Ungerer [Marie/Lilith], Rainer W. Fassbinder [Freder/o cafetão]; *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* de Jean-Marie Straub;

Imagem: Klaus Schilling, Hubs Hagen,

Som: Peter Lutz, Klaus Eckelt [sequência teatral], Herbert Linder;

Técnica: Herbert Meier, Reina Pust, Dietmar Müller, Bernward Wember, Jan Bodenham;

Textos: Juan de la Cruz, Ferdinand Bruckner, Helmut Färber;

Produção: Danièle Huillet e Klaus Hellwig, Janus Film und Fernsehen [Frankfurt].

Decupagem: Jean-Marie Straub, incluindo uma versão reduzida e dirigida por ele (*Action-Theater*, Munique, 1968) da peça *Krankheit der Jugend* (Doença da Juventude) de Ferdinand Bruckner; e três poemas de Juan de la Cruz traduzidos ao alemão por Jean-Marie Straub.

Música: Johann Sebastian Bach (Cantata BWV 11, “Du Tag, wenn wirst du sein... Komm, stelle dich doch ein”).

Montagem: Huillet e Straub.

Filmagem: meia jornada no teatro (Munique), 1o abril 1968; quatro dias em Munique, maio 1968.

Material: uma câmera Arri Blimp 300, um Nagra. Negativo Kodak XXXX e XX (7.000 m). Comprimento final: 630 m. Custo: 17.500 marcos alemães.

Legendagem em francês (adaptação Danièle Huillet), e em inglês com B. Eisenschitz.

Primeira representação: Mannheim Filmwoche, 10 out. 1968 (Inglaterra: London Film Festival, 28 nov. 1969; EUA: 23 fev. 1969).

1969

Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)

Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)

Itália-França, 88 min; 16 mm (ampliado em seguida para 35 mm), cor, janela 1/1,37.

[Créditos iniciais, letras brancas sobre fundo preto:] Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer; ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour; a partir de *Othon* de Pierre Corneille;

Filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet;

assistidos por Leo Mingrone, Anna Raboni, Sebastian Schadhauer, Italo Pastorino, Elias Chajula;

Penteados: Todero Guerrino;

Fotografia: Ugo Piccone, Renato Berta;

Som: Louis Hochet, Lucien Moreau;

Produção: *Janus-Film* Klaus Hellwig. [Créditos finais corridos, letras brancas sobre fundo preto:] Othon: Adriano Aprà, Plautine: Anne Brumagne, Galba: Ennio Lauricella, Camille: Olimpia Carlisi, Vinius: Anthony Pensabeme, Lacus: Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub], Martian: Jean-Claude Biette, Albin: Leo Mingrone, Albiane: Gianna Mingrone, Flavie: Marilù Parolini, Atticus: Edoardo de Gregorio, Rutile: Sergio Rossi [1º soldado: Sebastian Schadhauer, 2º soldado: Jacques Fillion]

Revelação e copiagem: Luciano Vittori.

Ce film est dédié au très grand nombre de ceux nés dans la langue française, qui n'ont jamais eu le privilège de faire connaissance avec l'œuvre de Corneille; e à Alberto Moravia et Laura Betti qui m'ont obtenu l'autorisation de le tourner sur le Mont Palatin et dans les jardins de la villa Doria-Pamphilj, à Rome. J.M.S.

[Este filme é dedicado a todos aqueles nascidos na língua francesa que nunca tiveram o privilégio de conhecer a obra de Corneille; e a Alberto Moravia e Laura Betti que me obtiveram a autorização para filmá-lo sobre o Monte Palatino e nos jardins da vila Doria-Pamphilj, em Roma.]

Filmagem: quatro semanas em Roma, agosto-set. 1969.

Material: uma Éclair Coutant, quatro objetivas, um Nagra. Negativo Eastman 7254 (13.920 m), ampliado para 35 mm.

Comprimento final: 2.244 m.

Custo: 170.000 marcos alemães.

Legendado em alemão por J.-M. Straub e Herbert Linder.

Primeira apresentação: Festival de Rapallo, 4 jan.1970 (Alemanha: Mannheim, Filmwoche, 8 out.1970).

Primeira exibição na televisão: 26 jan. 1971 (ZDF), seguida de uma discussão entre J.-M. Straub, Ulrich Gregor, Ivan Nagel, Karsten Peters, Rudolph Ganz. Versão ampliada para 35mm por Les Archives du film de C.N.C.

Projetada pela primeira vez na Cinemateca Francesa em 7 janeiro 1999. A peça de Corneille data de 1664; H. Linder publicou a tradução por conta própria em York em 1974 – primeira tradução em alemão da tragédia.

1972

Lições de História

Geschichtsunterricht

Itália, Alemanha, 85 min; 16 mm, cor, janela 1/1,33.

[Créditos, em letras pretas sobre fundo branco, em alemão:] trecho do fragmento de romance DIE GESCHÄFTE DES HERRN JULIUS CAESAR. de Bertolt Brecht. GESCHICHTSUNTERRICHT;

Filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet;

Imagem: Renato Berta, Emilio Besteti

Som: Jeti Grigioni;

Assistentes: Leo Mingrone, Sebastian Schadhauer, Benedikt Zulauf;

[Créditos finais corridos, idem] Gottfried Bold, o banqueiro; Johann Unterpertinger, o camponês; Henri Ludwigg, o advogado; Carl Vaillant, o escritor; Benedikt Zulauf, o jovem;

Cores: Luciano Vittori.

Música: Johann Sebastian Bach (trecho da *Paixão de São Mateus*, BWV 244).

Decupagem, montagem: Straub-Huillet.

Filmagem: três semanas em Roma, Frascati, Terenten (Alto-Aldige), na Ilha de Elba, junho-julho 1972.

Material: uma Éclair-Coutant, quatro objetivas, um *zoom* e um Nagra. Negativo Eastman 7254 (7.560m).

Comprimento final: 961 m.

Custo: 65 mil marcos alemães.

Legendagem: em francês (Danièle Huillet); em italiano com Adriano Aprà, Leo e Gianna Mingrone; em inglês com Misha Donat; em holandês com Frans van de Staak (1972).

Primeira apresentação: sessão particular, Mannheim, Filmewoche, 10 out. 1972.

Primeiras exposições na televisão: 20 mai 1974 (ARD), 16 mai 1976 (HR III).

1972

Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg

Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene

Alemanha, 15 min; 16 mm, cor e preto e branco, janela 1/1,33.

[Sem créditos iniciais; créditos finais em letras brancas sobre fundo vermelho:] *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*;

de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet;

com Günter Peter Straschek, Danièle Huillet e Peter Nestler;

Fotografia Renato Berta, Horst Bever;

Iluminação Karl Heinz Granek;

Som Jeti Grigioni, Harald Lill, Mixagem Adriano Taloni;

Produção Straub-Huillet **sob encomenda de** Südwestfunk [terceiro programa da televisão de Baden-Baden];

Cor de Luciano Vittori.

Textos de Arnold Schoenberg (cartas à Wassily Kandinsky, 20 de abril e 4 de maio 1923) e de Bertolt Brecht (discurso no Congresso Internacional dos Intelectuais contra o Fascismo, Paris, 1935).

Música: Arnold Schoenberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, opus 34, 1929–1930.

Montagem: Huillet e Straub.

Filmagem: um dia em Roma e um em Baden-Baden (estúdios de televisão, junho e outubro 1972).

Material: uma Éclair 60, um Nagra. Negativo Eastman 7254 (Roma), inversível Agfa-Gevaert preto e branco e cor (Baden-Baden).

Custo: 7.500 marcos alemães.

Legendagem: em francês (Danièle Huillet); em inglês com Misha Donat; em italiano com G. e L. Mingrone e S. Schadhauser (1972).

Primeira apresentação: Festival de curtas-metragens de Oberhausen, 9 de abril 1973.

Primeiras exibições na televisão: 29 de março 1975 (HR III/WDR III/NDR III), 30 de março 1975 (S3).

1974

Moisés e Arão

Moses und Aron

Áustria/Itália/Alemanha, 105 min; 35 mm (2 planos filmados em 16 mm), cor, janela 1/1,37.

[Créditos: letras pretas sobre fundo branco] **uma produção da** Rádio austríaca e da A.R.D. (incluindo Berlim-Occidental)

sob condução da Rádio de Hessen.

realizado pela Janus-Film&Fernsehen

com financiamento de Straub-Huillet, da R.A.I., da O.R.T.F. e da Taurus-Film

em coprodução germano-francesa da Janus Film&Fernsehen com a NEF Diffusion.

Direção de produção, Direção, Montagem: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

Legendagem L.T.C. Cinétitres

Tradução: Danièle Huillet

Direção musical: Michael Gielen;

Assistência: Bernard Rubenstein.

Manuscrito em vermelho sobre fundo branco: A Holger Meins J.-M.S. D.H.

