

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA E VÍDEO
PROJETO EXPERIMENTAL

OS FILMES DE JEAN-MARIE STRAUB
E DANIELÈ HUILLET: DEFININDO E DISCUTINDO
A PEDAGOGIA STRAUBERIANA

Alice Furtado de Mendonça

(Orientador: Prof. Doutor Cezar Migliorin)

Niterói
Novembro / 2010

ALICE FURTADO DE MENDONÇA

OS FILMES DE JEAN-MARIE STRAUB E DANIELE HUILLET: DEFININDO E
DISCUTINDO A *PEDAGOGIA STRAUBERIANA*

Projeto experimental de conclusão do
curso de Cinema e Vídeo, orientado pelo
Professor Doutor Cezar Migliorin.

Niterói,
Novembro/2010

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, por terem me apoiado do início ao fim nesses anos de estudo e por terem tornado possível minha estada na França.

Aos familiares e amigos que estiveram próximos, especialmente André Rios e Caroline Azevedo, que me deram suporte para que esse trabalho fosse concluído.

Ao meu orientador, pela disposição, o interesse e o estímulo que me ofereceu durante a realização deste trabalho.

A Jean-Marie Straub, pela gentileza com que me recebeu em maio deste ano para uma entrevista, ainda que eu não tivesse ideia de como conduzi-la, e pela crença renovada no cinema que me inspirou.

Ao Calac, companheiro de vida e de realizações, e aos amigos João, Joice e Pedro, pelas infinitas discussões que ajudaram a formar meu pensamento sobre cinema.

RESUMO

Estabelecendo como horizonte o conceito de *pedagogia strauberiana* introduzido pelo crítico Serge Daney, esta pesquisa pretende discutir a concepção e o método cinematográficos de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet a partir da análise de importantes instâncias de seu processo de realização, como o trabalho com o ator e o texto, os parâmetros que regem a definição dos enquadramentos, a opção por uma determinada forma de gravação de som, e finalmente o que se busca através da montagem. Concluindo essa investigação sobre uma possível postura pedagógica por trás do trabalho dos cineastas, discutiremos o lugar do espectador dentro desse projeto de cinema. A pesquisa se apoiará em entrevistas, artigos e ensaios sobre a obra de Straub-Huillet, sempre com a preocupação de confrontá-los com a análise de alguns filmes que consideramos exemplares para os aspectos que escolhemos discutir.

Palavras-chave: Straub-Huillet, cinema, materialismo

Sumário:

Introdução.....	p. 01
Capítulo 1 – Diante da câmera – o intérprete e o texto.....	p. 07
Capítulo 2 – Por trás da câmera.....	p. 16
2.1 – <i>A montanha de fogo</i> – enquadramento, espaço, luz.....	p. 16
2.2 – Pedagogia auditiva – breve comentário a respeito do som.....	p. 39
Capítulo 3 – A montagem – ideia, matéria, forma.....	p. 44
Capítulo 4: O lugar do espectador.....	p. 54
Conclusão e Considerações Finais.....	p. 64
Bibliografia.....	p. 70

Introdução

Quando se assiste pela primeira vez a um filme dirigido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, a impressão que temos é de que provavelmente nada o precede na história do cinema, nem nada que virá adiante será capaz de dar continuidade ao que vimos, tamanho o choque estético que eles provocam. Se o rigor dos enquadramentos e dos movimentos de câmera podem até encontrar paralelos no trabalho de outros cineastas, é impossível já ter visto alguma vez a mesma atitude dos atores em relação à câmera, a mesma rigidez (que os Straub iriam buscar em Bresson mas levariam ao limite) e a mesma desconstrução de todo um regime de fala pautado pelo fim da cultura oral a partir da invenção da tipografia. O mesmo se pode dizer sobre a montagem, levada aos extremos seja no laconismo elíptico radical de *Not reconciled* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1965), seja no transbordamento da duração do plano em *Dalla nube à la resistenza* (1979), *History lessons* (*Geschichtsunterricht*, 1972) ou o recente *L'itinéraire de Jean-Bricard* (2008). Nesse mesmo caminho de ruptura podemos incluir ainda o trabalho do som, que, ao contrário do que se tornaria um padrão (seja na indústria, seja no cinema autoral), interdita qualquer espécie de dublagem, devendo ser utilizado necessariamente o som captado junto com a imagem no espaço cênico de origem.

Com um mínimo de pesquisa, no entanto, entendemos que essa ideia de uma dupla de cineastas que cruzou perpendicularmente o traçado da história do cinema, deixando nele um único ponto, é extremamente equivocada. São os próprios Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, dois cinéfilos inconfessos, que reivindicariam para si uma série de mestres, ainda que não colocados nesses termos. Basta passar os olhos na retrospectiva organizada em 1982 em Nova York pelo crítico Jonathan Rosenbaum, que a pedido dos realizadores, programara sessões de *Um rei em Nova York* (*A King in New York*, 1957) de Charlie Chaplin, *Guerra Civil* (*Civil War*), episódio de *A conquista do Oeste* (*How the West was won*, 1962) dirigido por John Ford, *Esta terra é minha* (*This land is mine*, 1943), de Jean Renoir, *Crisântemos tardios* (*Zangiku Monogatari*, 1939), de Kenji Mizoguchi e *Une Aventure de Billy le Kid* (1971), de Luc Moullet. Em uma apresentação de *L'itinéraire de Jean-Bricard* (2008), um de seus filmes mais recentes, na Cinemateca Francesa, Jean-Marie Straub, simplesmente afirmou, para a surpresa e confusão de todos, que se tratava de um filme hitchcockiano.

Mas a estranheza de uma herança cinéfila filtrada por realizadores que, ao menos pelo que diz Straub, nunca sequer se consideraram artistas e sempre desprezaram a palavra *mise-en-scène*, e que possivelmente por esse mesmo motivo se faz pouco palpável nos filmes, embora ela exista, sempre, é apenas um dos enigmas que gera os pontos de interesse nessa obra. Verifica-se a mesma sensação de destaque, de não-pertencimento e de resistência na postura política dos Straub (seja através dos filmes, seja em declarações feitas), em relação ao contexto ideológico dominante. Se à época em que começaram a realizar filmes, em 1963, era perfeitamente comum se assumir marxista, Jean-Marie Straub é um dos poucos pensadores atuais, e Danièle Huillet também até o momento de sua morte em 2006, que o segue sendo, abertamente ou não: “Não somos nós que não mudamos, é o mundo que não mudou”¹. O crítico Louis Seguin é quem melhor descreve essa postura na introdução de seu livro dedicado ao casal, *Jean-Marie Straub Danièle Huillet “Aux distraitement desespérés que nous sommes”*:

Jean-Marie Straub e Daniele Huillet não querem nada saber. Nada para eles mudou entre *Gewalt wo Gewalt herrscht (Só a violência salva lá onde a violência reina)* de *Não-Reconciliados*, e as *Klassenverhältnisse, as Relações de Classe de América*. Nada desse “novo” que contamina o pensamento de hoje aparece entre *Othon* e *A Morte de Empédocles*. Nem o imperialismo nem a exploração desapareceram da história entre 1965 e 1990. O desertor da Guerra da Argélia continua sendo o mesmo no “Für Holger Meins” que dedicava *Moisés e Aarão* à memória de um terrorista e fez em Cannes um escândalo memorável. Danièle Huillet e Jean-Marie Straub não se resignam. Eles ignoram que a roleta das ideologias mudou há tempos, que mais ninguém, sobretudo do lado dos “comunistas”, ousa citar Karl Marx ou Bertold Brecht, que os mestres e os exemplos da vez são Bernard Tapie ou Yves Montand, que não se diz mais “luta de classes” mas empreendimento, que a seguridade social é assunto para os pelegos, que todo mundo é patriota, que os maoístas de ontem, reconvertidos na “comunicação”, explicam que é preciso deixar Stalin e Beria por Deus e Raymond Barre pois todo resto é apenas bomba, sangue e *goulag*. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet nunca se arrependem. Eles pertencem ao clã sem hierarquias nem fronteiras dos rebeldes, apátridas e associiais, e esta irredutibilidade permanente se incorpora ao desafio de seu cinema.

¹ Em entrevista à autora deste trabalho em maio de 2010.

No texto que escreveu para apresentar o capítulo Pontos de vista II [1975-78] do livro *A Rampa*², *O corpo a mais do cineasta (moral e engajamento)*, o crítico de cinema Serge Daney não apenas situa a conjuntura histórica vivenciada pela revista Cahiers du Cinéma na qual os artigos que sucedem seriam publicados, como também justifica a escolha específica dos textos que cobririam esse período, especialmente representado por reflexões sobre o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e Jean-Luc Godard em dois artigos de subtítulo semelhante, traduzidos no Brasil como *Um tumulto para o olho (Pedagogia strauberiana)* e *O terrorizado (Pedagogia godardiana)*. O que, afinal, esses cineastas-pedagogos teriam em comum e de diferente dos demais torna-se questão central do texto, ainda que Daney coloque-se conscientemente longe de dar conta dela.

Há de se considerar antes o contexto, a particularidade do veículo, ou seja, que cinema se defende: “Os Cahiers, em nenhum momento de sua história, amaram o naturalismo no cinema, essa arte de fazer passar o representado pelo real, de naturalizar as contradições, fundir a heterogeneidade dos seres e das coisas.” Há aí uma primeira pista, pois Straub-Huillet e Godard são possivelmente os maiores representantes da história daquilo que Daney chama de um cinema de não-reconciliação³ entre as partes, que substitui, em suas palavras, o “prazer no cinema” pelo “gozo da coisa-cinema”. Rompe-se o espetáculo ilusionista fundamentado na homogeneidade “ator-corpo-voz”, objetivo final do cinema clássico-narrativo, e cria-se uma fissura entre esses elementos a ser explorada ao máximo, valorizando a heterogeneidade do filme. Indo além, o crítico justifica ainda o destaque desses cineastas do restante do cinema moderno, que desde cedo já praticava essa operação de romper com o fenômeno da confusão pela disjunção, pela existência de um objetivo muito claro por trás disso tudo – “eles acreditam ainda, sartrianamente, na comunicação. Não como algo natural, mas como uma experiência”.

Acreditamos estar explicitada nessa curta frase a questão central do cinema de Godard e de Straub-Huillet, e que justifica a escolha dos subtítulos dos textos que virão a seguir – acreditar na comunicação pelo cinema, seja da forma que for (e Godard e os Straub tomarão rumos muito diferentes), é de certa maneira, acreditar no papel pedagógico do cineasta, o que no caso de Godard e dos Straub implica em uma postura política. Não por acaso são realizadores cujas obras sempre estiveram intimamente

² São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 95-98

³ O título do primeiro longa-metragem dos Straub, *Não-reconciliados*, como observa Daney, é bastante significativo, trazendo uma ideia-mestra que acompanhará toda a sua obra. Não apenas uma não-reconciliação cinematográfica entre os próprios elementos filmicos, como uma não-reconciliação temática, diante do estado do mundo, eternamente representada pela figura da resistência.

relacionadas à História, seja pela reencenação de um passado ancestral (Straub-Huillet), seja pela clarividência de um futuro próximo (Godard). Em ambos os casos, através desse trabalho de disjunção das partes constitutivas do filme, deixa-se que a construção cinematográfica e seus meios apareçam não com o intuito de chamar atenção para seus próprios poderes, como aquilo que se configurou historicamente como um cinema militante, mas sim como um objeto materializado, dado a ver – assim promovem um contato com a verdade da experiência, não uma verdade discursiva/ideológica.

Visto sob essa perspectiva, o trabalho de Straub-Huillet, mais que em Godard, está muito próximo da operação realizada pelos pintores impressionistas na virada do século XIX. Em seu artigo “Os Impressionistas e Edouard Manet”⁴, o poeta e crítico literário Stéphane Mallarmé, não por acaso uma das principais fontes para as adaptações strauberianas, afirmara que “a busca pela verdade, peculiar aos artistas modernos, os possibilitava ver e reproduzir a natureza como ela aparecia para olhos justos e puros”. Após citar esta passagem em seu ensaio *History Lessons*, o teórico de cinema Gilberto Perez atenta para o fato de que Manet e os impressionistas eram ao mesmo tempo naturalistas e formalistas – esforçaram-se para concretizar na tela a aparência visível das coisas ao mesmo tempo em que tornaram evidentes os meios que utilizaram para isso – as camadas de tinta aplicadas na tela e os movimentos que sugerem a técnica das pinceladas.

No caso específico de Straub e Huillet, a “educação do espectador”⁵ de que falávamos acima não passa portanto pela sua submissão a um discurso articulado e previamente construído. Ao contrário, a forma não-naturalista com que os atores se postam diante da câmera e pronunciam o texto permite que num nível imediato, o processo pedagógico se dê pelo contato com uma humanidade latente, sempre situada em uma situação de resistência, que se manifesta da forma mais material possível - um tropeço de fala, um sotaque particular, um sorriso fugidio, um gesto maximizado que se aproveita da dimensão “escandalosa” do cinema. Pois muito embora o casal de

⁴ Originalmente publicado em *The Art Monthly Review*, Londres, 30 de setembro de 1876

⁵ Aqui, a citação ao manifesto dos *macmahonistas*, publicado em *Cahiers du Cinéma* 111, setembro de 1960 e traduzida por Luiz Carlos Oliveira Jr. em

<http://www.contracampo.com.br/92/artloseyserguine.htm> não é involuntária. Embora a princípio, Straub e Huillet pareçam muito distantes da “carreira de às do Mac Mahon” representada por Losey, Lang, Preminger e Walsh, algumas das considerações de Jacques Serguine em seu célebre texto seriam perfeitamente pertinentes para o seu cinema, tal qual veremos mais a frente: “O que o cinema redescobriu foram os gestos dos homens. Não esses gestos arbitrários, exagerados ou esquematizados que fazem logicamente parte das artes tidas como artes do falso: o teatro, a dança. Eu falo dos gestos dos homens, aqueles que eles fazem quando amam e quando sofrem, quando comem, quando abrem uma janela”

realizadores tenha sido frequentemente acusado de realizar obras inacessíveis, muitas vezes bebendo de fontes por si só complexas da literatura, do teatro e da ópera, é o próprio Jean-Marie Straub que afirma, e aí nos despedimos de Godard de uma vez por todas, que o cinema “não é uma linguagem, mas sim um aparelho radiofônico”⁶

É da vontade de ir a fundo nessa afirmativa aparentemente paradoxal para um cinema de artesãos e extremamente autoral como o de Straub e Huillet, como seriam muitas outras declarações de Jean-Marie Straub no já reconhecido tom peremptório e polêmico que costumou assumir em entrevistas e palestras ao longo de sua carreira, que surge esse projeto experimental, que pretenderá ainda discutir detidamente todas as questões levantadas aqui. O que torna o trabalho do casal de cineastas extremamente interessante a qualquer um que se proponha a mergulhar profundamente em sua obra é o fato de que, dentro e fora das telas, ele envolve necessariamente uma parcela considerável de mistério – é a sensualidade enigmática que Daney enxerga na “valorização discreta das partes do corpo mais neutras, as menos espetaculares”, invadindo todos os níveis do filme. Daí mesmo a dificuldade de se encontrar um texto sobre essa obra que seja bem sucedido em lidar com termos concretos – narrativa, personagens e aspectos práticos da direção ficam frequentemente distante das reflexões que se lê sobre os *straubfilmes*, tamanha a abertura, e, ao mesmo tempo, dificuldade que eles nos oferecem. É precisamente por esse motivo que a base de nossa bibliografia será composta não por obras extensas e abrangentes, como o bom, porém particularmente digressivo livro de Louis Seguin, mas por entrevistas e artigos pontuais, a maior parte deles publicada na revista *Cahiers du Cinéma*, certamente o veículo que deu maior atenção a Straub-Huillet, com suplementos produzidos praticamente a cada novo filme deles lançado na França.