Letras brancas sobre fundo preto: Moisés e Arão. Ópera em três atos de Arnold Schoenberg.

Edição: B. Schott's Söhne.

Créditos finais: letras brancas sobre fundo preto: Moisés, Günther Reich; Aaron, Louis Devos; a jovem, Eva Csapó; o jovem, Roger Lucas; outro homem, Richard Salter; Sacerdote, Werner Mann; Efraimita, Ladislav Illavsky; Doente, Friedl Obrowsky; **Coro** da Rádio austríaca;

Preparação Gottfried Preinfalk;

Orquestra sinfônica da Rádio austríaca;

Som: Louis Hochet, Ernst Neuspiel, Georges Vaglio, Jeti Grigioni;

Imagem: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli, Renato Berta;

Técnica: Francesco Ragusa, Alvaro Nannicini, Gianfranco Baldacci;

Assistentes: Paolo Benvenuti, Hans-Peter Böffgen, Leo Mingrone, Basti Schadhauser, Gabriele Soncini, Harald Vogel, Gregory Woods;

Figurinos "Cantini": Renata Morroni, Augusta Morelli, Mariateresa Stefanelli;

Penteados: Guerrino Todero; Sapatos: Ernesto Pompei;

Coreografia: Jochen Ulrich;

Bailarinos: Helmut Baumann, Jürg Burth, Nick Farrant, Wolfgang Kegler, Michael Molnar;

Laboratório: Luciano Vittori.

A ópera de Arnold Schoenberg *Moses und Aron* foi escrita principalmente entre 7 de maio 1930 (Berlim) e 18 de março 1932 (Barcelona). Ficou inacabada (pelo 3o ato).

Decupagem datada: Berlim, fins de 1959—Roma, início de 1970.

Antes dos créditos: fragmento de uma página da tradução da Bíblia por Lutero (1523): Êxodo, 32, 25–28.

Filmagem: 2 planos em Luxor (Egito) em maio 1973 (planos 42 e 43: panorâmicas sobre o vale do Nilo), em 16 mm; gravação da orquestra em Viena, 6 semanas; no anfiteatro de Alba Fucense (Abruzos, Itália) e no lago Matese (último plano, ato III) em agosto-setembro de 1974, 5 semanas.

Material: uma câmera 16 mm Beaulieu (planos em Luxor), uma câmera Mitchell B.N.C. 300 Blimp, dois Nagra IV e um Nagra III. Inversível cor Kodak 16 mm (Luxor); e negativo Eastmancolor 5254 (35 mm, cores).

Custo: 720 mil marcos alemães + aporte (orquestra e coro em Viena) da Rádio austríaca (ORF): cerca de 600 mil marcos alemães.

Legendagem: em francês por Danièle Huillet; em inglês com Gregory Woods e Misha Donat; em italiano; em holandês com Frans van de Staak (1974–75).

Primeira apresentação: “Film international” de Roterdã, fevereiro 1975.

1976

Fortini/Cani

Itália, 83 min; 16 mm, cor, janela 1/1,33.

[Créditos:] [*Dissensi 5*] Franco Fortini / *I Cani del Sinai* / De Donato / Editore [plano do livro]

Filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

com Franco Lattes [Franco Fortini], Luciana Nissim, Adriano Aprà.

[Créditos finais:]

Nagra: Jeti Grigioni.

Câmera Éclair-Coutant: Renato Berta, Emilio Besteti.

Assistentes: Leo Mingrone, Gabriele Soncini, Gregory Woods, Bernard Mangiante.

Produção: Straub-Huillet. Este filme é conhecido pelo título *Fortini/Cani*, que não aparece no filme, este último começando por um plano da capa do livro de Fortini *I Cani del Sinai* (Os Cães do Sinai) (1967).

Montagem: Straub-Huillet.

Produção: Straub-Huillet, Televisão italiana canal 2 (R.A.I. II, Roma), Sunchild Productions, Institut de l'Audiovisuel (Paris), New Yorker Films, Artificial Eye (Londres). Custo: 22 milhões liras (150 mil francos).

Filmagem:

3 semanas (junho 1976) em Cotoncello (ilha de Elba); Marzabatto, Sant'Anna di Stazzerma,

San Terenzo, Vinca, San Leonardo/Frigido, Bergiola (Alpes Apuanos); Florença; Milão; Roma.

Película: negativo Eastman Color 7247 (16 mm).

Legendas: em francês por D. Huillet; em alemão com Manfred Blank e Andrea Spingler; em inglês com Misha Donat (1976).

Primeira apresentação: Festival de Pesaro, 19 de setembro 1976; na França: 2o Salon du Cinéma (Festival Cinématographique International de Paris), novembro 1976.

1977

Toda revolução é um lance de dados

Toute révolution est un coup de dés

França, 10 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos, letras brancas sobre fundo preto:] Toda revolução é um lance de dados. (Jules Michelet); [cartela manuscrita multicolor sobre fundo branco:] *para Frans van de Staak, Jean Narboni, Jacques Rivette, e muitos outros. J.-M.S. maio 77

[Créditos finais, letras brancas sobre fundo preto:]

Fotografia Willy Lubtchansky, Dominique Chapuis;

Som Louis Hochet, Alain Donavy;

[Reprodução da página de títulos, letras negras sobre fundo branco:] POÈME UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD por STEPHANE MALLARMÉ;

[Fotografia do poeta posando à sua mesa, em seguida letras brancas sobre negro:]

(re)citantes Helmut Färber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Danièle Huillet; Manfred Blank, Marilù Parolini, Aksar Khaled, Andrea Spingler, Dominique Villain.

O nome do realizador não aparece a não ser sob a forma das iniciais abaixo da dedicatória; o de Huillet somente como (re)citante.

Montagem, produção: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Filmagem: dois dias no cemitério Père-Lachaise, Paris, 9 e 10 de maio 1977.

Material: uma Arriflex 120, um Nagra.

Legendagem: em alemão com Manfred Blank, Andrea Spingler e Helmut Färber; em inglês com Misha Donat; em italiano (1977).

1978

Da nuvem à resistência

Dalla nube alla resistenza

Itália, 105 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos: letras pretas sobre fundo branco] L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL apresenta (em francês; o resto dos créditos são em italiano:)

uma produção de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

com a RAI-TV, Rete 2, a JANUS Film & Fernsehen, e ARTIFICIAL EYE [letras brancas sobre fundo preto:] DALLA NUBE ALLA RESISTENZA.

Textos de Cesare Pavese: DIALOGHI CON LEUCÒ [*Diálogos com Leucó*], Einaudi 1947; LA LUNA E I FALÒ [*A Lua e as Fogueiras*], Einaudi 1950.

[letras pretas sobre fundo branco:] Primeira parte

[cartelas no início de cada diálogo:]

1 A NUVEM Olimpia Carlisi IXÍON Guido Lombardi. 2 HIPÉLOCO Gino Felici SARPÉDON Lori Pelosini. 3 ÉDIPO Walter Pardini TIRÉSIAS Ennio Lauricella. 4 PRIMEIRO CAÇADOR Andrea Bacci SEGUNDO CAÇADOR Lori Cavallini. 5 LITIERSES Francesco Ragusa HÉRCULES Fiorangelo Pucci. 6 PAI Dolando Bernardini FILHO Andrea Filippi. [cartela anuncia a segunda parte (plano 91), em seguida um plano introdutório, o plano 93 são créditos corridos:] O BASTARDO Mauro Monni; NUTO Carmelo Lacorte; CINTO Mario di Mattia; O VALINO Luigi Giordanello; O CAVALIERE Paolo Cinanni; OS DO BAR Maria Eugenia T., Alberto Signeto, Paolo Pederzoli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carosso, Sandro Signeto, Antonio Mingrone; O PÁROCO Gianni Toti.

[Créditos finais: letras pretas sobre fundo branco:]

Música dirigida por Gustav Leonhardt.

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio.

Report: FONO RETE.

Fotografia: Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli.

Revelação e copiagem: LUCIANO VITTORI.

Eletricistas: Francesco Ragusa.

Maquinista: Gianfranco Baldacci.

Assistentes: Leo Mingrone, Isaline Panchaud, Manfred Blank, Rotraud Kühn, Vincent Nordon, Stéphanie de Mareuil, Paolo Pederzoli.

Cabeleireira: Silvana Todero.

Figurinos CANTINI.

Sapatos POMPEI.

[manus-crito azul sobre fundo branco:] *em memória de Yvonne sem a qual não haveria Straub-Filmes J.-M. S.

Música: Andante da “Sonata sopr’ il soggetto reale, trio” da *Oferenda Musical*, BWV 1079, de J.-S. Bach, dirigida por Gustav Leonhardt.

Filmagem: cinco semanas em Maremmes, Monte Pisano, em Tripalle perto de Pisa, em Les Langhe (Piemonte), junho-julho 1978.