O objetivo do presente trabalho, como já indica a abordagem supracitada, é portanto desenvolver e aprofundar questões sobre o método de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, sempre com a preocupação de confrontar tudo o que já foi dito sobre seu trabalho (por eles e por outros) com a análise fílmica, na expectativa de expandir e melhor compreender o conceito introduzido por Serge Daney, isto é, a *pedagogia strauberiana*. Verificar de que forma esse processo pedagógico já se inicia desde a escolha do texto e o trabalho com o ator em cima deste, e como se amplia e ganha novos

⁶ Em entrevista à autora deste trabalho.

sentidos a partir da delimitação do quadro, da movimentação de câmera, da concepção sonora e dos efeitos de montagem, para finalmente ir ao encontro do espectador.

Conforme já dissemos anteriormente, a obra dos Straub é frequentemente classificada como altamente complexa e inacessível, mas é justamente a crença dos cineastas em seus espectadores, e na comunicação, que põe a prova esse preconceito. Estamos falando de um cinema exigente, sim, mas é precisamente na concretização necessária desse pacto com o espectador que reside a sua força – uma vez que aceitamos participar disso, dificilmente sairemos ilesos. Um dos motivos de nosso fascínio é a impressão (pessoal ou compartilhada?) de que a relação entre aquele que vê e a coisa filmada dificilmente atingiu, na história do cinema, tamanha profundidade. Comparável, outrora, aos melhores filmes de John Ford, hoje, aos de Pedro Costa.

Finalmente, essa injusta acusação que muitas vezes foi dirigida a Straub e Huillet nos leva a outro aspecto importante deste trabalho, que é o fato de que seus filmes jamais chegaram ao Brasil em circuito comercial (à exceção de *Gente da Sicília* [*Sicilia!*, 1999], muito mal recebido) e raramente em mostras e retrospectivas. Por isso também consideramos fundamental a existência de um estudo que contribua para a circulação de uma reflexão sobre o cinema de Straub-Huillet no Brasil, cuja importância para a história do cinema é já incontestável em diversos países, na expectativa de que um dia seus filmes possam por aqui circular e sejam então recebidos com menos estranheza que *Gente da Sicília*. Glauber Rocha foi um dos primeiros a chamar atenção para os Straub aqui no Brasil, ao afirmar, não muito equivocadamente, que *Othon* (1969) era o único filme digno de ser exibido diante dos trabalhadores do sertão.

Capítulo 1: Diante da câmera – o intérprete e o texto

Dentre os pontos-chave que enumeramos na introdução para começarmos a discussão que busca encontrar a ideia de uma *pedagogia strauberiana*, certamente aquele que nos parece mais evidente para iniciá-la é o trabalho feito em cima do texto, que nesse caso significa uma análise conjunta sobre a sua interpretação. Se é possível dizer que só há justeza absoluta na consideração de cada parcela de texto filmada por Straub/Huillet em relação ao sujeito designado para pronunciá-lo, é também impossível deixar de notar que existe uma forte constância neste trabalho de ator a ator, de filme a filme e mesmo de língua a língua (sabidamente, Huillet e Straub realizaram filmes em três línguas: alemão, francês e italiano), e é essa constância, que para nós atinge resultados e gera efeitos muito precisos, que pretendemos discutir neste capítulo.

Pode soar um tanto óbvio e redundante reforçar esse fato, mas nos parece importante para que não restem dúvidas aos menos familiarizados com a obra dos Straub, lembrar que em toda a sua carreira, de *Machorka-Muff* (1962) a *Corneille-Brecht* (2009), dirigido pelo cineasta já após a morte da companheira) Jean-Marie Straub e Danièle Huillet jamais realizaram um único filme que não fosse adaptado de uma obra literária ou teatral, de uma ópera ou mesmo de cartas e documentos assinados por pessoas reais (como em *Crônicas de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967] ou *Cézanne* [1989]). Entre os autores que exerceram maior influência em seu cinema, direta ou indiretamente, podemos destacar Cesare Pavese, Bertold Brecht, Arnold Schoenberg, Pierre Corneille, Friedrich Hölderlin, Elio Vittorini.

Se essa breve radiografia já nos permite diagnosticar uma tendência, uma vez que boa parte desses nomes representam artistas e intelectuais de esquerda que em algum momento de sua carreira foram criticados por seus próprios companheiros por um desenvolvimento formal que muitas vezes se destacava dos padrões de uma arte militante, é o próprio Straub que ressalta o pouco interesse de uma discussão sobre o painel composto por esses autores: “...não é enquanto objetos culturais que esses textos ou partituras são recompostos em nossos filmes. Isso não nos interessa. O que é interessante não é falar de Schoenberg, de Pavese ou de Brecht, é aquilo que eles falam.”⁷ Na mesma entrevista, Huillet vai mais adiante e esclarece o que justifica a

⁷ DANEY, Serge, NARBONI, Jean “Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet” *Cahiers du cinéma* n°305

escolha dos textos: “O único interesse do texto ou disso que você chama de cultura, é que o sujeito que o escreveu realizou um certo trabalho, ele produziu alguma coisa que nos tocou e que em seguida resistiu – é aí que julgamos que ele fez bem seu trabalho.” Feitas as ressalvas necessárias, voltamos ao foco de nossa discussão, justamente sobre o trabalho que Straub-Huillet realizam sobre o texto em conjunto com seus atores.

Antes de tudo é preciso desfazer uma confusão comum, que nos leva a um outro ponto pacífico entre os que já tem alguma familiaridade com essa obra, que não se pode perder de vista – Huillet e Straub são conhecidos por respeitarem a integralidade dos textos que escolhem filmar. Isso significa apenas que eles raramente optam por realizar cortes e adaptações na matéria que constitui as obras originais, ou seja, as palavras e sua ordem são mantidas, mas em nada corresponde ao parâmetro de fidelidade de adaptação em sua conotação mais usual. Os Straub tomarão o cuidado de interferir diretamente na matéria do texto o mínimo possível, mas sempre trarão a ele uma abordagem inédita, que já se verifica mesmo nas relações temporais evidenciadas pelo *décors* – *History Lessons*, baseado em uma peça de Brecht sobre um jovem biógrafo do imperador Julio Cesar que faz suas pesquisas quarenta anos após a morte do mesmo, começará na Roma contemporânea, à qual pertence seu protagonista, muito embora seus entrevistados estejam vestidos de togas à moda antiga. *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]*, 1969), no mesmo caminho, é mais uma história da Roma Antiga, dessa vez adaptada de Corneille, que os Straub reencenarão no Palatino de hoje, com as avenidas arteriais da cidade invadindo deliberadamente imagem e som. Mas por ora deixemos de lado as observações sobre o *décors* e o som - embora eles muitas vezes formem a face mais visível do radicalismo dos Straub em seu processo de adaptação, o que nos interessa analisar nesse momento é o texto, e sobretudo sua transformação em fala.

Primeiramente, essa noção de que os Straub tem o hábito de respeitar a matéria original sobre a qual se debruçam merece ainda um último e importante esclarecimento, pois se os blocos de texto selecionados por eles para serem filmados sofrem poucas modificações, não se pode intuir daí que a obra original é necessariamente mantida em sua integralidade. A adaptação do romance de Elio Vitorini em *Gente da Sicília*, por exemplo, exclui ao menos metade da obra original, que Jean-Marie Straub considerava excessivamente metafórica, além de ser “entrecortada” a todo momento por “reflexões

psicológicas e descritivas”⁸. É importante notar que essa leitura crítica constitui um dos pontos-chaves da adaptação *strauberiana*, isto é, preservar a matéria do texto em nada se relaciona com o reforço ou a simples manutenção de sua base ficcional – em *Gente da Sicília* como em *Not reconciled*, dois de seus filmes considerados mais lacunares, a trama é apenas sugerida. Acreditamos muito mais nas histórias que são descritas pelos personagens no interior de cada plano e sequência individualmente, que nas frágeis relações ficcionais estabelecidas entre eles. Isso porque os Straub, nas próprias palavras do diretor, fazem “o contrário daquilo que fazem os produtores quando compram os direitos de um livro”⁹, isto é, minimizam a intriga a fim de conservar o peso material do filme – assim é possível que se acredite no personagem/homem e em seu discurso, tornado vivo por aquele que o encarna sem uma imposição dramática sobre a sua existência. Essa crença, é importante que fique claro, não se dá no nível da farsa, mas em um pacto que deve se consolidar com o espectador (falaremos mais sobre ele no capítulo 4). Nenhum personagem em Straub-Huillet existe meramente enquanto tal, como uma peça ou objeto narrativamente justificado, a ponto de se desconsiderar a importância da participação daquele que o interpreta em sua composição. Aí, precisamente, nessa corporificação do texto, e não em sua dramatização, reside o que poderíamos identificar como a força ficcional do cinema de Straub/Huillet.

Antes que possamos avançar sobre este ponto, contudo, é preciso apontar um aspecto mais geral sobre a obra da dupla de cineastas, isto é, a maneira dialética com que ela se desenvolve formalmente. Isso significa que muitas vezes seus filmes incorporam operações paradoxais, contraditórias, mas que nunca se anulam, ao contrário, só reforçam seus efeitos. No que tange o trabalho sobre o texto, podemos destacar dois caminhos a princípio diversos. De um lado, observamos muito claramente uma regularidade sobretudo no ritmo com que se articula as frases, o que nos leva a pensar que Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, durante os longos e intensos meses que habitualmente dedicam à preparação de seu elenco, seja ele composto por atores profissionais (ou, notadamente, o par de cantores célebres de *From Today Until Tomorrow* [*Von Heute auf Morgen*, 1996]), por camponeses, operários e/ou amigos, procuram orientá-los de maneira semelhante. Por outro lado, notamos que chama atenção também a valorização do aspecto individual da fala. Veremos como isso se passa, começando pela primeira das duas operações.

⁸ “Danièle Huillet et Jean-Marie Straub”, entrevista publicada na Cahiers du cinéma nº538

⁹ *Idem*.

No início de nossa introdução havíamos mencionado a influência de Robert Bresson no cinema de Daniele Huillet e Jean-Marie Straub. Deteremos-nos em duas passagens suas sobre o trabalho com o elenco de seus filmes, já citadas por Barton Byg em seu livro¹⁰ sobre a obra alemã dos Straub, para iluminar nossa discussão:

Eu sustento que uma abordagem mecânica é a única apropriada, como ao tocar o piano. Ao tocar escalas, tocar tão regularmente e mecanicamente quanto possível, o músico consegue capturar a emoção. Não quando se adiciona emoção, como fazem os virtuosos. É apenas isso: atores são virtuosos. Ao invés de se concentrarem no material, eles somam a ele sentimentos e dizem: “Olhe é assim que se deve perceber o material”.

Falar deve ser automático, como os gestos. Do automatismo que corresponde a três quartos de nossas vidas surge a verdade, e não daquilo que é pensado e considerado.

Embora sejam inegáveis os ecos das ideias bressonianas expressas acima no trabalho de Straub e Huillet, é difícil concordar com uma filiação tão forte entre os cineastas e o trabalho de Robert Bresson como sugere Barton Byg quando este se refere à pronúncia “inexpressiva” das falas pelos intérpretes nos filmes dos Straub. Em primeiro lugar porque não há nestes últimos o mesmo desprezo pelo ator profissional quanto há em Bresson, embora Huillet admitisse que “tinham menos necessidade de ‘enganar’ trabalhando com um ator não profissional”¹¹. É certo que a dupla de cineastas sempre prezou por uma atuação não-naturalista e de certa forma automática (reverbera aqui a ideia strauberiana do cinema como um aparelho radiofônico), buscando neutralizar esses impulsos interpretativos que tentam adicionar artificialmente sentimentos ao material, contra os quais se coloca o cineasta francês, mas isso não corresponde a uma inexpressividade na interpretação tal qual se pode afirmar sobre o estilo bressoniano.

A idéia de neutralidade, em Straub-Huillet, ocorre de maneira muito diversa. Isso porque não existe aqui uma interdição a qualquer possibilidade de expressão e intensidade, o que se comprova no fato de que em seus filmes as falas dificilmente são absolutamente monotonais, e talvez o melhor exemplo nesse ponto seja *Gente da*

¹⁰ BYG, Barton. *Landscapes of resistance: the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.

¹¹ BERGALA, PHILIPPON e TOUBIANA “Quelque chose que brûle dans le plan”, *Cahiers du cinéma* n°538

Sicília, no qual se verifica uma grande quantidade de interjeições (curiosamente, esse aspecto sempre se mostrará mais notável em filmes falados em italiano). Pois não é sobre o tom que os Straub procurarão interferir, mas sobre o ritmo – justamente aquilo que retira as atuações de um regime naturalista. É esse trabalho rítmico que promove um fenômeno essencial em seus filmes, e neste ponto eles se diferem de Bresson – não é que a expressividade seja inteiramente barrada, o que ocorre é que, ao ser submetida a um novo regime de fala, ela deverá aparecer sempre em momentos inesperados: basta observar o quão inusitados são os momentos em que ocorrem as tonicidades e interjeições em *Gente da Sicília*.

Diante dessa argumentação, o leitor poderá indicar algum exemplo de um personagem/ator *strauberiano* no qual seria difícil encontrar alguma manifestação de expressividade ou de variação de tom. É o caso do protagonista de *Class relations* (*Klassenverhältnisse*, 1983), Karl Rossman, a quem o próprio Jean-Marie Straub diz ser possível considerar “uma página em branco”¹². O que é preciso compreender, contudo, é que isso jamais pode ser considerado um aspecto constante de seu cinema, e se ocorre em casos específicos, é porque há por trás motivos determinantes. Se Danièle Huillet e Jean-Marie Straub escolheram o ator que interpretaria Karl pela sua neutralidade, é porque ela era necessária especificamente a esse personagem “que não tem uma existência social própria”¹³. Como o próprio título indica, Karl está a todo momento circulando por meios socialmente diferenciados, passando da convivência com uma determinada classe a outra em seu tortuoso percurso pela América.