Custo: 200 mil marcos alemães.

Legendagem: em francês (Danièle Huillet), em inglês com M. Donat, em alemão com A. Spingler, em holandês com F. van de Staak (1978).

Primeira apresentação: Festival de Cannes, seção “Un certain regard”, maio 1979.

1980–81

Cedo demais/tarde demais

Zu früh/Zu spät; Trop tôt/trop tard; Too Early/Too Late; Troppo presto/troppo tardi

França-Egito, 100 min; 16 mm, cor, janela 1/1,33.

[Créditos, letras brancas sobre fundo preto, som de sinos e pássaros:] ZU FRÜH/ZU SPÄT, TROP TÔT/TROP TARD, TOO EARLY/ TOO LATE, TROPPO PRESTO/TROPPO TARDI; A: Friedrich Engels;

Decupagem, realização, montagem, produção: Danièle Huillet, Jean- Marie Straub;

Fotografia: Willy Lubtchansky, Caroline Champetier;

Som: Louis Hochet, Manfred Blank;

Assistentes: Radovan Tadic, Vincent Nordon, Leo Mingrone, Isaline Panchaud.

[Créditos iniciais da segunda parte, Música A. Schoenberg:] B: Mahmud Hussein;

Decupagem, realização, montagem, produção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub;

Voz: Bahgat el Nadi, Gérard Samaan;

Som: Louis Hochet, Manfred Blank;

Fotografia: Robert Alazraki, Marguerite Perlado;

Assistentes: Mustafa Darwish, Magda Wassef, Gaber Abdel-Ghani, Bahgat Mostafa.

[Não há créditos finais.]

Textos: Cartas de Friedrich Engels à Karl Kautsky (20 fevereiro 1889); trecho de *Question paysanne en France et Allemagne [Questão camponesa na França e na Alemanha]* (Paris, Éd. sociales, 1956) de F. Engels (“Die Bauernfrage in Frankreich und Deutschland”, *Die Neue Zeit*, 1894–95); pos- fácio de *Lutte de classes em Égypte de 1945 à 1968* (Paris, F. Maspero, 1969) de M. Hussein.

Quatro bandas sonoras existentes: em alemão, em francês, em inglês e em italiano. D. Huillet narra a primeira parte em todas as versões; Bhagat el Nadi o da segunda parte em francês e inglês, Gérard Samaan em alemão e em italiano.

Filmagem: primeira parte: duas semanas na França, junho 1980; segunda parte: três semanas no Egito, maio 1981.

Custo: 400 mil francos.

Lançamento na França: fevereiro 1982.

1982

En rachâchant

França, 7 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos, letras pretas sobre fundo branco:] L'Institut National de l'Audiovisuel apresenta em rachâchant;

texto de Marguerite Duras;

filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub;

imagem: Henri Alekan, Louis Cochet;

assistentes: Dominique Gentil, Ariane Damain;

som: Louis Hochet, Manfred Blank.

créditos finais: Ernesto: Olivier Straub; a mamãe: Nadete Thinus; o papai: Bernard Thinus; o professor: Raymond Gérard;

Laboratório: L.T.C. Saint-Cloud.

Produção: Straub-Huillet, Diagonale, I.N.A.

Decupagem, realização, produção, montagem: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Texto: "Ah! Ernesto!" (Boissy-Saint-Léger, Harlin Quist, 1971), de Marguerite Duras.

Filmagem: Agosto 1982.

Lançamento na França: complemento de programa para *Pauline à la Plage* de Éric Rohmer, lançado em 7 de abril 1984.

Legendas: em alemão com Andrea Spingler, em inglês com Misha Donat (1982).

1984

Relações de classe

Klassenverhältnisse

Alemanha/França, 130 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos:] Klassenverhältnisse.

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, a partir do romance de Franz Kafka *Der Verschollene (Amerika)* (S. Fischer Verlag).

Câmera: Willy Lubtschansky, Caroline Champetier, Christophe Pollock.

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio, Manfred Blank.

Iluminação e Maquinária: Jim Howe, David Scott [Eletricistas], Georg Brommer [maquinista].

Assistentes: Klaus Feddermann, Ralf Olbrisch, Berthold Schweiz; Manfred Sommer.

[Créditos finais:] **Interpretação:** Karl Rossmann, Christian Heinisch; Giacomo, Nazzareno Bianconi; o tio, Mario Adorf; Brunelda, Laura Beti; Delamarche, Harun Farocki; Robinson, Manfred Blank; o motorista, Reinald Schnell; Line, Anna Schnell; o capitão, Klaus Trabe; o tesoureiro-chefe, Hermann Hartmann; Schubal, Gérard Semaan; o mordomo, Jean-François Quinque; Pollunder, Willi Vöbel; Green, Tilmann Heinisch; Klara, Anne Bold; Mack, Burkhardt Stoelck; o criado, Aloys Pompezki; o motorista de Pollunder, Willi Dewelk; Therese, Libgart Schwarz; a cozinheira, Kathrin Bold; o gerente, Alfred Edel; o porteiro, Andi Engel; o garçon, Alf Bold; o outro garoto do elevador, Salvatore

Sammartino; os policiais, Klaus Feddermann, Henning Rademaker; o motorista de táxi, Franz Hillers; a dona da pensão, Lydia Bozyk; o estudante, Georg Brintrup; os americanos, Thom Anderson e Barton Byg. Coprodução franco-alemã de Janus-Film [Frankfurt], com a Hessischen Rundfunk [Televisão de Hessen, Frankfurt] e Nef-Diffusion [Paris], cofinanciada pelo BMI, a FFA e Hamburger ilmforderung.

Legendas traduzidas por Danièle Huillet.

Montagem: Straub-Huillet.

Custo: 600 mil marcos alemães (cerca de 1 milhão e 790 mil francos).

Filmagem: 13 semanas em Hamburgo e Bremen (2 de julho a 20 de setembro 1983), Nova York e Saint-Louis (21 a 25 de setembro 1983). Câmera Moviecam.

Legendagem: em francês por D. Huillet; em italiano com Domenico Carosso; em inglês com Barton Byg; em holandês com Frans van de Staak.

Primeira apresentação: Festival de cinema de Berlim, fevereiro 1984—Menção especial do júri.

Lançamento na França: outubro 1984.

Distribuição: Nef Diffusion. Três cópias legendadas em francês foram depositadas na Cinemateca de Lausanne. Outras, sem legendas, nos Filmmuseum de Munique, Frankfurt e Berlim. Uma legendada em inglês na Talbot (Nova York). Etc. (Fonte: cartas de Danièle Huillet ao autor, 11 dezembro 2000 e 11 maio 2001.)

1985

Proposta em quatro partes

Proposta in quattro parti

Itália, 40 min; vídeo, cor e preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos, cartelas manuscritas em preto sobre fundo branco:] *Proposta in quattro parti* di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

1. ACCAPARAMEMTE DI GRANO. D. W. Griffith, 1909. *A Corner in Wheat*—de David Wark Griffith (EUA, Biograph Co., 1909, 14 min), em sua integralidade (Créditos inclusos);
2. de MOSES UND ARON. Arnold Schoenberg, 1932. Straub-Huillet, 1974. Planos 39 a 43 de *Moisés e Aarão* – fim do 1º ato (Arão derramando sangue depois água do cantil; e as duas panorâmicas sobre o vale do Nilo com o canto do coro);
3. de FORTINI/CANI. Franco Fortini, 1967. Straub-Huillet, 1976. Planos 14 a 24 de *Fortini/Cani* – sequência chamada “dos Apuanos” (panorâmicas sobre diversos lugares), enquadrada pela narração de F. Fortini, com um plano final dele lendo;
4. de DALLA NUBE ALLA RESISTENZA. Cesare Pavese, 1948–50. Straub-Huillet, 1978. Último diálogo (“Pai e filho”) da primeira parte de *Dalla nube alla Resistenza* (planos 73 a 90). Danièle Huillet. Jean-Marie Straub. FINE 1985.

Montagem em vídeo (realizada por Jean-Marie Straub segundo o catálogo da Viennale 2004) para o programa de Enrico Ghezzi, *La Magnifica ossessione*, transmitido na R.A.I. 3 durante 40 horas, de 25 a 26 de dezembro de 1985. Também é encontrado sob o título *Montaggio in quattro movimenti per “La Magnifica ossessione”* (notadamente no programa da retrospectiva integral do Festival de Turim de 2001), e com o subtítulo “Blut und Bodem” (“Sangue e solo”) no catálogo da retrospectiva integral da Viennale 2004.