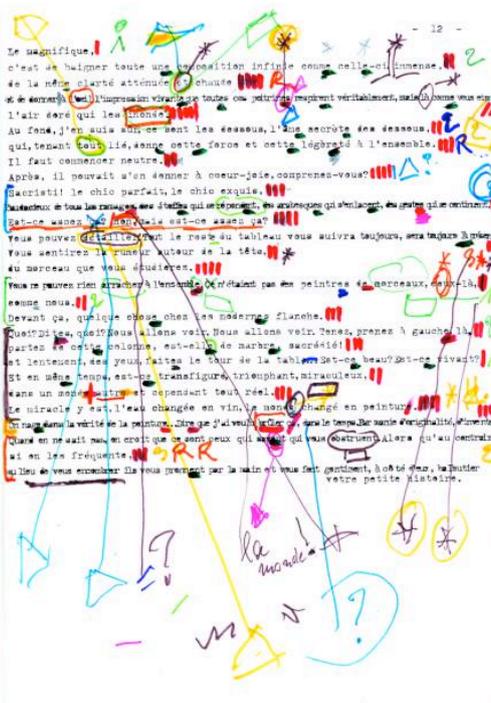
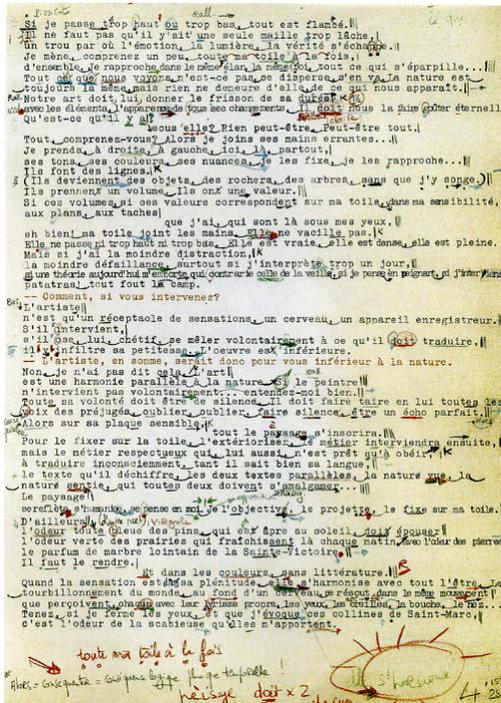
Além de ter dedicado *Moses and Aaron* (*Moses und Aaron*, 1974) a Holger Meins, Jean-Marie Straub frequentemente compara sua postura de cineasta à de um terrorista, e entre os aspectos culturais que lhe interessa dinamitar está justamente o regime de nossa linguagem oral, cujo ritmo, segundo ele, reconstruiu-se em vírgulas, pontuações e tonicidades cuja origem data do surgimento do tipógrafo no século XV. Straub responsabiliza a invenção de Gutemberg pela dissolução da cultura oral, aquela mesma que desempenhara um papel tão fundamental nas origens da civilização ocidental, não por acaso constantemente retomadas em seus filmes.

Daí podemos concluir que um trabalho imediato, quando Huillet e Straub se vêm pela primeira vez diante de seus atores, é justamente o esforço de, em cima do

¹² BERGALA, PHILIPPON e TOUBIANA, op. cit.

¹³ *Idem*.

texto, desfazer a noção rítmica de continuidade e pausa que ele próprio aponta. Dissolvem-se as vírgulas e pontos, criam-se novas *liaisons* e intervalos, deslocam-se as sílabas tônicas para momentos diferentes dos habituais, um pouco à maneira como trabalha um músico moderno, trazendo um sentido ainda mais amplo à influência de Schoenberg no trabalho da dupla



Manuscritos de textos com marcações indicativas dos Straub para os filmes *En rachâchant* (1982), baseado em Marguerite Duras, e *Une visite au Louvre* (2004), baseado em cartas de Cézanne, respectivamente.

Falávamos no início sobre uma busca pela verdade semelhante à dos pintores impressionistas, e podemos recordar mais uma vez a fala de Robert Bresson, que a sua maneira procurava também atingi-la. A partir de agora tentaremos compreender de que forma ela se manifesta no cinema dos Straub do neste trabalho sobre o binômio intérprete/texto, aproximando-nos finalmente à ideia de pedagogia que havíamos colocado inicialmente. Já nos referimos à importância do ator na constituição do personagem que vivencia e no empréstimo de força e verdade (muitas vezes biográfica, como no caso da senhora que interpreta a mãe de *Gente da Sicília*, personagem cuja história de vida se confunde à sua própria) ao discurso que pronuncia. Se até aqui, no entanto, estivemos falando sobre o exercício que os Straub realizam de maneira indiscriminada e regular com todos os seus intérpretes, chegamos agora ao momento de discutir a importância do aspecto individual de cada ator no trabalho sobre o texto, a qual já havíamos mencionado no início deste capítulo.

Um dos pontos mais importantes a ser notado sobre a direção de Huillet e Straub em relação aos atores é a valorização dos dialetos e sotaques. Sob esse ponto de vista a dupla não poderia estar mais próxima de Pasolini (embora o tenham criticado algumas vezes), que enxergava aí uma possibilidade de resistir politicamente ao sistema de representação artístico e cultural herdado da Itália fascista, o mesmo que seria constantemente combatido pelo casal, que passara boa parte de sua vida no país¹⁴. Embora tivessem sempre o trabalho de tornar automática a pronúncia das falas a partir do ensaio rigoroso do texto já com as suas próprias indicações sobre ele, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub jamais deixaram de considerar a importância que a experiência de vida particular a cada ator poderia desempenhar na interpretação de um personagem. Além de frequentemente terem escolhido seus intérpretes em função de aspectos físicos, indo desde a forma como se expressam (Christian Heinisch de *Class relations*, como já mencionamos, os teria conquistado por sua dureza e neutralidade) ao tom de voz (foi o que fez os Straub selecionarem a montadora e teórica Dominique Villain para o elenco de *Toute révolution est un coup de dés* [1977]), eles sempre deram grande valor à influência do meio vivenciado pelos atores no momento em que pensavam a composição do elenco. Para *Antigone* e *Gente da Sicília*, por exemplo, Jean-Marie Straub fez questão de realizar testes com a população local, que integrara finalmente a totalidade do elenco destes filmes.

Nessa perspectiva, *Othon* representa um caso extremo e bastante representativo da política de Straub e Huillet de valorizar as características individuais dos atores enquanto elas enriquecem e complexificam o panorama das relações humanas expresso nos filmes. Como bem identifica o crítico Jean-Claude Biette¹⁵ (que também atuou no filme), o elenco de *Othon*, inteiramente falado em francês, apresenta uma pluralidade tão vasta de sotaques, incluindo o suíço, o florentino, o romano, o ítalo-canadense, o inglês, o loreno, o parisiense, o argentino, entre outros, que impossibilita a identificação de um estilo único de fala, ainda que todos estivessem submetidos ao rígido regime strauberiano imposto ao texto. Não apenas as particularidades tornam-se importantes nessa mistura, mas sobretudo as dificuldades que elas trazem em si – mais uma vez a importância da disjunção de que falava Daney. Uma matéria (o idioma) resistindo a outra (a pronúncia do indivíduo que não o tem como sua língua-mãe) e vice-versa. Em entrevista publicada na *Cahiers du cinéma* logo após o lançamento do filme, Jean-Marie

¹⁴ *Cahiers du cinéma* n°538

¹⁵ Crítica em *Cahiers du cinéma* n°218

Straub reforça que quis trazer atores italianos ao elenco de *Othon* pelo fato de os obstáculos evidentes que se colocam entre eles e a língua francesa possibilitarem uma redescoberta desta última, e uma redescoberta do falar. A intenção já previamente mencionada quanto ao resgate de uma cultura oral ancestral manifesta-se assim pela estranheza, uma via sempre cara aos Straub.¹⁶

Ainda em relação à importância que a dupla de cineastas dá ao indivíduo e à marca pessoal de que ele carrega o discurso, podemos mencionar uma declaração bastante significativa de Danièle Huillet¹⁷:

O que nos interessa são os homens simples que pronunciam o texto de Pavese, o que eles fazem da vida, como eles falam os textos, os problemas que tem com aquilo que eles dizem, o que faz com que o que eles dizem, de repente, aquilo não pertença mais a Pavese, mas ao homem simples que o pronuncia, ele mesmo não sabia no início quem era Pavese.

De um lado, portanto, estabelece-se um padrão rígido de fala, que deve ser repetido até que esteja inteiramente introjetado no sujeito que a pronuncia, seja nos longos meses de ensaio e preparação, seja através dos inúmeros *takes* que Straub e Huillet exigem durante as filmagens. E, para que não nos restrinjamos só ao texto, é importante lembrar que exige-se o mesmo rigor da expressão corporal dos intérpretes, na maior parte das vezes estáticos exceto por gestos e olhares bem marcados. De outro lado, há o claro interesse pela contribuição pessoal de cada ator ao texto que interpreta. Da conjugação entre essas duas operações forma-se a base formal do trabalho de Straub-Huillet em cima do binômio ator/texto. Sobre a tomada exaustiva de *takes*, reflete a fotógrafa Caroline Champetier¹⁸: “é preciso que o ator chegue ao ponto de estar ausente a seu texto e ao mesmo tempo presente em si mesmo. É preciso que o texto exista, com sua autonomia própria, e é preciso que o corpo do ator exista também em autonomia em relação ao texto”.

¹⁶ “...quando eu era jovem, ao tentar defender um filme como o *Bach*, eu dizia, e isso *enquanto espectador*: ‘Olhem para essas perucas e vestimentas, e esses senhores que fazem esse trabalho ao executar tal fragmento de Bach’; é uma época durante a qual as pessoas usaram perucas, ela durou finalmente bem pouco tempo, e eu dizia que queria impulsionar as pessoas a se perguntar ‘O que é esse estranho planeta onde as pessoas usavam perucas?’”, diz Straub a Jacques Aumont (“Les causeries sur l’art sont presque inutiles” in *La mort d’Empédocle*, Dunkerke, À bruit secret, 1987), “Se você filma no mundo contemporâneo, aquilo que você filma deve provocar esse efeito de estranheza, deve provocar a idéia que tudo isso, nem no nível do que vemos nem no nível da relação entre as pessoas, nem da história nem da narração – que nada disso é normal”

¹⁷ *Cahiers du cinéma* n°305

¹⁸ *Cahiers du cinéma* n°364

O depoimento de Champetier evidencia a importância do diálogo entre esses dois aspectos do trabalho. É paradoxalmente a fala automática e introjetada (assim como o gesto), portanto, que abre caminho para a intervenção das características mais enraizadas do indivíduo que a profere, e voltamos finalmente a Bresson, quando diz que do automatismo surge a verdade, e não daquilo que é pensado e considerado. Ainda em referência a *Othon*, Jean-Claude Biette nota que, ao impedir manifestações psicológicas do intérprete pela rigidez em cima do texto, restam apenas os acidentes rítmicos, demonstrando aquilo que há de mais profundo e mais escondido¹⁹ em cada pessoa.

Certamente não os rebuscamentos caros aos naturalistas e pós-neo-realistas – mas os traços anônimos, múltiplos: olhares, uma vez fixada sua direção, diversamente distribuídos, hierarquia musical e tonal de palavras dentro da frase (o verso constituindo, ele também, um obstáculo), tudo isso revirando a expressividade burguesa, traços, portanto, visíveis e audíveis do par liberdade-opressão,... mas traços antes de tudo incômodos e indecifráveis, porque longe de ilustrar o texto de Corneille, de lhe render acesso fácil ou de propor explicações ou esclarecimentos de uma vez por todas, eles mantêm o mesmo mistério, o repartem por toda parte, quebram a lógica aprendida do verso e desarmonizam as pontuações ao tomar as rédeas, sem aviso prévio, do texto.

É assim que chegamos enfim ao que nos interessa em toda essa discussão, isto é, a constituição de uma pedagogia *strauberiana*, que a partir dessa análise do método com que se filma começa a ganhar contornos mais definidos. Aqui, o mais importante a entendermos é que todo o trabalho de Straub-Huillet na direção de seus atores não caminha, como bem assinala Biette, no sentido de facilitar a compreensão do texto e ilustrá-lo, e sim, ao contrário, de multiplicar suas ambigüidades e reforçar os pontos de resistência que este oferece àquele que pretende dominá-lo intelectualmente. É a visão do homem que se coloca em dificuldade com aquilo que ele próprio diz que permite que surja a verdade e a emoção escondida no texto, profundamente enraizada em sua própria matéria (no limite, um conjunto de palavras) e no corpo do indivíduo que naquele momento o vivencia, numa experiência sensível, e não racional, daquilo que nos é narrado. Eis a primeira lição dos Straub.

¹⁹ No original, o crítico utiliza a palavra *enfoui*, a mesma que dá o título em francês do filme de Pedro Costa: *Ou gît votre sourire enfoui?*(2001) cuja origem é uma discussão entre Jean-Marie e Danièle sobre um sorriso fugidio que se tenta encontrar na montagem de *Gente da Sicília*.

Capítulo 2 – Por trás da câmera

2.1 – *A montanha de fogo* – enquadramento, espaço, luz

Antes que possamos partir para a análise do método de Straub-Huillet em relação aos três elementos citados no título deste capítulo, é preciso antes discutir aquilo que Danièle Huillet e Jean-Marie Straub defendem (ou defenderam) ética e esteticamente em relação ao cinema como um meio, tendo ambos sempre se posicionado muito claramente contra certo tipo de filme e a favor de outro. Jacques Aumont, ao entrevistá-los em 1987¹⁹, teria observado uma certa crise da classe cinematográfica, marcada pelo pouco diálogo entre os diretores, contrariamente ao que ocorria entre Ford, Hawks e Hitchcock ou entre Renoir e Lang. Diante dessa questão, Straub foi capaz de citar apenas dois ou três nomes com quem se sentia capaz de comunicar – Godard, Moulet (que sempre fora mais crítico que cineasta) e Rohmer, ao mesmo tempo em que dirigia críticas a jovens cineastas (ou não) cujas propostas de cinema lhe desagradavam, como a Huillet. Procuraremos entender por que. É importante perceber que essa ideologia por trás da realização cinematográfica, uma espécie de ideia e mesmo de crença em relação ao que este dispositivo deve trazer ao mundo, presente desde seu primeiro filme, e que curiosamente não se via da mesma forma nem sequer nestes três nomes citados por Jean-Marie Straub, atingirá cada uma das suas regiões de controle sobre os filmes. Se agora nos propomos a falar sobre o trabalho de câmera, chegamos ao ponto em que essa discussão se faz indispensável.

Embora a todo momento tenham citado Stronheim e Renoir como diretores que realizaram aquilo que ambos esperavam do cinema, talvez uma das maiores referências de Straub e Huillet, sobretudo do ponto de vista teórico/ideológico, tenha sido o crítico André Bazin. Uma das principais questões a nortear nossa discussão, e fundamental aos que desejam compreender algo sobre o método strauberiano, é a relação íntima que este estabelece com a fotografia. Barton Byg é quem precisamente identifica os ecos de Bazin² no discurso de Straub, quando “dividiu artistas em duas ‘famílias’, dentre as quais se colocaria na segunda, ‘os que tentam ver o mundo e se tornam um espelho o mais limpo possível.’ No outro grupo estão aqueles ‘que presumem – às vezes com

¹AUMONT, FAUX, PAÏNI. “Les causeries sur l’art sont presque inutiles” in *La mort d’Empédocle*. p. 34

² Notadamente, sua célebre divisão do cinema de 1920 a 1940 em duas tendências opostas: “os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade”. BAZIN, André, « L’évolution du langage », *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Collection 7^{ème} Art, Les éditions du cerf, Paris, 2002 (réédition), p. 64

inspiração, às vezes com arrogância – reformar o mundo.’ Straub então expandiu sua descrição para incluir um terceiro grupo que constitui 99% do cinema: os ‘paraquedistas.’ ‘Estes são as pessoas que simplesmente caem do céu em algum lugar e bum, a câmera já está ligada. Eles filmam algo que eles nunca viram. Nunca dedicaram um tempo a olhar para aquilo. E para mostrar alguma coisa, é preciso ter visto alguma coisa. E para ver alguma coisa, é preciso ter olhado para aquilo durante anos’”

Dois pontos importantes ficam claros nessa declaração e nos ajudam a entender a posição de Straub e delinear sua ideia de cinema, que seria compartilhada por Huillet: de um lado, vemos que o diretor se coloca frontalmente contra a postura dos formalistas (entre os quais ele frequentemente incluiria os irmãos Taviani, Francesco Rosi e Theo Angelopoulos, alguns dos maiores alvos de suas críticas), que em sua opinião partem do cinema para fazer filmes, como quem queria “se fazer interessante não por uma escritura, mas por uma retórica”³, de outro uma crítica, talvez ainda mais grave, àqueles que filmam sem a devida atenção e paciência em relação ao assunto para o qual apontavam suas câmeras. Tratam-se de duas ideias-mestras, talvez as mais importantes, para a discussão sobre a concepção cinematográfica de Straub e Huillet. Tentaremos desenvolvê-las, uma após a outra, antes de passarmos a uma análise mais detida em cima de algumas das imagens em movimento que criaram.

Complementando as idéias já expostas na divisão que propôs em relação ao trabalho dos cineastas, Straub também faria uma importante ressalva: “a grandeza do cinema é a humildade de ser condenado à fotografia”. Citando essa passagem publicada em uma revista alemã, Barton Byg corretamente destaca Straub e Huillet dos cineastas estruturalistas e auto-reflexivos aos quais foram tão freqüente e erroneamente associados pela crítica. O elogio ao cinema por sua condenação ontológica à fotografia (Bazin estará sempre voltando à discussão) – relação à qual Byg separa uma passagem importante de Siegfried Kracauer que indica uma posição semelhante - “o cinema é essencialmente uma extensão da fotografia e, portanto compartilha com este meio uma forte afinidade com o mundo visível à nossa volta”, nos aproxima da ideia de uma certa primazia do conteúdo sobre a forma. No caso de Straub-Huillet, essa característica encontrará ecos na concepção barthesiana da imagem fotográfica, tal qual citado por Gilberto Perez em relação ao seu interesse pelo *punctum*, isto é, algum detalhe ou

³ AUMONT, FAUX, PAÏNI, *op. cit.*

elemento inesperado que reside no conteúdo da imagem, mas provoca nele um desarranjo inexplicável.

Se separamos os Straub daquilo que foi historicamente considerado um cinema estruturalista, cujo maior interesse residia em chamar atenção para os seus próprios meios, formatando um discurso de ataque aos poderes do aparelho cinematográfico (e midiático), como já havíamos sugerido na introdução deste trabalho, não se trata, entretanto, de querer colocá-los no outro lado da disputa. Embora os filmes de Straub e Huillet muito evidentemente demonstrem uma comoção diante do mundo que enquadram, não há de sua parte nenhuma intenção de se assumir meramente como uma janela que pretende tornar a experiência de se assistir um filme idêntica à de observar o mundo sem a interferência de um dispositivo. É o próprio Bazin que situa essa impossibilidade do meio em se igualar ao olho humano, quando fala sobre a fotografia e sua redenção da busca incansável dos pintores em retratar fielmente a realidade:

...o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no simples aperfeiçoamento material (a fotografia permanecerá durante muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas em um fato psicológico: a satisfação completa de um apetite de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem está excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese⁴

Precisamente nessa possibilidade de reprodução mecânica da qual o homem está excluído, e que permite a constituição de um estilo invisível⁵, ou no aspecto pré-simbólico da fotografia que cede “a linguagem da arte de volta à imposição das coisas”, como define Rosalind Krauss em passagem citada por Barton Byg, reside o interesse de Straub e Huillet na relação entre cinema e fotografia, embora de forma alguma para satisfazer seu apetite de ilusão, como sugere Bazin. Contudo, essa brutal diferença entre uma imagem e o objeto que ela representa vai muito além da mera impossibilidade técnica, que poderia ser ainda uma questão para Bazin, mas hoje, em tempos de cinema e televisão em três dimensões, torna-se mesmo anacrônica. O ponto, que será defendido

⁴ BAZIN, *op. cit.*, p. 12

⁵ Não nos moldes do cinema clássico, ao qual a palavra invisível seria frequentemente associada, mas em termos de uma economia formal.

por Perez, é que toda imagem pressupõe uma construção, um nível mínimo de fabricação que subentende ao menos a escolha de um recorte no espaço – configurando linhas de força, uma perspectiva e um único ponto de vista escolhido por quem registrou essa imagem a partir do qual ela deverá ser observada. Mais do que isso, a imagem (seja ela estática ou em movimento), representa necessariamente um objeto que existiu no passado, e somente ali – aqui podemos evocar a expressão de Daney, “Um túmulo para o olho”, que também se refere à essa noção da apresentação pelo cinema do *já visto*.

Em uma análise da primeira parte de *History lessons*, Gilberto Perez procura exemplificar de que forma essa dupla face da fotografia, isto é, o elogio à relação mecânica, pré-simbólica, que ela estabelece com a realidade, e de outro lado, o reconhecimento de uma construção necessária, se manifesta no cinema dos Straub e os retira ao mesmo tempo do grupo de cineastas classificados como ilusionistas e daqueles denominados auto-reflexivos. Para Perez, ao nos oferecer a visão única e prolongada do banco de trás de um carro que passeia livremente pelas ruas de Roma (a cidade é enquadrada pelas janelas do carro), Straub-Huillet evidenciam o aspecto fabricado dessa imagem, ao mesmo tempo em que permitem que transborde dela uma realidade imprevista, tornando esse segmento de filme algo bem próximo do documentário. Voltamos novamente à semelhança inicialmente sugerida pelo teórico entre o trabalho dos Straub e o dos pintores impressionistas, e que o ajuda a defender sua tese sobre uma conexão existente entre naturalismo e modernismo. Pessoalmente, tentaremos evitar ambos os termos, cuja aplicação sobre o cinema de Straub pode ser perigosamente complicada e simplificadora.

Talvez o mais importante a se reter de toda essa discussão entre cinema e fotografia, e o que mais diz sobre a concepção cinematográfica de Straub-Huillet esteja explicitado na crítica do diretor ao que ele considerou como a terceira família de cineastas - os paraquedistas, ou aqueles que deixaram de dedicar seu tempo a observar o objeto que iriam filmar antes de ligarem suas câmeras. Pois estreitar os laços com o componente fotográfico inerente ao cinema é de certa forma devolver a ele a curiosidade científica que motivou a invenção do cinematógrafo e esteve por trás dos filmes dos irmãos Lumière – podemos dizer, com o apoio de Bazin, que este trabalho foi continuado por Renoir, por sua vez sucedido pelos Straub. Barton Byg encontra uma evidência dessa “herança” em um plano de uma fábrica egípcia em *Trôp tôt, trôp tard* (1981), no qual o autor identificou uma citação à *Trabalhadores saindo da fábrica Lumière* (1895). De fato, não apenas a importância da observação e da paciência no

trabalho de um cineasta seria comprovada por seus filmes, como estaria sempre entre os pontos de maior insistência do discurso de Straub. Indicando a relação de proximidade entre aquilo que realiza e o cinema dos primeiros tempos, sobre a qual concordam Gilberto Perez⁶ e Barton Byg, ele frequentemente, como este último notara, citaria a seguinte declaração de Griffith de 1947: “O que falta nos filmes modernos é beleza – a beleza do vento que sopra as árvores, o pequeno movimento em um belo soprar das flores nas árvores. Isso eles esqueceram completamente”

Mais do que tudo, o que podemos concluir dessa re-apropriação das palavras de Griffith é que Straub e Huillet acreditam convictamente no cinema como um meio de conhecimento, não pela propagação de um discurso já-formatado, calculadamente imbutido em sua linguagem, mas pela sua capacidade de evocar o mundo, de trazê-lo de volta às telas e promover um contato privilegiado com aquilo que alguém tomou o cuidado de observar o suficiente para dali descobrir alguma coisa que estivesse escondida. É essa ideia que representa com mais precisão as linhas gerais da concepção strauberiana do cinema.

Se a noção do cinema como um meio de conhecimento aproxima mais uma vez os Straub de Godard, pode-se dizer que suas abordagens seguem rumos opostos. Em termos godardianos, diríamos que o cinema não deve evocar o mundo pelo que ali já existe para ser descoberto, mas sim através da intervenção de um olhar, pela relação com o dispositivo. Jean-Marie Straub, embora seja um admirador confesso do trabalho do cineasta franco-suíço, criticaria tal posição: "a coisa (...) que eu recuso em certos filmes de Godard, é a intervenção, esse brechtismo de *patronage* que se faz hoje em dia. Isso consiste justamente em comunicar suas próprias reações ao mesmo tempo que a coisa que colocamos diante das pessoas"⁷

Falávamos acima sobre a constituição de um estilo invisível, e é preciso excluir aqui qualquer espécie de confusão que essa expressão possa gerar – não queremos com isso tentar convencer ninguém a acreditar que Straub e Huillet sejam ingênuos a ponto de ignorar o processo de construção que a realização cinematográfica pressupõe (caso contrário não haveria sequer uma razão de ser para este projeto experimental), embora

⁶ “A comparação ao cinema dos primeiros tempos é correta: o trabalho de Straub e Huillet realmente trazem o sentido de ver o mundo pela primeira vez, deixando o mundo ser como a câmera captura o que ali estava”.

⁷ AUMONT, FAUX, PAÏNI. “Les causeries sur l’art sont presque inutiles” in *La mort d’Empédocle*

eles constantemente tenham afirmado “que não fazem cinema”, o ponto que é necessário de se entender está nas próprias palavras de Straub:

..meu sonho é que os filmes que nós fazemos cheguem a propor um método que faça com que possamos dizer que qualquer idiota que seja um pouco paciente e esteja pronto para fazer algum esforço possa chegar a fazer o mesmo tipo de filmes; meu sonho é que não sejam filmes que geram complexos, diante dos quais se diz ‘Meu Deus, a Grande Arte, é inacessível, etc.’ Isso, é o que faz gente como Bertolucci ou os Taviani ou mesmo Angelopoulos: o contrário de Ozu, e aquilo que faz de Ozu um grande, é que qualquer um pode fazer o que ele faz. Mizoguchi disse um dia – e é magnífico da parte de um colega– ‘O que faz Ozu, no fundo, é bem mais difícil do que o que eu faço’. E eu acredito que a ideia por trás disso, é esta: ...que Mizoguchi tem um estilo (que vem de sua ideologia), enquanto Ozu não tem (mesmo se ele tem uma outra ideologia, e que ela até esteja presente)⁸

Embora sua escolha de cineastas seja inteiramente diferente da de Straub, a argumentação de Michel Mourlet a favor de Joseph Losey no clássico texto “Beleza do conhecimento”⁹ caminha em um sentido parecido, ao dizer que “O que desorienta os detratores deste último [Losey] é a ausência de referências a um vício fundamental do ato criador, capaz de manter seus sentidos fluidos ou imprecisos. Nessa perspectiva, Hitchcock tem um estilo e Losey não. A noção de estilo recobre por conseguinte um direcionamento do verdadeiro: Hitchcock, Welles, Eisenstein *inventam* formas, certamente, mas essa constatação não é mais severa das críticas? O artista não inventa, ele descobre”. Justiça seja feita, se é possível dizer que ao retiramos de seu contexto uma imagem de um filme de Losey, possivelmente não seríamos capazes de identificar aquele que a produziu, o mesmo não pode ser afirmado sobre Straub-Huillet. Pois embora Jean-Marie Straub confesse sua (des)ambição de realizar filmes que “qualquer

⁸ AUMONT, FAUX, PAÏNI. op cit.

⁹ Originalmente publicado em Cahiers du cinema n111 e traduzido por Luiz Carlos Oliveira Jr. em <http://contracampo.com.br/92/artloseymourlet1.htm>

idiota com um pouco de paciência”¹⁰ conseguiria fazer, todas as imagens que produziu ou registrou são inconfundíveis – esse aspecto será melhor desenvolvido com uma análise em cima dos filmes que segue essa discussão. A questão, e aí reside toda a força de seu cinema, é que de fato o que a dupla de cineastas propõe é um método que na maior parte das vezes, por mais calculado que seja, no limite tem por principal objetivo preparar a invasão do mundo no interior do plano¹¹, que então se impõe e domina toda a artificialidade da construção. A desimportância do estilo ocorre na mesma medida de nossa adesão pouco a pouco ao que é visto e narrado.

Retomamos e concluímos a questão do papel da observação e da paciência na realização de um filme (como em toda realização artística) recordando uma história que teria sido constantemente citada por Straub envolvendo um de seus artistas preferidos e a quem dedicou dois filmes – Cézanne - e que dá título a este capítulo por sua relação simbólica com o método strauberiano. Ocorre que o pintor dedicou anos de sua vida a observar uma montanha que desejava pintar, e certo dia afirmou: “Olhe com atenção, no passado essa montanha era de fogo”¹²- não por acaso se tratava da montanha Sainte Victoire, que em sua origem era um vulcão. Embora Cézanne não tivesse nenhuma familiaridade com a geologia, a experiência sensível de observação atenta daquele objeto que desejava transpor para a tela lhe permitiu conhecer profundamente a sua matéria, mesmo as características menos evidentes, mas que se encontravam enraizadas em sua solidez, em algum ponto de sua aparência e textura.

A importância da referência de Cézanne na obra do casal gera mais uma semelhança com o discurso macmahonista, sobretudo na crítica aos cineastas que distorciam a realidade em seu ato criador. O paralelismo dessas concepções cinematográficas fica evidente quando Straub afirma que “Graças a numerosos Cézannes, e se não houvessem pessoas que se consideram mais importantes que a realidade e que, sob pretexto de criação artística, deformam a realidade ao se interpor, com seus pequenos problemas e sua pequena vaidade, entre seu assunto e o objeto que

¹⁰ AUMONT, FAUX, PAÏNI. op cit.

¹¹ . Neste ponto não tão diferente de Losey (“O gênio de Losey reencontra a perfeita objetividade: a arte mais orquestrada atinge a espontaneidade do sentimento em vias de nascer”, diz Mourlet)

¹² AUMONT, FAUX, PAÏNI. op cit.

fabricam, teriam visto maçãs, uma mesa, um homem sentado, uma montanha, etc. ”, praticamente parafraseando o que diz Mourlet:

A maioria dos realizadores projeta sobre o mundo o seu sistema, a vagueza de seu olhar, a distorção de sua inteligência. Uma obra nula é antes uma obra falsa, um espelho que deforma. Nós andamos por esses filmes como em um sonho ruim, esbarrando a cada instante em objetos irreconhecíveis. Nosso bom senso consistirá então em fugir dessa sufocante esfera de artifício, em retornar à verdade que banha por todos os lados a sala de cinema e vem bater nas suas portas sem nela penetrar.

Até aqui estivemos tentando definir os termos mais gerais da concepção de cinema strauberiana, e sobretudo aqueles que interferem mais diretamente em seu trabalho de câmera. Se no primeiro capítulo falávamos sobre a importância de se evidenciar as contradições e da articulação dialética de operações opostas dentro da própria forma (ambas serão retomadas no capítulo 3), aqui trazemos novas questões fundamentais para compreendermos a proposta de cinema defendida por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, como o resgate e elogio da condição fotográfica do meio, a ideia de um estilo “invisível”, que por mais particular e artesanalmente construído que seja, tenha por principal objetivo propor uma relação de honestidade com o assunto que se filma, e a importância da observação e da paciência para se descobrir aquela “alguma coisa que queima no interior do plano”¹³. É importante observarmos que se trata antes de um posicionamento ideológico e moral que propriamente estético - temos aí uma hierarquia rigorosa, fundamental para entendermos o projeto de cinema de Straub-Huillet. Chegamos finalmente ao ponto de retornar ao método e procurar entender de que forma todas essas questões e crenças são evidenciadas nos filmes. Da mesma forma que havíamos feito no capítulo 1, nossa abordagem tentará partir dos elementos mais constantes, aqueles que são retomados e desenvolvidos filme a filme, até chegar aos mais específicos, dessa vez através de análises individuais de diferentes sequências.