1986

A morte de Empédocles ou Quando a terra voltar a brilhar verde para ti

Der Tod des Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt

Alemanha, 132 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos em alemão – letras pretas sobre fundo branco:] uma coprodução franco-alemã de Janus-Film com Les Films du Losange; em cofinanciamento com a Televisão de Hessen, o Hamburger Filmförderung, a FFA e o CNC; [Letras brancas sobre fundo preto:] A Morte de Empédocles. [Letras

pretas sobre fundo branco:] *Trauerspiel* em dois atos de Friedrich Hölderlin 1798. [Letras brancas sobre fundo preto:] ou: Quando a terra voltar a brilhar verde para ti;

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1986;

Texto editado em colaboração com D. E. Sattler (Ed. Roter Stern);

Som Louis Hochet, Georges Vaglio, Alessandro Zannon;

Câmera Renato Berta, Jean- Paul Toraille, Giovanni Canfarelli;

Assistentes Michael Esser, Hans Hurch, Leo Mingrone, Roberto Pali, Cesare Candelotti;

Figurinos Giovanna del Chiappa “costumi d’arte”,

Penteados Guerrino Todero. [Créditos finais, letras pretas sobre fundo branco:] Empedokles: Andreas von Rauch, Pausanias: Vladimiro Baratta; Panthea: Martina Baratta, Delia: Ute Cremer; Hermokrates: Howard Vernon, Kritias: William Berger; os três cidadãos: Federico Hecker, Peter Boom, Giorgio Baratta; os três escravos: Georg Bintrup, Achille Brunini, Manfred Esser; o camponês: Peter Kammerer;

revelação e copiagem: Luciano Vittori;

marcação de luz: Sergio Lustrì.

Essas informações foram reunidas a partir de uma cópia da *primeira versão* do filme. Há quatro versões diferentes – quatro montagens (por Huillet e Straub) e mixagens de tomadas diferentes dos mesmos planos. O negativo (Eastman 35mm cor) foi sempre revelado no Luciano Vittori (Roma); a **mixagem** sempre efetuada com Louis Hochet na Éclair, Épinay sur Seine.

Primeira versão: montada em Roma, fim do verão 1986; marcação de luz, copiagem e depósito no Vittori. **Comprimento final:** 3.629m. Cópia apresentada em Berlim. Letras dos créditos alinhadas à direita. (Versão chamada “do lagarto”).

Segunda versão: montada em seguida à primeira, em Roma, no outono de 1986; marcação de luz, copiagem e depósito na LTC, Saint-Cloud, França. **Comprimento final:** 3.618 m. Créditos em francês. Cópias legendadas em francês por Danièle Huillet, em inglês com Barton Byg, e em italiano com Domenico Carosso e Vladimiro Baratta. (Versão “de Paris”).

Terceira versão: montada na Filmhaus da Friedensalle de Hamburgo, durante um seminário com estudantes, março 1987; marcação de luz, copiagem e depósito no laboratório Geyer-Werke de Hamburgo. **Comprimento final:** 3.601m. Letras dos créditos alinhadas à esquerda. (versão “do galo”).

Uma **quarta versão** foi ainda montada, em 1987...

O filme é baseado na primeira versão (1798) do *Trauerspiel* de Hölderlin, deixado inacabado. O texto foi editado por Huillet e Straub em colaboração com D. E. Sattler, autor de edição de obras completas de Hölderlin publicada por Roter Stern em Frankfurt (1976–), chamada “Frankfurter Ausgabe”.

Decupagem: Jean-Marie Straub.

Música: Johann Sebastian Bach (trecho de uma suíte para violino solo).

Filmagem: oito semanas, em um parque na província de Ragusa (sul da Sicília), e nas encostas do Etna, fins de maio a fins de julho de 1986.

Custo: 800 mil marcos alemães.

Primeira apresentação: Festival de Berlim de 1987.

1988

Pecado negro

Schwarze Sünde

Alemanha, 42 min; 35mm, cor, janela 1/1,37.

[Pré-créditos: duas esculturas de Ernst Barlach: *Mutter Erde (Terra mãe)* e *Der Racher (O Vingador)*].

[Créditos:] NOIR PÉCHÉ de Jean-Marie Straub, Danièle Huillet;

Texto de Friedrich Hölderlin;

Fotografia: William Lubtchansky, Christophe Pollock, Gianni Canfarelli;

Som: Louis Hochet, Sandro Zanon, Pierre Donnadiou;

Assistentes: Francesco Ragusa, Michael Esser, Hans Hurch, Leo Mingrone, Roberto Pali, Arnold Schmidt;

Produção: Straub-Huillet com Dominique Païni e as Rádios de Hamburgo [NDR], Colônia [WDR], Berlim [RIAS], Baden-Baden [SWF], e a Televisão (canal 3) de Colônia [WDR III].

[Créditos finais:] Empédocles: Andreas von Rauch, Pausanias: Vladimir Baratta, Manès: Howard Vernon, A Mulher: Danièle Huillet.

O texto é o da segunda versão (1799) de *Der Tod des Empedokles*, editado como para o filme anterior por Huillet e Straub com D. E. Sattler.

Música: Ludwig van Beethoven, Quarteto *Opus 135* (trecho do último movimento, *Der schwer gefaßte Entschluß – A decisão dificilmente tomada*), pelo Quarteto Busch (Londres, 1935).

Filmagem: três semanas, nas encostas do Etna (a 1.900 m de altitude), fim de julho e agosto de 1988.

Custo: 300 mil marcos alemães. Existem igualmente quatro versões deste filme. A segunda versão foi legendada em francês por Danièle Huillet, e em italiano com Domemico Carosso (1988).

Primeira apresentação: Cannes, maio de 1989.

1989

Cézanne. Diálogo com Joachim Gasquet

Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet

França, 51 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos, letras pretas sobre fundo branco:] Cézanne. Diálogo com Joachim Gasquet (Les éditions Berheim-Jeune);

[Letras brancas sobre fundo preto:]

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub;

Fotografia Henri Alekan;

Iluminação Louis Cochet, Assistente Hopi Lebel;

Câmera Stefan Zimmer, Michael Esser, MOVIECAM de CINECAM, Argenteuil;

Som Louis Hochet, Georges Vaglio.

[Créditos finais, letras brancas sobre fundo preto:] **agradecemos** as edições Gallimard pelo trecho do filme de Jean Renoir, *MADAME BOVARY*; Monsieur Antoine Salomon pelas fotografias de Paul Cézanne; e Virginie Herlbin por haver provocado esse filme; As obras de Cézanne que filmamos encontram-se nos seguintes museus: NATIONAL GALLERY, Londres, MUSÉE D'ORSAY, Paris, NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND, Edimburgo; KUMSTMUSEUM, Basel, PETIT PALAIS, Paris, COURTAULD INSTITUTE GALLERIES, TATE GALLERY, Londres, CABINE DES DESSINS do Museu do Louvre; Produção/Copyright 1989 MUSÉE D'ORSAY, S.E.P.T., DIAGONALE, Straub-Huillet.

Texto: trecho de: *Ce qu'il m'a dit... – O que ele me disse... Diálogos entre Cézanne e J. Gasquet*, Capítulo do livro de Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim Jeune, 1921, nova ed., 1926.

Aparece uma bobina inteira de *Madame Bovary* (Jean Renoir, a partir de G. Flaubert, França, 1933, 3.200 m), centrée autour des “*Comices agricoles*”; assim como dois excertos da Morte de Empédocles e diversos documentos (fotos de Cézanne de Mauricio Denis, quadros de Cézanne). Os enunciados atribuídos a Cézanne são ditos por Danièle Huillet, os de Joachim Gasquet por Jean-Marie Straub; mesma coisa para a versão alemã de (1989).

Filmagem: três semanas em Paris, Londres, Edimburgo, Basileia, Ascona, a montanha Sainte-Victoire, em setembro-outubro 1989.

Custo: 900 mil francos.

Filme recusado por seu mandatário, o Musée d'Orsay.

Primeira apresentação: Club Publicis (Paris), em 3 de abril 1990, alguns dias depois uma transmissão na televisão por La Sept.

Duas versões (duas montagens de negativo, duas mixagens): uma francesa (51'), e uma alemã (63').