¹³ “Quelque chose que brûle dans le plan” *Cahiers du cinéma*, nº 364

Mais importante que mencionarmos o fato de que Jean-Marie Straub e Danièle Huillet escolhem suas locações anos antes de filmar, de chegarem ao *set* já com todos os planos milimetricamente calculados, da posição da câmera às lentes a serem usadas, e que Straub, unicamente, se ocupa do enquadramento (motivo pelo qual Huillet aparece bem menos neste capítulo que no primeiro), é discutir a relação que este trabalho estabelece com o espaço, em seu reflexo da ética strauberiana de procurar distorcer e manipular a realidade o mínimo possível.

Boa parte do trabalho de Jean-Marie Straub na escolha de enquadramentos encontra-se na definição de um ponto estratégico de onde serão filmados todos os planos de cada cena, “dividindo o espaço e não o manipulando”, como assume Barton Byg. “O espaço para eles não deve ser criado pela câmera, mas simplesmente mostrado. A narrativa não é necessária, já que é suprida pelo texto”, descreve o teórico, demonstrando a articulação entre as diversas áreas de controle dos Straub na realização – vemos como a fragilidade deliberada da construção ficcional entre planos e sequências (de que falávamos no capítulo 1) em respeito à própria matéria do texto no processo de adaptação, é retrabalhada pelo enquadramentos. Mais do que isso, essa abordagem coloca Straub no sentido oposto ao de Hitchcock ou mesmo Eisenstein, ao recusar-se em compor uma geografia imaginária a partir da montagem (não é este o seu papel, veremos futuramente) em respeito à origem do espaço cênico e de sua própria matéria. Esse rigor na manutenção do valor indicial da imagem chega a casos extremos como o de *Class relations*, em que Danièle Huillet e Jean-Marie Straub viajaram para os Estados Unidos com alguns técnicos e atores para filmar apenas três planos: a estátua da Liberdade, o interior de um trem e um rio visto através de sua janela. Embora tenham filmado quase inteiramente em Hamburgo uma história que se passa na América, os Straub jamais aceitariam filmar um rio que não fosse o Lousiana, ou uma réplica da estátua da Liberdade se passando pela verdadeira.

O que é importante de se entender sobre essa postura e que por vezes pode escapar à percepção de quem por exemplo tem na memória os filmes mais recentes de Jean-Marie Straub baseados em Pavese (que para nós são obras mais abstratas e picturais, pouco representativas portanto de seu cinema), é que por mais que a maior parte dos filmes de Straub-Huillet passem pela dimensão do espetáculo¹⁴, ou da alegoria

¹⁴ Ou, como diria Jacques Rancière, “num qualquer anfiteatro de verdura, evocador de grandezas antigas e de combates de libertação modernos” – “Política de Pedro Costa”, in *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

e de uma certa estranheza da imagem, não podemos considerá-los falsificadores, e ao longo dessa discussão estaremos tentando desfazer essa ideia. Em primeiro lugar porque as regras do jogo estão sempre à disposição: *Othon* não se pretende uma reconstituição histórica na medida em que é filmado em um “palco” claramente contemporâneo, *Moisés e Aarão* torna evidente a condição da encenação ao optar por um antigo anfiteatro como única locação e contar com uma complexa orquestração dos movimentos de câmera juntamente às movimentações do elenco (o próprio ato de filmar materializado, dado a ver), e poderíamos continuar com infinitos exemplos. São limites, condições materiais conscientemente impostos aos filmes. O mais importante a se observar de tudo isso é que por mais que se atinja sempre uma abstração em algum momento, os filmes de Straub e Huillet jamais tomarão o caminho mais fácil para aí chegar: “Aquilo que tentamos ao fazer em um filme é partir do concreto para chegar a uma certa abstração”¹⁵, diz Jean-Marie Straub. A imagem vem portanto carregada de peso, da matéria de que foi feita - só a partir daí poderemos entender qualquer ideia ou pensamento abstrato que a acompanhe (falaremos mais a frente sobre esse aspecto). Essa relação não poderia aparecer de forma mais explícita dentro do próprio tema de *Moisés e Aarão*, que retrata a cisão e o conflito entre duas abordagens diferentes para se provar ao povo judaico a existência de Deus. Como diria Serge Daney, “inscrição de um lado (do lado das Tábuas da Lei: Moisés), enunciado do outro (do lado dos milagres: Aaron)”.

A partir de uma descrição de Alain Bergala¹⁶, podemos ter uma noção mais exata sobre o funcionamento do ponto estratégico. Ocorre que após definir esse local exato do espaço de onde pretende filmar toda a cena, Jean-Marie Straub permite-se modificar unicamente o eixo e a objetiva de um plano a outro, sem interferir nem mesmo na altura da câmera, em cenas que podem chegar a vários eixos diferentes em espaços limitados usando lentes grande-angulares. “Os diretores de hoje em dia não fazem muito esforço para reconstituir a realidade de um espaço. Eles enquadram plano por plano, então fazem enquadramentos que não estão relacionados a um espaço. É muito mais fácil fazer pequenas correções, plano após plano, que encontrar o único ponto estratégico da cena que se quer filmar”¹⁷, diz Straub, no que é completado por Caroline Champetier: “todo o trabalho é para se conseguir respeitar o mais

¹⁵ Em entrevista publicada na Cahiers du cinema nº223

¹⁶ *Straub-Huillet, la plus petite planète du monde* in Cahiers du cinema nº264

¹⁷ Ídem

inteligentemente possível o espaço existente, para evidenciar suas linhas de força. Será preciso não falsear as linhas”.

Naturalmente, a escolha de se filmar dessa maneira rende diversas complicações sobretudo ao diretor de fotografia. Com William Lubchansky, que fotografou a maior parte de seus filmes, os Straub acabaram por constituir um método de iluminação cena a cena, no qual os refletores eram posicionados no teto. Ainda assim o gênio de Lubchansky o permitia trabalhar a luz com extrema precisão e cuidado, e o fotógrafo sabidamente sempre tivera preferência por fontes direcionais às luzes de preenchimento.

Essa relação com o diretor de fotografia nos leva a um outro ponto importante do método de filmagem de Straub-Huillet, isto é, o elogio à luz natural, não-fabricada. A Jaques Aumont, Straub diria: “Não se pode mais ler uma decupagem hoje em dia sem encontrar coisas do gênero ‘Gostaria de uma luz como a de Vermeer’. Mas isso não é possível, nenhum cineasta pode fazer filmes nessas condições! A luz, nós a temos, ela lhe é dada, e não a fabricamos para imitar os quadros (...). Filmamos aquilo que filmamos e vemos no que isso dá, a luz será aquilo que ela é, de acordo com o enquadramento e com o que se passa dentro tentaremos construí-la, é tudo”. Daí fica fácil concluir que, pelo menos em filmagens internas, os Straub davam bastante liberdade aos seus fotógrafos em relação à iluminação, já que se tratava apenas de compô-la em relação ao quadro, e Lubchansky habituou-se a pensar só em sua concepção. Nas externas, contudo, como ressalta Bergala, não se passava exatamente assim, pois a admiração de Straub pela condição fotográfica do cinema e pelo registro honesto das coisas tais quais elas são impedia qualquer tipo de intervenção face à luz natural. Bergala completa: “Straub queria reencontrar a humildade diante da luz natural, ou divina, como preferir, que dominou as filmagens de *Trôp tôt, trop tard*, onde o papel do diretor de fotografia consistia em observar, com o nariz no ar, as variações naturais da luz, as nuvens que chegam... e de escolher o bom diafragma no bom momento. ‘Agora, teria dito Straub a W.L., a luz não é mais você quem faz, nós a deixamos existir’”.

No artigo que escreveu sobre o cinema dos Straub¹⁸, Tag Gallagher comenta sobre a importância das linhas de força no espaço que preenche os enquadramentos, enquanto sustenta a tese de que aquilo que Jean-Marie Straub e Danièle Huillet sempre procuraram fazer em seus filmes é materializar sensações¹⁹, tal como na obra de Cézanne, e que no caso dos primeiros manifesta-se em grande parte na composição geométrica do quadro.

Possivelmente a melhor das análises que faz o crítico para evidenciar tal uso debruça-se sobre uma sequência de *Gente da Sicília* (talvez uma das mais fortes de toda a obra de Straub-Huillet), na qual o protagonista, Silvestro, vai visitar sua mãe após 15 anos de ausência, e pouco a pouco, segundo a própria interpretação de Straub²⁰, começa a assumir uma postura inquisitória em relação ao passado dela, indagando-a sobre um caso extraconjugal. A partir daí a cena toma a forma de um duelo - “eles trocam diagonais”, afirma Gallagher, saindo do regime de frontalidade de origem. O filho argumenta em favor do pai e julga os atos da mãe, “que teve sua liberdade e se apossou dela”, enquanto esta narra sua entrega a um único amante, um desconhecido que por sua descrição nos parece ter sido um homem mais verdadeiro e íntegro que seu marido, este um galanteador, e a fez sentir-se viva por um instante. A cada momento de fala de um dos personagens responde um enquadramento renovado como que por um golpe. Se Silvestro inicialmente domina o quadro visto em primeiro plano(3), a força da defesa da mãe no plano seguinte(4), na diagonal oposta, fará com que ele reapareça no próximo plano(5) acuada pelo espaço à sua volta, sendo a mãe quem termina em primeiro plano(6), na evidência de que ela sai vitoriosa da experiência da Inquisição, não necessariamente poupada, mas levando consigo a verdade diante de uma injustiça, resistindo a um ato de violência tal qual fizeram a grande maioria dos personagens strauberianos.

¹⁸ “*Lacrimae Rerum Materialized*”, disponível em

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/37/straubs.html>

¹⁹ O próprio Straub teria sido o primeiro a utilizar tal expressão “Não me tomo por Cézanne, mas se você vê uma tela de Cézanne, ela não provoca sensações em você, você vê ali sensações materializadas”.

Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Cahiers du cinema, n° 305.

²⁰



A partir daqui tentaremos entender como se dá essa materialização das sensações (podendo em nossa opinião ser expandido para materialização de qualquer tipo de ideia ou argumentação expressa pelo texto ou pelas ações dos personagens) através da utilização geométrica do espaço em um filme que nos parece exemplar para (e não apenas) a discussão do enquadramento strauberiano – *Dalla nube alla resistenza*. Antes que possamos passar a essa etapa, contudo, será importante apresentar brevemente um outro aspecto observado por Tag Gallagher a respeito da composição do quadro em Straub-Huillet.

A partir da cena final de *Gente da Sicília*, em que Silvestro, em primeiro plano e em posição oblíqua, quase com as costas voltadas para nós, conversa com um amolador de facas, este mais afastado da câmera junto à sua bicicleta no primeiro degrau de uma escada que estabelece o ponto de fuga da composição, o crítico chama atenção para o fato de que a escolha da objetiva utilizada pelos Straub (falávamos anteriormente de sua preferência às grande angulares) aumenta consideravelmente a distância entre os dois personagens, gerando um efeito em que Silvestro parece encontrar-se “fora do espaço Siciliano”, como se estivesse “existencialmente alienado do mundo, mas a observá-lo”. Essa composição na qual, segundo Gallagher, o personagem ocupa o espaço de um proscênio, irá repetir-se frequentemente através dos filmes, sobretudo aqueles que apresentam protagonistas peregrinos e “forasteiros”, dos que estão retornando às suas

terras natais após longos anos, como Silvestro e o Bastardo de *Dalla nube alla resistenza* ao imigrante alemão na América, Karl Rossman, cuja sensação de pertencimento ao mundo nunca parece inteiramente preenchida.



7.

A primeira parte de *Dalla nube alla resistenza*, formada por conversas entre personagens mitológicos abordados por Pavese em *Diálogos com Leucó*, abre-se com uma conversa entre Néfele, a Nuvem, e Ixíon, um homem. Após um único e curto plano compartilhado pelos dois, a cena se estrutura alternando os personagens a cada fala, não chegando a estabelecer uma dinâmica de campo x contracampo pelo fato de os planos de Ixíon jamais configurarem o correspondente ao ponto de vista da Nuvem, ou simplesmente uma inversão do direcionamento da câmera em 180 graus. Se, por outro lado, Straub-Huillet decidem aqui, como em raríssimas vezes, filmar a Nuvem emulando de certa maneira o olhar do homem sobre ela, pelo ângulo da câmera e o direcionamento de seu olhar, trata-se de evidenciar uma tomada de posição que será importante ao longo de todo o filme: apesar de seu início mitológico, *Dalla nube alla resistenza* é, desde a partida, um filme que se coloca do lado dos homens (no limite, dos oprimidos), que se vêem em situações de perplexidade e indignação diante das ações e os castigos dos deuses (ou patrões), os limites e as leis que eles impõem.

Essa limitação da liberdade humana diante dessa “mão mais forte” fica estabelecida já no primeiro episódio desta parte baseada nos *Diálogos*, que serve quase como um prólogo para o restante – a Nuvem, presença etérea e divina, filmada em contra-plongée, cujo rosto harmônico ocupa quase toda a área do quadro, vem anunciar a Ixíon que seu destino mudou, pois um limite foi imposto aos homens: “a água, o vento, a rocha e a nuvem não são mais coisas suas, vocês não podem mais possuí-las, gerando e vivendo. Agora, outras mãos comandam o mundo, Ixíon.” Mais do que a

sedução que provoca neste personagem, a escala fechada do plano da Nuvem, pela proporção que esta ocupa do quadro, funciona como materialização do poder e da opressão enquanto a personagem, apesar de sua relação afetuosa com Ixíon, representa aquela que traz a lei. Veremos que close-ups e planos-detelhe em Straub indicam frequentemente alguma espécie de violência. Embora seja filmada dessa forma durante a maior parte da cena, há uma quebra deste regime no momento em que a personagem confessa sentir medo e demonstra compaixão por Ixíon – neste ponto, quando demonstra uma fragilidade própria, ela torna-se humana, não mais uma existência divina e/ou quase uma imagem mental do homem. É então que será vista por outro ângulo e mais longe da câmera, com sua ligação com o mundo evidenciada pelo entorno - exceto pelo quadro inicial, é só então que percebemos a árvore onde está sentada.

Ixíon não é enquadrado como um contracampo da Nuvem, mas em plongée lateral (de outro ângulo, portanto). O quadro é de uma estranheza considerável, e é por casos como esse que podemos arriscar dizer que as imagens strauberianas são reconhecíveis mesmo estáticas e fora de seu contexto. Em torno de Ixíon, seja pelo enorme teto, seja pelo espaço “vazio” à esquerda, o mundo se impõe monumental, sendo a presença do personagem ínfima em relação ao espaço (com seus arbustos, árvores e montanhas) que o cerca, numa representação quase literal do limite que acaba de vir anunciar a Nuvem. Ixíon, perplexo, refuta aquilo, não se acredita tão pequeno, crê-se do mesmo tamanho dos Deuses, mas a evidência está ali, na imagem – quanto menor a humildade com que o homem se coloca diante do mundo, mais terrivelmente este se impõe e mais impotente aquele parece. Com isso não queremos argumentar que o filme se coloca a partir de um olhar divino (a recusa em se estabelecer o ponto de vista da Nuvem é bem clara quanto a isso), mas sim que faz de sua questão central justamente as dificuldades do homem diante de um mundo que não domina. Filmar Ixíon desta maneira é apenas reconhecer este limite, estabelecido neste início de filme duplamente, portanto, em imagem e texto.