1992

A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948 (Antígona)

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschem Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag) (Antigone)

Alemanha, 100 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos:] il Teatro di Segesta. [Em alemão, letras pretas sobre fundo branco:]

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag);

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1991;

Assistentes: Michael Esser, Hans Hurch, Francesco Ragusa, Daniele Rossi, YuJung Nam; Olivier Moeckli, Stephan Settele, Stefan Ofner, Marco Zappone, Ernaldo Data;

Coprodução Regina Ziegler (Filmproduktion, Berlim), Martine Marignac (Pierre Grise Productions, Paris), Hessischer Rundfunk [Televisão de Hessen], Straub Huillet;

Direção de produção Danièle Huillet

com Hartmut Köhler, Rosalie Lecan; **Antígona:** Astrid Ofner, **Ismene:** Ursula Ofner; **Os anciãos:** Hans Diehl, Kurt Radeke, Michael Maassem, Rainer Philippi; **Creonte:** Werner Rehm; **o guarda:** Lars Studer, **Hémon:** Stephan Wolf-Schönburg, **Tirésias:** Albert Heterle, **a criança:** Mario di Mattia; **o Mensageiro:** Michael König, **a serva-mensageira:** Libgart Schwarz; **Costumi d' Arte** Ruggero Peruzzi, **Penteados:** Guerrino Todero, **Sapatos:** Pompei;

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio, Sandro Zanon;

Câmera: Nicolas Eprendre, Irina e William Lubtchansky; **Negativo** Kodak 5245,

[**laboratório:**] Geyer-Werke Berlin,

[**câmera:**] Movie-Cam de Cine-Light;

Música de Bernd Alois Zimmermann dirigida por Michael Gielen.

[Créditos finais:] "La mémoire de / l'humanité pour les souffrances subies est étonnamment courte. Son imagination pour les souffrances à venir est presque moindre encore. / C'est cette insensibilité que nous avons à combattre. / Car l'humanité est menacées par des guerres, vis-à-vis desquelles celles passées sont comme de misérables essais, e elles viendront sans aucun doute, si à ceux qui tout publiquement les préparent, on ne coupe pas les mains. / Bertolt Brecht (1952)". [A memória da humanidade para os sofrimentos passados é espantosamente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é quase menor ainda. / É essa insensibilidade que temos que combater. / Porque a humanidade é ameaçada por guerras, que comparadas com as que se passaram são ensaios, e elas virão sem dúvida alguma, se àqueles que publicamente as preparam, não se lhes corta as mãos. /]

[Manuscrito:] *merci, merci à Marco Müller e Jean-Luc Godard.

[pequenas letras brancas sobre fundo preto:] **realizado também com o apoio do** Berliner Filmföderung, do Filmförderungsanstalt, e do C.N.C.

Texto: Versão retrabalhada para a cena por B. Brecht em 1948 da tradução em alemão por Fr. Hölderlin (1800–1803) da tragédia de Sófocles, *Antigone* (441 A.C.) – sem o prólogo de Brecht. A

peça foi representada no palco da Schaubühne de Berlim (primeira em 3 de maio 1991), depois para uma única representação em de 14 agosto no Teatro de Segesta.

Música: trecho de *Die Soldatem* de B. A. Zimmermann.

Filmagem: cinco semanas no Teatro antigo de Segeste (Sicília), verão 1991.

Custo: 3.000 mil francos.

Há duas versões do filme (duas montagens, a partir de tomadas diferentes dos mesmos planos). A segunda foi legendada em francês por Danièle Huillet.

Primeira apresentação: Festival de Berlim, fevereiro 1992.

1994

Lorena!

Lothringen!

França, 21 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37.

[Créditos, letras pretas sobre fundo bran- co:] LOTHRINGEN!

[Letras brancas sobre fundo preto:] **filme de** Danièle Huillet e Jean- Marie Straub;

trecho do romance COLETTE BAUDOCHE de Maurice Barrès;

Música de Franz Joseph Haydn AMADEUS QUARTET.

[Créditos finais:] Emmanuelle Straub;

Narração: em francês por André Warynski e Dominique Dosdat, em alemão por J.-M.S.;

Som: Louis Hochet, Georges Vaglio,

Mixagem: EURO STUDIOS;

Imagem: Christophe Pollock, Emmanuelle Collinot;

Câmera: GOLDEN PANAFOX G II, **Objetivas:** PRIMO, **Negativo:** EASTMAN 5248, **Laboratório:** L.T.C.;

Produção SAARLÄNDISCHER RUNDFUMK (Peter Brugger), Straub-Huillet, PIERRE GRISE (Martine Marignac).

Texto: trecho de *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz*, Paris, F. Jeune, 1909.

Na versão alemã, J.-M. Straub realiza parte da narração pronunciada em francês por A. Warynski; as réplicas de Emmanuelle Straub (Colette Baudoche) e o relato da avó narrados por D. Dosdat são legendados.

Filmado em Lorena, em junho 1994.

Primeira apresentação: Festival de Locarno 1994, Cinemateca Francesa, dezembro 1994.

Exibição na televisão: Arte, 12 de janeiro de 1995.

1996

De hoje para amanhã

Von heute auf morgen

Alemanha, 62 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Plano antes dos créditos: panorâmica sobre a orquestra, o cenário, a sala. Créditos em alemão, letras pretas sobre fundo branco:] *Von heute auf morgen*. Ópera em um ato de Arnold Schoenberg; Sob a Direção de Michael Gielen; Libreto Max Blond 1929;

[Plano de um muro com o graffiti “*Wo liegt euer Lacheln begraben?!*” (“Onde jaz o teu sorriso? !”)]

Filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1996;

Cenografia Max Schoendorff, J.-M. S. & D.H.;

Câmera William Lubtchansky; Irina Lubtchansky, Marion Befve;

Iluminação Jim Howe, Barry Davis, Andreas Niels Michel;

Som Louis Hochet; Georges Vaglio, Sandro Zanon, Klaus Barm; Charly Morell, Hans-Bernhard Bazing, Björn Rosenberg.

[Créditos finais:] Orquestra Sinfônica da Rádio de Frankfurt; Ele: Richard Salter, Ela: Christine Whittlesey; A criança: Annabelle Hahn; a amiga: Claudia Barainsky, o cantor: Ryszard Karczykowski;

Cabeleleira: Jutta Braun;

Assistentes (música): Till Drömann, David Coleman;

Assistentes (filme): Rosalie Ocan, Jean-Charles Fitoussi, Arnaud Maille;

Produção: Straub-Huillet; Pierre Grise (Martine Marignac);

Em coprodução com a Rádio de Hessen; Diemar Schings, Leo Karl Gerhartz, Hans-Peter Baden;

Dedicado à Helga Gielen, Dieter Reifarh, André e Dominique Warynski. **Legendado** em francês por Danièle Huillet.

Lançamento na França: em coprogramação com *Lothringen!*, 12 de fevereiro 1997.

1998 Sicília!

Sicilia!

Itália, 66 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Créditos iniciais (em francês): manuscrito sobre fundo branco:] **Pour le ouistiti et en souvenir de Barnabé, le chat.* J.-M. S. [Para o mico e em lembrança de Barnabé, o gato]

[Letras brancas sobre fundo preto:] SICILIA!

filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub 1998;

assistentes: Arnaud Maille, Jean-Charles Fitoussi, Romano Guelfi, Andreas Teuchert;

fotografia: William Lubtchansky; Irina Lubtchansky, Marion Befve, LTC, Saint-Cloud;

iluminação: Jim Howe, Olivier Cazzitti;

som : Jean-Pierre Dorey, Jacques Balley;

mixagem: Louis Hochet, SONODI, Épinay-sur-Seine.

[Créditos finais:] Gianni Buscarino [Ele], Vittorio Vigneri [O amolador]; Angela Nugara [Ela]; Carmelo Maddio [O homem], Angela Dorantini [Sua mulher]; Simone Nucatola [A outra], Ignazio Trombello [O um]; Giovanni Interlandi [O grande Lombardo], Giuseppe Bontà [O que vem da Catânia], Mario Baschieri [O velhinho];

Produção STRAUB-HUILLET;

Coprodução franco-italiana PIERRE GRISE PRODUCTIONS Martine Marignac, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE; ALIA FILM Enzo Porcelli, ISTITUTO LUCE; pré-aquisição ARD Degeo, HESSISCHER RUNDFUNK Dietmar Schings, SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK, WESTDEUTSCHER RUNDFUNK;

obrigada, obrigada à Salvatore Scollo, Barbara Ulrich, Dominique e André; Gabriella Taddei, Anna Barzacchini, Paolo Bernardini, Dario Marconcini, Marcello Landi e sua mulher; Piero Spila, Francesco Grillini, e aos de ferroviários Messina e Siracusa;

Constelações, diálogos do romance CONVERSAZIONE IN SICILIA de Elio Vittorini 1937–38. [Foto de Elio Vittorini]

Música: Ludwig van Beethoven, trechos do Quarteto *Opus* 132.

O texto foi interpretado pelos atores, e sob direção de D. Huillet e J.-M. Straub, no palco do Teatro Francesco Bartolo, Buti, abril 1998.

Primeira apresentação do filme: Festival de Cannes, seção “Un certain regard”, 20 maio 1999.

Lançamento na França: 15 setembro 1999. **Há três versões do filme.**

2001

Operários, camponeses

Operai, contadini

Itália / França, 123 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som DTS (gravado em mono).

[Créditos, em francês: letras pretas sobre fundo branco:] OPERAI, CONTADINI / OUVRIERS, PAYSANS / ARBEITER, BAUERN / [estrela vermelha] personagens, constelações e texto de Elio Vittorini

[letras brancas sobre fundo preto:] **filme de** Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

[**imagem:**] Renato Berta, Jean-Paul Toraille [Marion Befve].

som: Jean-Pierre Dore, Dimitri Haule.

assistentes: Romano Guelfi, Jean-Charles Fitoussi, Arnaud Maille.

créditos finais: letras brancas sobre fundo preto:] [Atores:] Angela Nugara [Viúva Biliotti], Giacinto Di Pascoli [Cattarin], Giampaolo Cassarino [Pompeo Manera], Emrico Achilli [Cataldo Chiesa], Angela Dorantini [Elvira la Farina], Martina Gionfriddo [Carmela Graziadei], Andrea Baldocci [Fischio], Gabriella Taddei [Giralda Adorno], Vittorio Vigneri [Spine], Aldo Fruttuosi [Ventura “Faccia Cattiva”], Rosalba Curatola [Siracusa], Enrico Pelosini [Toma], “il... SERACINO” (Marcello Landi)

Produção: STRAUB-HUILLET Martine Marignac PIERRE GRISE PRODUÇÕES Charlotte Vincent CAPRICCI FILMS TEATRO COMUNALE FRANCESCO DI BARTOLO (Buti) STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS (Le Fresnoy) SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK, SÜDWEST RUNDFUNK, WEST DEUTSCHER RUNDFUNK, Werner Dütsch

[letras brancas sobre fundo preto:]

Mixagem: Jean-Pierre Laforce, JACKSON, DTS STEREO [Som gravado em mono]

Marcação de luz: Marcel Mazoyer, L.T.C. Saint Cloud

Tradução e legendas: Danièle Huillet

Legendagem: L.V.T.

Música: Aria Doeto da cantata BWV 125 de Johann Sebastian Bach.

O texto é a quase totalidade (fora trechos descritivos...) dos capítulos XLIV a XLVII do romance *Le Donne di Messina*, 1a ed. em volume 1949, 2a ed. parcial reescrita 1964, Versão trad. em francês sob o título *Les Femmes de Messine*, 1967. Interpretado sob a direção de Huillet e Straub no palco do Teatro Francesco Bartolo, Buti, junho 2000.

Primeira projeção: Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes (“filme recusado pelo comitê de seleção oficial do Festival de Cannes 2001” segundo J.-M. Straub), maio 2001.

Lançamento comercial na França: setembro 2001.

2001

O viajante

Il Viandante

Itália/França, 5 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Cartela de créditos, manuscrito preto sobre fundo branco:] Jean-Marie Straub, Danièle Huillet,

IL VIANDANTE (LE CHEMINEAU), Angela Nugara, Gianni Buscarino,

**pour Danièle!*

2001**O amolador***Le rémouleur*

Itália / França, 7 min; 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37.

[Cartela de Créditos, manuscrito preto sobre fundo branco:] Jean-Marie Straub, Danièle Huillet,

LE RÉMOULEUR, Gianni Buscarino, Vittorio Vigneri.

Estes dois filmes são novas montagens de passagens *Sicília!* Projeção no Torino Film Festival, novembro de 2001.**2002****O retorno do filho pródigo***Il ritorno del figlio prodigo*

Itália/França/Alemanha, 29 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, som Dolby mono.

Nova montagem dos planos 40 a 46 e 63 a 66 de *Operários, camponeses*, acerca do personagem de Spine.**2002****HUMILHADOS que nada feito ou tocado por eles, saído de suas mãos, não resultasse isento do direito de algum estrangeiro (OPERÁRIOS, CAMPONESES – sequência e fim)***UMILIATI che niente difatto o toccata da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dai diritto di qualche estraneo (OPERAI, CONTADIN – seguito e fine)*

Itália/França/Alemanha, 35 min; 35mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby mono.

Para a distribuição francesa, o filme foi programado junto ao precedente.

2002**Dolando**

Itália/França/ Alemanha, 7 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, som Dolby mono.

Realização: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub;**Imagem:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Mario Befve;**Som:** Jean-Pierre Dore, Dimitri Haule, Jean-Pierre Laforce.Filme realizado durante a filmagem de *Umiliati*. Três planos mostrando Dolando Bernardini, ator deste último filme, cantar *a capella* algumas estrofes da *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, que ele sabe de cor. Seguido de uma nova tomada do último plano de *Operários, camponeses*.**2003****O retorno do filho pródigo – Humilhados***Le retour du fils prodigue – Humiliés*

Itália/França/Alemanha, 64 min.; 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby mono.

[Créditos do conjunto dos dois filmes:] grande palme...

Texto: Elio Vittorini;**Realização:** Danièle Huillet, Jean-Marie Straub;**Imagem:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Mario Befve;

Som: Jean- Piterre Dore, Dimitri Haule, Jean-Pierre Laforce;

Assistentes: Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio, Arnaud Maille, Jean-Charles Fitoussi;

Produção STRAUB-HUILLET; Associazione Teatro Buti, Fondazione Pontedera Teatro, Regione Toscana, Provincia di Pisa, Comuna di Buti; Martine Marignac PIERRE GRISE PRODUÇÕES, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE; Werner Dütsch WESTDEUTSCHER RUNDFUMK; STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS Le Fresnoy;

Câmera PANAVISION, **Película** Kodak 5279, **Laboratório** LTC;

IL RITORNO DEL FIGLIO PRODIGO; Martina Gionfriddo, Andrea Baldocci, Gabriella Taddei; Vittorio Vigneri, Aldo Fruttuosi. UMILIATI; Rosalba Curatola, Aldo Fruttuosi; Romano Guelfi; Paolo Spaziani, Federico Ciaramella, Daniele Vannucci; Enrico Achilli, Martina Gionfriddo, Enrico Pelosini; Angela Dorantini, Andrea Baldocci, Dolando Bernardini; Giampaolo Cassarino, Giacinto Di Pascoli; Gabriella Taddei; Vittorio Vigneri; “Il Seracino”.

Texto de Elio Vittorini, 1948–49 (trechos do romance *Le Donne di Messina*, 1a ed. no volume 1949, 2a éd. parcialmente reescrita 1964, trad. francesa: *Les Femmes de Messine*, 1967).

Música de Edgar Varèse (trecho de *Arcana*, 1925–27).

Representações teatrais dirigidas por Danièle Huillet e Jean- Marie Straub no Teatro Francesco di Bartolo, Buti, em 31 de maio, 1o e 2 de junho de 2002.

Primeira projeção na França: Cinémathèque (Palais de Chaillot), segunda 24 de março de 2003.

Lançamento comercial: 23 de abril 2003.

2a versão projetada na Cinemateca Francesa, 9 de março de 2004.

2004

Uma visita ao Louvre

Une visite au Louvre

França, 48 min (1a Versão), 47 min (2a Versão); 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby mono.

Realização Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

Voz: Julie Koltai.

Texto: trecho de: *Ce qu'il m'a dit... – O que ele me disse... Diálogos entre Cézanne e J. Gasquet*, capítulo do livro de Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim Jeune, 1921.

Imagem: William Lubtchansky, Renato Berta.

Som: Jean-Pierre Dore, Jean-Pierre Laforce.

Produção: Straub-Huillet, ATOPIC, Le Fresnoy.

Distribuição: Pierre Grise.

Participação no financiamento: La Fondation de France (“Initiatives d’artistes”, 25 mil euros).

À ocasião do lançamento em Paris, duas versões do filme foram projetadas sucessivamente a cada sessão. A 1a versão começa pela cartela “Foi Dominique Païni do Louvre que provocou este filme em 1990”, com letra de J.-M. Straub e termina com “Obrigado a François Albera, François Hers, Catia Riccaboni”.

Lançamento na França: 17 março 2004.

2006

Esses encontros com eles

Quei loro incontri

Itália/França, 68 min; 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

[Créditos, em francês, correndo após uma cartela para regulagem de projeção na janela 1/1.37:]
 Regione Toscana, Provincia di Pisa, Teatro comunale do *[sic]* Buti; “IL SERACINO” Marcello Landi; Martine Marnagnac PIERRE GRISE PRODUÇÕES; CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE; LE FRESNOY STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS Frédéric Papon, Christian Châtel, Jean-René Lorand, Blandine Tourneux;

Produção Straub-Huillet;

Imagem: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve;

Som: Jean-Pierre Dore, Dimitri Haule, Jean-Pierre Laforce;

Assistentes: Kamel Belaïd, Arnaud Maille, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio;

Texto: QUEI LORO INCONTRI, Ces rencontres avec eux; Os cinco últimos diálogos de DIÁLOGOS COM LEUCÒ de Cesare Pavese;

filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub;

Elenco: 1. Angela Nugara- Vittorio Vigneri; 2. Grazia Orsi—Romano Guelfi; 3. Angela Dorantini— Enrico Achilli; 4. Giovanni Daddi—Dario Marconcini; 5. Andrea Bacci—Andrea Baldocci. Archipel, L.T.C. Saint-Cloud. Pierre Grise Distribution.