8.



9.



10.

Podemos dizer que o segundo episódio do filme, envolvendo um diálogo entre o velho Hipéloco e o garoto Sarpédon, é mais diretamente representativo da concepção cinematográfica dos Straub. Contrariamente ao que ocorre no primeiro diálogo, temos aqui dois homens, mortais, situados portanto em um mesmo nível, e que desta vez iniciam a conversa em um plano compartilhado. Em seguida o espaço é dividido, podemos supor, pelo princípio do ponto estratégico, pois a câmera não parece mudar radicalmente de local entre os planos e a configuração dos objetos e corpos que é estabelecida de início será respeitada ao longo da cena. Straub e Huillet decidem por alternar a conversa entre os sujeitos de enunciação, mas é como se a presença do interlocutor jamais desaparecesse por completo – Sarpédon e Hipéloco, a cada vez que são filmados em um plano próprio, ocupam a margem direita e esquerda do quadro respectivamente, respeitando a veracidade do espaço fora da tela, onde deveria se encontrar o outro personagem.

Observamos que essa dinâmica de alternância ao longo da conversa jamais configura qualquer tipo de ponto-de-vista e que nenhum plano terá seu contraplano. “Não existem planos nos filmes de Straub-Huillet, em que na realidade veríamos a câmera que fotografou outro plano: esse espaço ‘não existe’, insiste Straub”, observa

Barton Byg, e podemos recordar o princípio ético strauberiano de repúdio às tentativas de manipulação da realidade através da linguagem. Pois não há imposição de um direcionamento à cena. Ambos os personagens serão vistos frontalmente, com uma angulação e uma altura de câmera semelhantes, mudando entre os dois apenas a escala. Sarpédon, filmado em plano mais aberto e dominado pelo mundo à sua volta, é o personagem que dará continuidade à sina de Íxion em sua perplexidade diante da lei do Olimpo, enquanto narra a Hipéloco a ruína em que encontrou o pai deste, Belerofonte, que quando jovem derrotou a Quimera para satisfazer aos deuses e agora se encontra cansado e triste: “Era justo e piedoso. Matava Quimeras. E agora que está velho e cansado os deuses o abandonam”. Em um determinado momento, a câmera se aproxima enfim do rosto de Sarpédon, possivelmente acompanhando sua indignação, mas que, mantendo parte da composição dos planos de Íxion, será então filmado em plongée, como se ainda oprimido pela lei, à qual Hipéloco, mais experiente, já compreende e aceita inteiramente.



11.



12



13.

Os cegos, terceiro episódio da primeira parte de *Dalla nube alla resistenza*, compartilhado pelos personagens Édipo e Tirésias em nossa opinião constitui um caso

privilegiado para análise, por ser possivelmente o melhor a traduzir a forma strauberiana no que diz respeito ao enquadramento. Desta vez não há mais corte, exceto aqueles que marcam elipses temporais e mudanças no espaço evidentes através da rápida inserção de telas pretas. Aqui, o personagem que oferece resistência à ordem divina não é um jovem na plenitude da vida como Ixíon e Sarpédon, mas o velho e sábio Tirésias, que clama já ter vivido tanto que cada história que lhe é contada parece a sua própria. Tirésias não tentará em vão revoltar-se contra os atos dos deuses como os primeiros, mas argumentará que nem todas as coisas são realizadas por eles (nem mesmo os castigos que o tornaram cego, ou o transformaram em mulher durante sete anos), pois o mundo tem uma existência mais antiga que os deuses, de “quando o tempo ainda não havia nascido. Reinavam então as próprias coisas”. Tirésias explica a Édipo que o que fazem os deuses é apenas dar nome às coisas, mais que inventá-las – “Você é jovem, Édipo, e como os deuses que são jovens, você mesmo torna claras as coisas e dá nome a elas. Ainda não sabe que embaixo da terra existe a rocha e que o céu mais azul é o mais vazio”.

Como que para provar tal argumento, os Straub dividem a composição do quadro em duas camadas (ou três, como sugere Tag Gallagher): no proscênio, com as costas voltadas à câmera, encontram-se Édipo (à esquerda) e Tirésias (à direita); ocupando o centro e o plano intermediário do quadro estão o condutor e o par de bois que carregam o carro sobre o qual estão sentados os dois personagens; à frente, no plano mais distante da câmera, a estrada. Podemos também considerar os bois, o condutor e a estrada como pertencentes a uma mesma camada – já que estão todos dentro do espaço cênico, ao contrário de Tirésias e Édipo. Ao filmarem a cena inteiramente dessa forma, em uma repetição do dispositivo de *History lessons* em que a câmera está ao mesmo tempo em movimento e estática, Straub e Huillet parecem querer provar, sem qualquer tipo de manipulação (lembrando que a câmera se move sem uma mão para direcioná-la, acompanhando apenas o movimento do carro) a existência da rocha de que fala Tirésias quando Édipo o questiona sobre a intervenção divina sobre as coisas. Uma vez a ficção relegada ao proscênio, o movimento involuntário da câmera permite que, no centro e no ponto de fuga do quadro, o mundo e as coisas provem materialmente sua existência – a paisagem não cessa de modificar, os raios de sol passam através das nuvens e copas de árvores, mudando constantemente sua incidência sobre as coisas. Assim a cena prossegue durante 15 minutos, dois quais boa parte em silêncio, excedendo o tempo de conversa – “a rocha não se toca com palavras”, diz Tirésias.

Avançando para a segunda parte do filme, podemos encontrar uma construção semelhante se imaginarmos um palco (espaço cênico) cortando o centro do quadro, indo lateralmente da superfície ao fundo deste, na cena compartilhada pelos dois bastardos de *A lua e as fogueiras* (título da obra de Pavese na qual se baseia essa parte): é como se estivessem ambos situados no proscênio, alienados da realidade (para onde se direciona a perspectiva do quadro, como a estrada tiresiana, como observa Tag Gallagher) que desta vez os separa. Embora se tratem de composições relativamente semelhantes, ambas com o princípio de situar a ficção nas extremidades do quadro e a realidade no centro, veremos que suas motivações são inteiramente diferentes. Aqui, apesar de os dois personagens se identificarem entre si (são ambos bastardos), o abismo entre eles, que repete a composição final de *Gente da Sicília*, parece querer evidenciar que nenhum dos dois pertence exatamente àquele mundo. Como filhos ilegítimos, eles fogem à ordem natural das coisas, nascem alheios às instituições (aqui saímos finalmente das coisas divinas e/ou naturais para as coisas humanas) e por tal motivo serão sempre “estrangeiros”. Eis mais um exemplo da materialização de sensações a que se refere Tag Gallagher.



14.



15.

Ainda sobre esse aspecto, fica ainda mais clara a importância dos parâmetros de composição de quadro a partir do ângulo e posicionamento da câmera no trabalho de materialização buscada por Straub-Huillet se recordamos uma fala do diretor ao contemplar a cena final de *Gente da Sicília* (imagem 5) em *Onde jaz o teu sorriso? (Où gît votre sourire enfoui, 2001)*, filme de Pedro Costa sobre a dupla realizado para a série *Cinéastes de notre temps*:

Em uma sequência como esta não seria correto fazer planos como no diálogo de Robert e Schrella no salão de bilhar no final de *Não-reconciliados* em que há contra-plongées altíssimos. Aí havia uma razão. Era um diálogo com altos e baixos em que os sentimentos de cada um oscilavam. Aqui são dois personagens que se encontram a princípio na desconfiança e depois passa-se a qualquer coisa entre eles e nós temos de ficar no mesmo nível até que no fim reconhece-se uma certa fraternidade.

Acreditamos que esses três primeiros episódios de *Da Nuvem à Resistência* até aqui analisados apresentam em si boa parte dos elementos e características da composição strauberiana como um todo, no entanto restam ainda ao menos duas importantes observações a serem feitas, também com exemplos neste mesmo filme.

Primeiramente, havíamos falado sobre a maneira como os close-ups e planos-detalle evidenciam sempre (ou quase) um ato de violência. *Dalla nube alla resistenza*, apesar da beleza das paisagens italianas e da delicadeza por vezes expressa na relação entre os homens e a terra que o opõe a filmes como *Não-reconciliados* e *Relações de classe*, aparentemente mais duros, é possivelmente um dos longas-metragens mais graves e trágicos de toda a obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Mais do que uma narrativa sobre a disputa entre patrões e empregados, soberanos e servos, trata-se, e aí precisamente reside a ligação mais forte entre as duas obras de Pavese escolhidas pelos Straub para serem adaptadas no filme, de uma história sobre a tradição milenar de sacrifícios humanos, sejam eles oferendas aos deuses ou à terra, sejam eles punitivos, como a mulher que foi executada pelos líderes da resistência após a descoberta de sua atuação como informante dos fascistas. “A cada curva nas estradas tiresianas, as colinas, vinhas e rochas ressoam com os corpos humanos que a terra demandou em sacrifício. Andamos em uma piscina de sangue”, diz Tag Gallagher. Diante de um argumento como esse, é quase desnecessário lembrarmos que abundam as imagens de violência no filme. Três planos-detalle, em especial, chamam atenção:

1. no quarto episódio da primeira parte, protagonizado por dois caçadores, acompanhamos uma longa conversa entre eles sobre o fato de que o animal que acabam de capturar trata-se, na verdade, de um homem transformado em lobo por um castigo dos deuses. Enquanto discutem sobre o quanto resta de

humanidade no animal, o filme nos mostra sua imagem pela primeira vez – acuado, frágil, próximo aos instrumentos (facas) que serão utilizadas em seu sacrifício. Mais tarde, um plano ainda mais próximo nos mostra lágrimas que preenchem seus olhos.

2. Em *Os fogos* (episódio seis), um pai e um filho camponeses, diante de uma fogueira, discutem sobre o ritual que anuncia oferendas aos deuses para pedir que a chuva venha ajudar suas colheitas. Ao dar-se conta da violência da cerimônia, que antigamente pressupunha o sacrifício de diversas vidas humanas, o filho resiste diante da argumentação do pai de que essas mortes já não são necessárias pelo fato de os homens já sofrerem naturalmente na mão dos patrões (“somos tantos em má situação que basta olhar para nós”). Ele então afirma que estes estão certos, tamanha a perversidade humana: “Fazem bem os patrões em sugar nosso sangue, se fomos tão injustos entre nós. Fazem bem os deuses em olhar enquanto sofremos. Somos todos maus.”, toda a fala contida num plano-detelhe da mão do menino, que, tensionada, realiza um gesto de resistência.
3. Já na segunda parte do filme, baseada em *A lua e as fogueiras*, vemos o protagonista prometer comprar uma faca ao menino bastardo que encontra em seu caminho. Mais tarde, em plano-detelhe, veremos a mão do garoto manipulando as várias opções de faca à venda, até que escolhe a sua – o objeto, futuramente, será aquele com que o menino mata o pai adotivo na tragédia que assola sua família pouco tempo mais tarde.

Da mesma forma como o plano-detelhe materializa um gesto de violência (sofrida ou praticada), o *close-up* traz também a imagem da opressão, quase sempre verbalizada. Tag Gallagher, neste ponto, recorda a cena no bar (que ecoa curiosamente uma seqüência de Hitchcock em *Os pássaros* [*The birds*, 1963], em que os habitantes tradicionais de Bodega Bay discutem hipóteses para a invasão das aves, chegando a considerarem até mesmo a possibilidade de uma revolução), também na segunda parte de *Da nuvem à resistência*, na qual diversos conservadores ao redor do balcão criticam e acusam os comunistas através de “uma série de oito close-ups, cada um uma sensação de agressividade”.

A segunda característica que diríamos que aparece com uma certa constância nos enquadramentos strauberianos e já rapidamente mencionada, é o fato de os personagens

aparecerem frequentemente com as costas voltadas para a câmera. Pode-se dizer que muitas vezes há por trás desses planos uma intenção de evidenciar a postura espetatorial do protagonista, que fica ainda mais clara com seu posicionamento no proscênio – notamos que essa composição muitas vezes será o mais próximo que os Straub chegarão de exprimir a subjetividade de um personagem. Mais do que isso, no entanto, acreditamos que o enquadramento com o ator de costas para a câmera é uma composição cara à dupla por trazer uma interdição à leitura dos sentimentos através de sua expressão – estes, não cansamos de repetir, para Straub e Huillet devem ser materializados e não representados. É portanto importante notar os momentos em que esse tipo de construção aparece, como no episódio cinco, talvez o mais explicitamente violento da primeira parte de *Dalla nube à la resistenza*, no qual um soberano, Litières, explica ao estrangeiro Hércules, que este terá de ser sacrificado como oferenda à terra para garantir as boas colheitas do próximo ano. “É esquartejado ainda semi-vivo, e então os pedaços são espalhados pelo campo para que toquem a Mãe. Conservamos a cabeça ensangüentada, envolvendo-a com espigas e flores”, explica o rei sobre o que é feito com o corpo do sacrificado. Ao contrário do que normalmente se espera (de qualquer diretor que não Straub-Huillet), jamais teremos uma visão frontal do rosto do estrangeiro enquanto lhe é narrada a violência que inflingirá seu próprio corpo: são sensações que não devem ser lidas, mas sim sentidas, parecem querer dizer os Straub. A única via de acesso a elas é o próprio texto e a visão daquele homem desparticularizado, que não nos oferece nenhuma possibilidade de identificação ou empatia. Não por isso a imagem cessa de causar impacto e Hércules, visto dessa forma, nos parece imenso e inatingível, fazendo jus à lenda.

Até aqui estivemos tentando entender e discutir o enquadramento em Straub-Huillet como mais um elemento formal que reflete sua concepção cinematográfica e as questões que já havíamos levantado na introdução. Neste capítulo, particularmente, nos interessou compreender de que forma o aproveitamento geométrico do espaço, a partir de combinações calculadas entre escala, angulação e altura de câmera e objetiva, materializa sensações ou ideias implícitas no texto; identificar de que maneira se manifesta pelo trabalho de câmera a ética strauberiana de respeito à realidade e repúdio à sua distorção, seja através do estabelecimento do ponto-estratégico, seja pela divisão do campo entre uma camada ficcional e outra documental, ou ainda pela recusa em lançar mão de elementos clássicos da linguagem cinematográfica como o plano-ponto-

de-vista ou a estrutura do campo x contracampo. Se ainda não empregamos nenhuma vez a palavra pedagogia, não é difícil perceber que ela esteve a todo momento no horizonte de nossa discussão. Podemos concluir, finalmente, que o enquadramento strauberiano nos ensina alguma coisa: ao aprofundar o contato com o texto, ao mesmo tempo procurando respeitar (e exigir) nossa inteligência ao materializar suas ideias no lugar de interpretá-las (a câmera de Straub-Huillet é tudo menos uma contadora de histórias); e de outro lado, ao promover um encontro honesto com o mundo e as coisas visíveis, ele induz à descoberta de verdades intrínsecas às matérias do texto e do mundo. “O cinema é um aparelho radiofônico”, diz Straub²¹, e é preciso uma sabedoria gigantesca para trabalhar artesanalmente seu dispositivo, muitas vezes tornando-o evidente, com a finalidade de trazer sentido a essa sentença.