Música: Beethoven, extraída do Quarteto n° 11, *Opus 59* – Tocado em uma *mise em scène* de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub no Teatro Francesco Bartolo, Buti, de 20 a 23 maio de 005.

Lançamento francês: 18 outubro 2006. Prêmio Marguerite-Duras 2007.

2006

EUROPA 27 de outubro de 2005

EUROPA 2005 27 octobre (Cinétract)

França, 10'30"; dv, cor, janela 1/1,33.

Filmado nas proximidades do transformador de Clichy-sous-Bois, onde dois adolescentes encontraram a morte no dia 27 de outubro de 2005.

Operador e montador: Jean-Claude Rousseau.

2007

O joelho de Artemide

Le Genou d'Artemide

Itália/França, versão 1: 26 minutos (legendas em francês), Versão 2: 27 minutos (sem legendas); 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

Filme de Jean-Marie Straub.

Imagem: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve.

Montagem: Nicole Lubtschansky.

Som: Jean- Pierre Dore, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce.

Elenco: Dario Marconcini, Andrea Bacci.

A partir do diálogo “La Belva” (“A fera selvagem”) de Cesare Pavese (trecho dos *Diálogos com Leucó*, 1947).

Produção: Teatro Francesco di Bartolo- Buti; Martine Marnagnac – Pierre Grise Produções.

Dedicado à “Barbara”.

Primeira projeção 15 março 2008 na Cinemateca francesa.

Música: Gustav Mahler (“Der Abschied”, **trecho de** *das Lied von der Erde*, dir. Bruno Walter, soprano Kathleen Ferrier), Heinrich Füchs.

Legendas em francês por Jacques Bontemps e Bernard Eisenschitz.

Montagem com o título *il Ginocchio di Artemide* dirigida por Jean-Marie Straub no Teatro Francesco di Bartolo, Buti, 24–25 maio 2007.

2007

Itinerário de Jean Bricard

Itinéraire de Jean Bricard

França, aprox. 40 min (duas versões); 35 mm, preto e branco, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

Filme de Danièle Huillet e Jean- Marie Straub.

Imagem: Irina Lubtschansky e William Lubtschansky.

Montagem: Nicole Lubtschansky.

Som: Jean-Paul Toraille, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce, Jean- Pierre Dore, Zaki Allal.

Produção: Martine Marignac – Pierre Grise Produções.

Dedicado a Peter Nestler.

Filmado em dezembro de 2007 na Ilha Coton, no Loire, e em seu entorno.

A partir de Jean-Yves Petiteau, “Itinéraire de Jean Bricard”, *Interlope la curieuse* (Nantes), no 9/10, junho 1994.

Primeira projeção: 19 maio 2008 no Festival de Cannes (Quinzena dos realizadores), com *Le Genou d’Artemide*, Jean-Marie Straub considera estes dois filmes inseparáveis.

2008

Le Streghe/ Entre mulheres

Le Streghe / Femmes entre elles

França-Itália, 21 min (versão legendada em francês); 35 mm, cor, janela 1/1,37, Som Dolby SRD mono.

Filme de Jean-Marie Straub.

Elenco: Giovanna Daddi, Giovanna Giuliani, teatro comunale di Buti.

Imagem: Renato Berta, Jean- Paul Toraille, Irina Lubtschansky.

Montagem: Catherine Quesemand.

Som: Jean-Pierre Dore, Jean-Pierre Laforce, Julien Sicart, Zaki Allal.

Assistentes: Arnaud Dommerc, Mehdi Benallal, Romano Guelfi, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio.

Música: Ludwig van Beethoven (trecho das *Variações Diabelli*, Opus 120).

Produção: Straub Huillet, Martine Marignac, PIERRE GRISE PRODUÇÕES, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS (Le Fresnoy), Frédéric Papon, Blandine Tourneux, Syrille Lauwerier.

Laboratoire: L.T.C. Saint-Cloud.

A partir de “Le Streghe “ (“As feiticeiras”), o primeiro dos *Diálogos com Leucó*, 1947, escrito por Cesare Pavese.

Dois versões (uma legendada em francês, a outra não).

Legendas em francês por Jacques Bontemps, Bernard Eisenschitz, Barbara Ulrich e Jean-Marie Straub.

Primeira projeção: com a segunda versão de *Itinéraire de Jean Bricard*, Cinemateca francesa, 9 março 2009.

Lançamento comercial na França: com *Le Genou d'Artemide* e *Itinéraire de Jean Bricard*, sob o título global *Trois films de Jean-Marie Straub*, 8 abril 2009.

2009

Joachim Gatti

França, 2009, HD, Cor, 1' 30".

Homenagem a Joachim Gatti, jovem fotógrafo e ativista político que perdeu um olho em enfrentamento com a polícia em uma manifestação.

Texto extraído de “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, de Jean-Jacques Rousseau.

2009

Corneille/Brecht ou Roma o único objeto de meu ressentimento

Corneille-Brecht ou Rome l'unique objet de mon ressentiment

França, 2009, HD, 29'.

Dois excertos curtos de *Horacio* e de *Othon* de Corneille, e um excerto longo de *Das Verhör dês Lukullus* de Brecht, peça radiofônica de 1939.

Cartela Inicial: (letras pretas sobre cartela branca) b) Cornelia Gêiser. Jean-Marie Straub. CORNEILLE-BRECHT. Christophe Clavert. Jean-Claude Rousseau. Barbara Ulrich.

Cartela final: (letras pretas sobre cartela branca) FIN. Brouder. Barbara, J.-M.S.

2010

Oh luz suprema

O Somma luce

França/Itália, 2010, HD, Cor, 18'.

O último canto do Paraíso da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Créditos iniciais: (letras brancas sobre cartela preta). primeira versão. Dante. O SOMMA LUCE. Por Giorgio Passerone. Filme de Jean-Marie Straub. Renato Berta; Jean-Paul Toraille; Arnaud Dommerc; Franck Ciochetti. Jean-Pierre Duret; Catherine Quesemand; Jean-Pierre Laforce. Florent Le Duc; Baptiste Evrard; Blandine. Tourneux; Cyrille Lauwerier. Barbara Ulrich. Romano Guelfi; Maurizio Buquicchio; Giuglio Bursi.

Música Edgar Varèse – *Déserts* – THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES 2 dezembro 1954.

Créditos finais: (letras brancas sobre cartela preta).

Produção STRAUB-HUILLET; Martine Marnac; PIERRE GRISE PRODUCTIONS; Cyrille Bordonzotti Andrea Bacci TEATRO COMUNALE DI BUTI Frédéric Papon LE FRESNOY STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS.

2011

O inconsolável

L'Inconsolable

França, HD, Cor, 15'.

A partir de *Diálogos com Leucó*, o filme é uma reflexão sobre o mito de Orfeu.

Créditos iniciais: (letras brancas sobre cartela preta). L'INCONSOLABLE. primeira versão.

filme de Jean-Marie Straub. Cesare Pavese. Giovanna Daddi, Andrea Bacci, Renato Berta, Christophe Clavert, Dimitri Haulet, Julien Gonzalez, Barbara Ulrich, Arnaud Dommerc Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio, Romano Guelfi

Créditos finais: (letras brancas sobre cartela preta)

música: Robert Schumann.

montagem: Catherine Quesemand.

mixagem: Jean-Pierre Laforce.

Les Fées PRODUCTIONS; Sandrine Pillon; Lucie Portehaut; Florence Hugues. TEATRO COMUNALE DI BUTI. LA FÉMIS; Marc Nicolas; Frédéric Papon; Delphine Dumont; Gaël Blondet. STRAUB–HUILLET; Belva GmbH. Les Fées Productions 2011; visa no 126 666.

2011

Chacais e árabes

Schakale und Araber

Suíça, HD, Cor, 11'.

Baseado no conto homónimo de Kafka.

Créditos iniciais: (fundo branco e letras pretas). primeira versão; straub. huillet. films; Belva GmbH. apresenta. SCHAKALE UND ARABER de Franz Kafka. György Kurtag. Wiederum, wiederum, weit verbannt, weit verbannt. Berge, Wüste, weites Land glit es zu durchwandern.

Créditos finais: (fundo branco e letras pretas). Barbara Ulrich; Giorgio Passerone; Jubarite Semaran Christoph Clavert; Jean-Marc Degardin; Arnaud Dommerc. Jerome Ayasse; Jean-Pierre Laforce; Gaël Blondet. Jean-Marie Straub.

2011

Um herdeiro

Un Héritier

França/Coreia do Sul, 2011, HD, Cor, 20'.