²¹ Em entrevista à autora.

2.2 – Pedagogia auditiva – breve comentário a respeito do som

Seria necessariamente incompleta uma discussão sobre o método strauberiano, e mais ainda, que busque a ideia de uma pedagogia por trás deste, que não fizesse uma sequer menção ao seu trabalho de som. Este talvez seja o aspecto mais comentado da obra de Straub-Huillet (por isso mesmo será o menos desenvolvido neste trabalho), por sua abordagem excepcional em relação ao que se tornou padrão na indústria ou mesmo nos guetos de produção de um cinema considerado mais autoral.

Além figurarem entre os poucos (e primeiros) a trabalhar estritamente com o som direto, isto é, gravado juntamente com a imagem, Straub e Huillet também sempre optaram por microfones capazes de captar em múltiplas direções, permitindo que em um mesmo canal se ouvisse ao mesmo tempo os ruídos do espaço cênico e a voz do ator. Louis Hochet, técnico de som que trabalhou na maior parte de seus filmes e com quem os Straub formaram uma parceria tão intensa quanto com o fotógrafo William Lubchansky, descreve o rigor dos cineastas em relação ao som direto: “Eles não dublam jamais uma palavra, não adicionam jamais nenhum som de arquivo ou nenhum som ambiente. Eles não utilizam jamais uma frase pronunciada em *off* em um outro take. É preciso que seja verdadeiramente o som do *take*, e apenas ele; são os únicos que conheço que fazem isso!”²².

Veremos que essa abordagem extremamente particular traz diversas repercussões que interessam ao que temos tentado definir aqui como uma postura pedagógica, sobretudo por ecoar e reforçar uma série de questões que já estavam presentes nos outros elementos analisados até este ponto.

Em primeiro lugar, ela evidencia uma postura muito semelhante àquilo que havíamos observado em relação ao enquadramento e à iluminação – também do ponto de vista do som, é preciso respeitar a realidade diante da câmera, preservar ao máximo as características do espaço cênico e evitar manipulá-las a todo custo. Isso significa dizer que, se Straub e Huillet decidiram filmar *Othon* no monte que se eleva no centro da cidade de Roma e conserva as ruínas do antigo Império, é necessário que os ruídos provenientes dos carros nas avenidas que cercam aquele espaço façam parte da banda sonora, e com uma intensidade semelhante à que escutaríamos caso estivéssemos lá.

²² Cahiers du cinéma n°364

Dublar essas cenas (mesmo aquelas em que as avenidas não são enquadradas), seria para Straub e Huillet uma mentira inadmissível – “um filme que rodamos é sempre sobre o presente. (...) O cinema, como dizia Cocteau, captura ‘a morte ao trabalho’, e isso significa que é a única arte que é capaz de capturar o tempo que se vai... Então um filme histórico me parece uma ilusão, e essa ilusão ou essa pretensão, alguém que faça um filme silencioso pode ter, mas se filmamos com som direto, há uma boa disciplina”²³.

Esse respeito ao espaço cênico, pelo que observamos em *Othon*, se estende evidentemente, portanto, ao espaço *off*, ou fora-da-tela, com o exemplo emblemático de *Moses and Aaron*, que contava durante as filmagens com toda uma orquestra reproduzindo a ópera de Schoenberg à qual nunca veremos, constituindo um caso extremo da negação do trabalho em estúdios de gravação. Por vezes, contudo, essa presença em *off* poderá ser evidenciada por um simples *travelling*, como em *Crônicas de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach, 1967)*, em um plano que começa fechado nas mãos de Gustav Leonhardt (o músico que interpreta Bach) ao piano até terminar em plano conjunto, mostrando a totalidade dos músicos que executam aquela peça. Como em *Moses and Aaron* e *From today until tomorrow* (outro filme adaptado de Schoenberg), *Crônicas de Anna Magdalena Bach* teve suas músicas gravadas plano a plano durante as filmagens, e, ao que tudo indica, sem qualquer adição ou correção durante a pós-produção.

Podemos aqui evocar novamente as idéias de Rosalind Krauss em relação à fotografia e transpô-la para o som direto, pois, assim como a primeira, este também pode ser considerado pré-simbólico, e igualmente leva a linguagem da arte (do cinema, neste caso) de volta à imposição das coisas. Ao discutir sobre seu trabalho de som em uma entrevista²⁴, Straub teria recordado um plano de *Othon* em que, ao mesmo tempo em que ouvimos o personagem Galba dizer “Roma não pode sofrer com esse hábito / Nem plena de liberdade, nem plena de servidão. / Ela quer então um mestre...”, escuta-se o som de motor de uma motocicleta, como também a cena de *Not reconciled* em frente à abadia cuja reinauguração representa uma reconciliação entre o protagonista Robert Fahmel e seu pai (construtor e demolidor da igreja, respectivamente) na qual ouvimos o som contínuo e demorado da passagem de um avião. São momentos em que, como sugere o diretor, tudo que estava posto em cena adquire um novo sentido, e Straub

²³ Diz Straub em entrevista em Cahiers du cinema nº223

²⁴ *Ídem*.

é muito claro ao diferenciar a palavra sentido de significação. Trata-se de uma distinção importante, pois aquilo que se procura em um som deliberadamente construído é justamente o contrário do que faz a dupla de cineastas ao abrir espaço ao aleatório, permitindo a intervenção de elementos ao acaso em sua construção (ou em seu registro, simplesmente), elementos vivos (e não significantes) que de maneira imprevista incorporam novos sentidos ao plano. O oposto disso seria atribuir artificialmente novos significados para as cenas a partir de elementos da linguagem, com a manipulação de ruídos, músicas e vozes que servem então como signos para serem trabalhados com um objetivo definido *a priori*, ao invés de impor naturalmente sua presença. Com Louis Hochet, Straub e Huillet conseguiram chegar então a um método de trabalho de som que se dá inteiramente durante a gravação: “A mixagem torna-se pura e simplesmente uma regravação. Nem mesmo uma equalização, porque o som já é equalizado durante a gravação. Resumindo, na mixagem, já que não adicionamos jamais nenhum som de arquivo ou ambiência, não resta muita coisa a fazer”²⁵, diz o técnico.

A importância do som direto na relação indicial que este estabelece com a realidade, contudo, vai além da simples abertura aos elementos aleatórios, na medida em que esse método se coloca também como um importante obstáculo para os atores, o que constitui para Jean-Marie Straub uma das maiores vantagens deste tipo de gravação. Cientes de que suas performances não terão segundas-chances em estúdios, os atores têm de fazer o possível para serem ouvidos durante as filmagens, por vezes nas condições mais adversas, como em platôs no alto de montanhas suscetíveis a todo tipo de vento – o que por vezes coloca inclusive problemas a Straub e Huillet já no processo de escolha de locações. “Os barulhos e o vento, estes obstáculos ajudam os atores a se tornarem mais concretos, mais verdadeiros”, diz Straub, descrevendo a distinção clara que há para o trabalho do ator entre a opção pelo som direto e a dublagem – no estúdio, naturalmente, não há obstáculos reais com que se preocupar, nem nada próximo disso. “O filme dublado engana. Não apenas os lábios que se mexem na tela não são os mesmos lábios que entendemos, mas o próprio espaço se torna ilusório”, completa o diretor, referindo-se à artificialidade das gravações em estúdio.

De certa maneira, podemos entender a utilização do som direto nos filmes de Straub-Huillet não apenas como um prolongamento da relação de honestidade com a realidade que eles buscam sempre em todos os pontos de seu trabalho, como temos visto

²⁵ Cahiers du cinéma n°364

até aqui, mas também como um elogio à inteligência do espectador, enquanto este método serve para aguçar seus ouvidos. Da mesma forma como podemos identificar no trabalho de câmera um retorno à Lumière, aqui é possível também encontrar novas relações do cinema de Straub-Huillet com o período silencioso, na medida em que o som direto, diferentemente do som dublado, devolve ao espectador a possibilidade de se escutar uma multiplicidade de sons como talvez só fosse possível na época em que estes eram apenas imaginados. Serge Daney foi quem identificou essa relação em seu artigo sobre *Trôp tot, trôp tard*²⁶: “quando o cinema era ‘silencioso’, éramos livres a emprestar a ele todos os ruídos, o menor assim como o mais íntimo. Foi quando começou a falar, e especialmente após a invenção da dublagem (1935), que nada permaneceu para desafiar a vitória dos diálogos e da música. Fracos e imperceptíveis ruídos não tinham mais chance. Foi um genocídio”. Após referir-se a *The Wind*, de Victor Sjöstrom, que apesar de silencioso, mostrava como a personagem de Lilian Gish enlouquecia com o ruído do vento, produzindo o que o crítico considerara uma “alucinação auditiva”, Daney comentaria mais sobre a ausência de sutileza do som no período áureo do cinema sonoro, em comparação aos filmes de Straub-Huillet:

Não se tem uma lembrança clara do vento em filmes dos anos trinta, quarenta, cinquenta. No mínimo, eram temporais que ouvíamos em filmes de pirata. Mas o vento do Norte, a ventilação, a corrente de ar, todos esses ventos tão próximos do silêncio? O vento do Oeste? Uma brisa noturna? Não. Teve-se de esperar pelos anos sessenta, pelas pequenas câmeras que captavam som, pelas Novas Ondas. Teve-se de esperar por Straub-Huillet.

Explicando o título de seu texto, Daney comenta o fato de que em *Trôt tôt, trôp tard*, cuja primeira metade se passa no interior da França e a segunda no Egito, não há exatamente atores, somente a paisagem. Para o crítico, esta “tem um texto a recitar: a História (os camponeses que resistem, a terra que permanece), da qual é testemunha viva. Recordamos as estradas e colinas da segunda parte de *Dalla nube à la resistenza*, que nada mais são que “piscinas de sangue”, como identificou Tag Gallagher. Ou em *Lothringen!* (1994), ao contar a história da Lorena (onde nasceu Jean-Marie Straub)

²⁶ DANEY, Serge. “Cinemetéorologie”, *Libération*, 20 de fevereiro de 1982

através de panorâmicas de ruas, bosques e vales, sendo precisamente o som (mais pelos ruídos que pelos comentários em *off*, coexistentes na maior parte das vezes) o principal narrador. “Este ator [a paisagem]”, diz Daney, “interpreta com um certo talento: as nuvens que passam, o vôo dos pássaros, as árvores dobradas pelo vento, um intervalo nas nuvens: isso é o que consiste a performance da paisagem. Esse tipo de performance é meteorológica”.

Chegamos ao ponto que nos interessa em relação à abordagem do som nos filmes de Straub-Huillet, justamente o fato de seu método ser capaz de proporcionar, nas próprias palavras de Daney, uma “re-educação do ouvido”. Não apenas escutamos mais, como também devemos ter alguma participação no desvendamento desses sons, que chegam finalmente a nós sem uma fabricação prévia. O contrário, na própria crítica de Straub em relação ao som dublado, “não dá nenhum espaço ao espectador e lhe torna sempre mais surdo e insensível”²⁷. “Se um filme não serve a abrir os olhos e as orelhas das pessoas, a que ele serve?”²⁸. Eis mais uma lição.

²⁷ "Sur le son: Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet." In Cahiers du cinema n° 260/261

²⁸ Em entrevista à Cahiers du cinema n°223

Capítulo 3 – A montagem – Ideia, matéria, forma

Falávamos no primeiro capítulo sobre o aspecto dialético da obra de Straub-Huillet, na maneira como incorpora operações formais paradoxais que reforçam seus efeitos a partir da heterogeneidade, ou daquilo que Daney chamou de uma não-reconciliação entre as partes: “os filmes”, diria Straub a Jacques Aumont, “têm um tecido dialético, em que a cada segundo há uma contradição, e a contradição da contradição.”, em declaração que seria ecoada por sua entrevista a Alain Bergala, Alain Philippon e Serge Toubiana¹: “isso vale para tudo que mostramos: é assim mas poderia ser de outra forma, é magnífico e é horrível”. A beleza da terra, não cansamos de repetir, esconde o resíduo dos sacrifícios humanos.

Do ponto de vista estético-formal, essa característica dialética faz-se mais sensível na montagem que em todos os outros elementos já analisados até aqui, o que inclusive nos coloca uma enorme dificuldade em tentar definir a ideia de *uma* montagem strauberiana. Da edição elíptica e acelerada que costura sobretudo planos curtos, por vezes no limite do inteligível, desorientando a todo momento as relações temporais de seu primeiro longa-metragem, *Not reconciled*, aos enormes planos-sequências feitos em um barco que percorre o rio do Loire no início do recente *l'itinéraire de Jean-Bricard*, há uma diferença brutal. Ao contrário do que se imagina, contudo, nem sequer podemos entendê-la como um desenvolvimento ou uma “evolução” estética, uma vez que Straub e Huillet adotarão uma montagem muito próxima à de *Not reconciled* em outros momentos de sua carreira, como em *Class relations*. Se nos filmes mais recentes da dupla e naqueles realizados por Jean-Marie Straub nos últimos anos, observamos um predomínio de montagens que privilegiam planos mais longos e momentos de distensão no lugar da dureza desses dois filmes alemães, não podemos de forma alguma considerar nenhum desses dois padrões como mais característico, sobretudo porque cada um deles se impôs em alguns dos filmes mais representativos de sua obra.

Mais importante que tentarmos cumprir a tarefa impossível de buscar um estilo constante de montagem através dos filmes ou, em outro sentido, valorizar as diferenças ao longo da obra, no entanto, é tentarmos observar os momentos de coexistência desses

¹ *Cahiers du cinéma* n°364

dois padrões já identificados: que montagem é essa, afinal, que comporta ao mesmo tempo gigantescos planos-sequências e inserções de apenas algumas frações de segundos?

Dalla nube alla resistenza constitui um desses casos. Ao contrário de *Not reconciled* e *Class relations*, trata-se de um filme que abre espaço à contemplação, ou simples observação daqueles personagens e da paisagem através de planos longos que constituem a maior parte do filme - podemos lembrar o episódio do carro de bois, ou mesmo as longas caminhadas do Bastardo com seu amigo Nuto na segunda parte. Ao mesmo tempo, contudo, veremos planos bastante curtos como o da mão do jovem pastor que se tensiona em atitude de resistência, ou aquele em que vemos as várias facas a serem escolhidas pelo menino bastardo. No último caso, corta-se quase que imediatamente no momento em que o rapaz toca o objeto que escolhe levar, sem hesitação. Ambos duram, portanto, o suficiente para a ação se completar, e em algumas vezes bastará iniciá-la, como no plano em que o protagonista de *Not reconciled*, Robert Fahmel, será espancado por Nettleinger, seu violento colega de escola que no futuro se torna funcionário do governo, com o qual colaborou desde a juventude delatando ativistas políticos. Vemos o instrumento da violência na mão deste que a pratica, fora de quadro, mas o corte não espera que o ato se concretize. Assim será também na cena seguinte, quando Fahmel ameaça desmaiar de fraqueza e corta-se antes mesmo que ele caia, interrompendo bruscamente a fala do velho Trischler que sequer se completa. Vemos o protagonista no plano seguinte já à cama, sendo tratado.