A partir de *Au service de l'Allemagne*, livro de Maurice Barrès.

Créditos iniciais: (cartela preta com letras brancas). Un Héritier. segunda versão.

filme de Jean-Marie Straub. Maurice Barres; Barbara Ulrich. Joseph Rottner; Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub]. Renato Berta; Cristophe Clavert. Dimitri Haulet; Julien Gonzalez. Arnaud Dommerc. Maurizio Buquicchio; Grégoire Letouvet.

Créditos finais: (cartela preta com letras brancas).

Montagem: Catherine Quesemand.

Mixagem: Jean-Pierre Laforce.

Les Fées PRODUCTIONS; Sandrine Pillon; Lucie Portehaut; Florence Hugues, com a participação do CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE e da REGION ALSACE. JEONJU DIGITAL PROJECT 2011. LA FÉMIS; Marc Nicolas; Frédéric Papon; Delphine Dumont; Gaël Blondet.

Merci, merci à Sylvie e Hubert Bangraz MAISON FORESTIERE DE RATSAMHAUSEN, à família Schreiber e aos funcionários do DOMAINE DU MOULIN D'OTTROTT. STRAUB-HUILLET; Belva GmbH. Les Fées Productions 2011; visa no 127 278

2012

A mãe

La madre

Itália, HD, cor, 4:3, 20 min.

Texto: Cesare Pavese, "La madre" em *Diálogos com Leucó*, 1947.

Direção: Jean-Marie Straub

Atores: Giovanna Daddi, Dario Marconcini, Teatro Comunale di Buti.

Imagem: Christophe Clavert

Som: Jérôme Ayasse;

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet

Música: Gustav Mahler, "*Ich bin der Welt abhanden gekommen*": Daniel Barenboim (piano), Dietrich Fischer-Dieskau (voz).

Montagem: Christophe Clavert.

Colorização: Jean-Marc Degardin.

Assistentes: Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich.

Produção: Straub-Huillet, Belva Film;

Realizado em Acciaolo, Itália, de 4 a 8 de setembro de 2011.

Legendas: Misha Donat e Jean-Marie Straub

Performance teatral no Teatro Comunale di Buti (13 de setembro)

Primeira apresentação: Viennale, 2012

2013

Um conto de Michel de Montaigne

Un conte de Michel de Montaigne

França, HD, cor, 4:3, 33 min.

Texto: Michel de Montaigne, "De l'Exercitation", livro II, capítulo 6, nos *Ensaíos*, 1580

Direção: Jean-Marie Straub

Atuação: Barbara Ulrich

Imagem: Christophe Clavert

Colorização: Jean-Marc Degardin

Som: Jérôme Ayasse;

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet

Música: Beethoven, *Quarteto de Cordas, N.º. 15 em A menor, op. 132*.

Montagem: Christophe Clavert.

Produção: Arnaud Dommerc, Andolfi; Straub-Huillet, Belva Film; com ajuda do CNC e participação do La Fémis.

Legendas: Misha Donat e Jean-Marie Straub

Primeira apresentação: Festivals de Locarno e Toronto, 2013.

2013

A Morte de Veneza

La Mort de Venise

França, HD, cor, 4:3, 2 min.

Direção: Jean-Marie Straub

Imagem: Christophe Clavert

Produção: Encomendado pelo Festival de Cinema de Veneza para o filme *Future Reloaded*

Primeira apresentação: Festival de Veneza, 2013.

2014

Diálogo de sombras

Dialogue d'ombres

França, HD, cor, 4:3, 28 min.

Um filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1954-2013) [nos créditos iniciais]

Texto: Georges Bernanos, *Dialogue d'ombres*, 1928, excertos.

Direção: Jean-Marie Straub

Assistência: Barbara Ulrich

Atuação: Cornelia Geiser (Françoise), Bertrand Brouder (Jacques).

Imagem: Renato Berta, Christophe Clavert.

Colorização: Jean-Marc Degardin, Olivier Boischot, Estúdio Orlando.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

Montagem: Christophe Clavert.

Assistência: Emilie Richard.

Produção: Arnaud Dommerc, Andolfi; CNAP – Centre National des Arts Plastiques (Imagem/Movement), Ministère de la Culture et de la Communication; La Ruche Studio, Paris.

Realizado em La Boderie, Athis-de-l'Orne, França, de 15 a 20 de Junho, 2013

Créditos finais: "Obrigado, obrigado a Marie Guyonnet e Daniel Martin por nos acolher em La Boderie Athis-de-l'Orne. Obrigado, obrigado a Marc Nicolas e Frédéric Papon pela acolhida em la Femis.

Legendas: Ted Frenndt, Misha Donat e Jean-Marie Straub

Primeira apresentação: Locarno, 2014, Goethe-Institute Londres, 2015.

2014

A propósito de Veneza (Lições de História)

À propos de Venise (Geschichtsunterricht)

Suíça, HD, cor, 4:3, 22 min.

Texto: Maurice Barrès, "La mort de Venise" em *Amori et dolori*, 1916.

O filme começa com uma cena de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1968.

Direção: Jean-Marie Straub, com Barbara Ulrich

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet, La Fémis.

Montagem: Christophe Clavert.

Música: J. S. Bach, com regência de Gustav Leonhardt.

Assistência: Arnaud Dommerc, Gilles Pandel.

Produção: Andolfi, Belva Film, Laboratório: Studio Orlando, Olivier Boisshot, La Ruche Studio.

Realizado em Rolle, Suíça, de 12 a 14 de outubro de 2013.

Legendas: Ted Frenndt, Misha Donat e Jean-Marie Straub

Primeira apresentação: Locarno, 2014, Goethe-Institute Londres, 2015.

2014

Comunistas

Kommunisten

Suíça/França, HD, cor, 4:3, 70 min.

Texto: André Malraux, *Le Temps du mépris*, 1936, excertos

Com fragmentos de *Operários camponeses*, 2001, *Cedo demais/tarde demais*, 1981, *A morte de Empédocles*, 1987, *O pecado negro*, 1989.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atuação: Arnaud Dommerc, Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub], Gilles Pandel, Barbara Ulrich.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce.

Música: Hanns Eisler, "*Auferstanden aus Ruinen*" (Hino da República Democrática da Alemanha), letra de Johannes R. Becher.

Montagem: Christophe Clavert.

Colorização: Richard Deusy.

Produção: Arnaud Dommerc, Jean-Baptiste Legard, Andolfi, Barbara Ulrich, Belva Film, com a participação do Centre National de la Cinématographie, pós-produção de Olivier Boisshot, Studio Orlando, Laboratório: Olaf Legenbauer, Omnimago, La Ruche Studio.

Realizado em Rolle, Suíça, em fevereiro de 2014.

Créditos finais: Obrigado, obrigado Florence Malraux.

Legendas: Barton Byg, Ted Frenndt, Misha Donat, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Gregory Woods.

Primeira apresentação: 2014, Viennale, Goethe-Institute Londres, Festival du nouveau cinéma, Montreal.

2014

A Guerra da Argélia!

La Guerre d'Algérie !

França, HD, cor, 4:3, 02 min.

Texto: Jean Sandretto, *Inexploré, no. 23*.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atuação: Christophe Clavert, Dimitri Haulet.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce.

Montagem: Christophe Clavert.

Música: Franz Schubert, *Der Erlkönig*, 1815.

Assistência: Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich, Giorgio Passerone.

Produção: Andolfi, Barbara Ulrich, Belva Film

Realizado no apartamento de Straub em Paris, de 3 a 4 de outubro de 2014.

Créditos finais: Obrigado a Paul Denizot.

Legendas: Ted Frenndt e Jean-Marie Straub.

Primeira apresentação: 2014, Viennale, Goethe-Institute Londres, Festival du nouveau cinéma, Montreal.

2015

O Aquário e a Nação

L'Aquarium et La Nation

França, HD, cor, 4:3, 31 min.

Texto: André Malraux, *Les Noyers De L'Altenburg (As Nogueiras de Altenburgo)*, 1948.

Fragmento do filme *La Marseillaise*, de Jean Renoir, 1938.

Direção: Jean-Marie Straub.

Atuação: Aimé Agnel, Christiane Veschambre.

Imagem: Christophe Clavert.

Som: Dimitri Haulet.

Mixagem sonora: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet, La Fémis.

Montagem: Christophe Clavert.

Produção: Barbara Ulrich, Belva Film, Arnaud Dommerc, Andolfi, Pós-Produção: Studio Orlando, Olivier Boischot, La Ruche Studio.

Realizado no "Chez Meng", rue Forest, Paris, 18ème.

Créditos finais: Obrigado ao Institue C. G. Jung, Paris

Legendas: Inglês: Ted Frenndt, e Jean-Marie Straub; Alemão: Johannes Beringer e Straub.

Primeira apresentação: 2015, Viennale, Hiroshima International Film Festival.