Poderíamos citar ainda inúmeros exemplos da agressividade do corte em *Not reconciled*, que constitui também o caso de um filme sintomático, podemos vê-lo já pelas cenas descritas acima, quanto à postura dos Straub em relegar o drama da violência que se concretiza ao espaço da elipse. Não é difícil notar que a dupla de cineastas sugere a violência constantemente através de sua obra, mas nunca a filma diretamente. Em *Not reconciled*, por exemplo, nunca teremos o contracampo do homem assassinado por Johanna, a esposa esquizofrênica do velho Fahmel. Em *Dalla nube alla resistenza*, jamais veremos uma única imagem dos atos de violência que tomam conta da casa do menino bastardo, e só tomamos conhecimento deles depois que ocorrem - uma narração os descreve sobre um fundo preto. Assim os Straub nos negam qualquer tipo de dramatização, de ficcionalização da morte. Vemos que a dupla caminha assim no sentido da argumentação de Jacques Rivette na célebre crítica-manifesto *Da*

*abjeção*²: “Existem coisas que só devem ser abordadas no temor e no terror; a morte é uma delas, sem dúvida; e como, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, não se sentir um impostor?”. É certo, também, que o discurso do crítico/cineasta não procura interditar a morte no cinema: “todos os temas nascem livres e iguais em direito; o que conta, é o tom, ou a inclinação, ou a nuance, como se quiser chamar – ou seja, o ponto de vista de um homem, o autor, mal necessário, e a atitude que toma esse homem em relação àquilo que ele filma”. A atitude escolhida pelos Straub é levar a concretização da violência e o caso extremo da morte ao espaço-*off* – do ponto de vista da montagem, ela residirá portanto na elipse. É importante que se tenha sempre tal posicionamento no espírito quando se procura discutir a montagem strauberiana, já que se trata talvez de um dos aspectos mais regulares deste trabalho.

Por ora voltemos a investigar, levando em conta a totalidade da obra de Straub-Huillet, o porquê desses planos tão curtos de que falávamos anteriormente. Pelos exemplos já citados, e sobretudo quando se trata de planos-detelhe, é possível dizer que o interesse da montagem é simplesmente evidenciar os gestos, ao invés de abrir espaço para uma contemplação reflexiva sobre eles. Notamos que são esses os momentos nos quais Straub e Huillet imprimem com mais evidência sua postura política – se seu cinema versa sempre sobre uma atitude de resistência do homem frente a uma injustiça ou uma ordem (lei), é nesse gesto filmado e mostrado (é a montagem que dita seu momento e seu tempo) com violência que encontramos a perfeição formal dessa postura. A mão que se tensiona quando se fala dos sacrifícios humanos serve assim de imagem-síntese para o cinema dos Straub.

Essa abordagem em relação à ação evidencia mais uma influência da obra de Robert Bresson no trabalho da dupla – “A ideia de ‘um gesto por plano’ é bonita no papel, e talvez em Bresson seja muito bom – mas para encontrá-lo, é preciso antes ver qualquer coisa”³. Straub se refere à necessidade de “ver qualquer coisa” em relação ao trabalho de montagem de *Introduction to Arnold Schoenberg’s “Accompaniment to a Cinematographic Scene”* (*Einleitung zu Arnold Schönbergs “Begleitmusik zu einer Lichtspielszene”*, 1972), no qual utilizou imagens de arquivo registradas durante a Segunda Guerra Mundial por soldados americanos: “vemos os sujeitos aparafusar detonadores de bombas, depois carregá-los em um B52: porque em um amontoado de não sei quantos metros de atualidades americanas, escolhemos *um* gesto, e isso se torna

² Publicada em *Cahiers du cinéma* nº120

³ AUMONT, FAUX, PAÏNI. “Les causeries sur l’art sont presque inutiles” in *La mort d’Empédocle* p. 51

aterrorizador porque há um gesto, depois o corte, outro plano e novamente *um* gesto.” “É este o trabalho do cineasta”, responde Straub a Jacques Aumont quando este lhe pergunta sobre a precisão do corte em *Não-reconciliados*⁴, “que a coisa só existe se ela é mostrada de uma certa maneira, se não há inflação, e se ela é mostrada no momento justo em relação ao que vem antes”. É importante entendermos, e nossa discussão deverá seguir por esse caminho, que para os Straub, esse momento justo é diferente do momento certo, do esperado – sobretudo em filmes como *Não-reconciliados*, ele é na maioria das vezes desconcertante.

Por outro lado, podemos tentar entender também a utilização do plano-sequência. Já falamos em momentos anteriores sobre a importância do tempo como agente transformador do espaço, na medida em que ele possibilita a evidência das mudanças na paisagem, na incidência da luz natural, que assim demonstram uma existência autônoma do mundo diante da câmera e independente da fabricação fílmica, sendo o plano-sequência o lugar privilegiado para tal intervenção realista. Este, no entanto, não é o único sentido buscado por Straub e Huillet ao lançarem mão de tal recurso. Podemos dizer que da mesma forma que os curtos *inserts* se relacionam na maior parte das vezes aos gestos, os planos de longa duração servem com mais regularidade às falas, levando em consideração a maneira com a qual muitas vezes os Straub buscaram transformar diálogos em conjuntos de solilóquios quase independentes.

Sobre essa característica, podemos destacar que um importante parâmetro para analisarmos a montagem strauberiana é o emprego daquilo que Tag Gallagher denominou de *ricorso*: “Não sei se a técnica do *ricorso* alucinatório foi inventada por John Ford”, diz o crítico, “mas Ford realmente providenciou o seu mais inpopularem emprego na história de Hollywood. Em *Ao rufar dos tambores* (*Drums along the Mohawk*, 1939), ele escolheu substituir uma espetacular sequência de batalha por um solilóquio em plano-sequência no qual vivenciamos a batalha através das recordações do soldado sobre ela.”⁵

O exemplo do monólogo de Henry Fonda em *Ao rufar dos tambores* é importante, pois boa parte dos filmes de Straub-Huillet apresentará recurso semelhante e inclusive com muito mais frequência que na obra de Ford. Em Straub-Huillet, os personagens recitam solilóquios que trazem não apenas enormes recordações, como a

⁴AUMONT, FAUX, PAÏNI, op. cit., p.48

⁵ *Lacrimae Rerum* Materialized - <http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/37/straubs.html>

mãe de *Gente da Sicilia* a relatar seu caso extra-conjugal ao filho, o jovem Sarpédon narrando a Hipéloco seu encontro com Belerofonte, ou o menino bastardo narrando a tragédia de sua família adotiva, mas também longas argumentações, como na maior parte dos diálogos de Pavese, em algo que se aproxima das origens especuladas do método da dialética na Grécia Antiga (já falamos sobre a vontade de se resgatar uma cultura oral pré-Gutenberg). O discurso que rememora os acontecimentos é por sua vez extremamente importante, já que faz parte da estratégia já mencionada dos Straub em situar as situações mais dramáticas fora de quadro.

É preciso lembrar aqui do que havíamos mencionado sobre o trabalho de adaptação do texto, que se compromete muito mais a preservar materialmente a obra original através da fala que em fazer pesar sua base ficcional, este sim um aspecto constante em Straub-Huillet. Mesmo alguns de seus filmes mais narrativos, como *Not reconciled*, *Class relations* e a segunda parte de *Dalla nube alla resistenza*, impõem inúmeros obstáculos à compreensão das relações entre personagens e, sobretudo, das relações temporais. O primeiro dos três exemplos, especialmente, apresenta uma montagem que, espelhando seu protagonista, que trabalhou durante a Segunda Guerra demolindo edifícios e monumentos, parece dinamitar a todo momento sua própria estrutura ficcional, ao nos mostrar três gerações de uma família, com diversos personagens coadjuvantes, em diferentes camadas de tempo (atravessadas por duas guerras) mescladas em um ritmo extremamente acelerado, basicamente com uma fala por plano, sem nenhuma indicação dessas transições temporais no nível da montagem (importante lembrar que os Straub raramente lançam mão de efeitos como fusões e *fades*). *Not reconciled* não constitui, no entanto, um bom exemplo para analisarmos o emprego dos solilóquios – como em *Othon*, eles existem, mas quase sem cadência (ao contrário do padrão dos filmes italianos), e no caso do primeiro a rapidez dos planos impede até que possamos distinguí-los com clareza. Poderemos percebê-los mais facilmente, como já sugerido, em filmes como *Gente da Sicilia*, *Dalla nube alla resistenza*, *Operai, contadini*, *Quei loro incontri* ou *Le genou d'Artemide*.

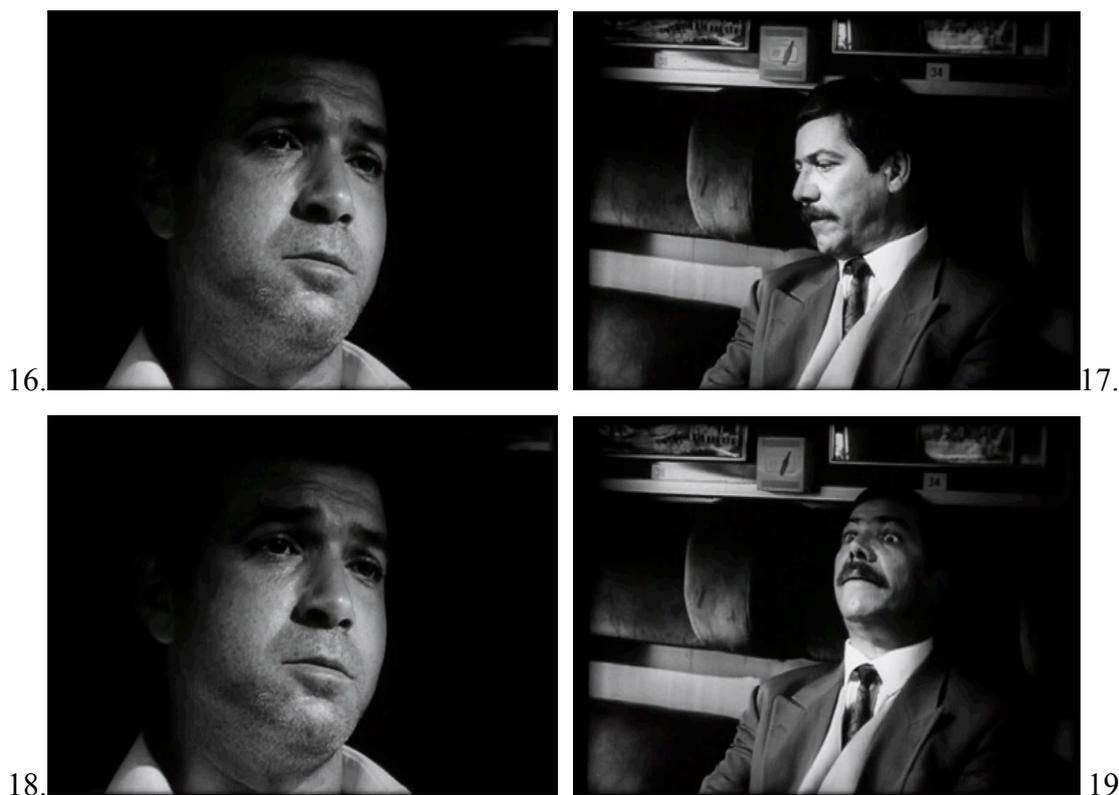
Essa limitação imposta à ficção nos leva a um segundo aspecto importante e já brevemente discutido para entendermos a maneira como Straub e Huillet dividem suas cenas em blocos de falas, justamente a recusa em se apoiar em recursos narrativos clássicos da linguagem cinematográfica, como a estrutura do campo x contracampo. Muito mais partidários da frontalidade da encenação que da emulação de pontos de vista dentro da cena, os Straub dificilmente filmarão diálogos de uma maneira tradicional,

isto é, alternando com uma certa cadência de um sujeito a outro da conversa através do emprego de *raccords*, ou seja, com os olhares direcionados de forma a sugerir que cada plano é a imagem vista pelo personagem do plano anterior. Negando essa estrutura, Straub e Huillet trabalharão com outro ritmo: não apenas eles colocarão o ator a pronunciar em quadro blocos de texto longos, como frequentemente manterão seu interlocutor fora de campo mesmo quando este interrompe o discurso do outro. Isso não significa que a presença em *off* seja esquecida, e muitas vezes é papel da montagem radicalizar a tensão que há entre o que é e o que não é mostrado (além dos *travellings in* e *out* dos quais os Straub são mestres).

Podemos recordar aqui uma cena de *Not reconciled*, em que Schrella, ex-colega de escola do jovem Fahmel e companheiro de guerrilha, senta-se à mesa de um restaurante ao lado de Nettlinger, já um funcionário de alto escalão do governo, que em sua juventude o perseguiu e o infligiu diversos atos de violência, mas agora tenta se passar por benfeitor por ter interferido para libertá-lo da prisão. A sequência ocorre toda em um regime de alternância de um personagem a outro sem que se configurem pontos de vista, em um trabalho compartilhado entre câmera e montagem. Em um dado momento há um plano de Nettlinger, que conta a seu ex-colega sobre o interrogatório e a provável morte de Trischler, um senhor que ajudara Schrella e Fahmel a escapar da polícia, até que de repente direciona seu olhar para o alto e exclama “Meu Deus, o que houve?”. Neste ponto há um corte e no plano seguinte, encontramos Schrella já de pé, ultrajado pela postura displicente de Nettlinger diante das atrocidades que relata, embora sua reação tenha ocorrido inteiramente fora de quadro.

Em relação ao direcionamento dos olhares, veremos em *Onde jaz o teu sorriso?*, filmado por Pedro Costa justamente durante o processo de montagem de *Gente da Sicília*, um exemplo ainda mais sintomático da rejeição de Jean-Marie Straub ao emprego do *raccord*. Na edição da cena em que Silvestro conversa com um desconhecido no trem, Danièle Huillet procura o ponto de corte entre os planos de um personagem a outro. Straub defende que se deve cortar de Silvestro para seu interlocutor no momento em que este começa a falar, enquanto Huillet argumenta que a montagem funciona melhor se o segundo plano começar antes, com o personagem com a cabeça baixa, antes de responder ao protagonista. Não é difícil perceber o que desagrada Straub nesta proposição. Se o imediatismo da fala permite que se suprima a força do *raccord*, o corte sugerido por Huillet confere muito mais peso à significação (que já existia, mas sutilmente) de estarmos vendo aquele personagem através dos olhos de Silvestro. Isso

parece um *raccord*”, diz Straub “que é o que há de mais cretino no cinema. Esse tipo de *raccord* permite que pensem que tivemos uma continuísta, coisa que nunca tivemos”. Logicamente, a cena dessa forma ganha contornos psicológicos muito mais intensos, uma vez que Silvestro está diante de um homem que mente para ele, ao afirmar que é funcionário do Cadastro, e demonstra em sua expressão ter percebido a farsa (é preciso dizer, contudo, que essa mentira não fica tão clara em *Gente da Sicília*, embora para Straub e Huillet ela seja evidente).



Acima e abaixo, duas opções diferentes de corte.

Finalmente, toda essa discussão sobre empregos e significados de planos extremamente curtos ou longos deve resgatar as ideias apresentadas no início deste capítulo. Quando falamos de um processo dialético que se dá no nível da montagem, nos referimos à maneira como esta agrega paradoxalmente, e talvez aí esteja o seu grande diferencial em relação ao trabalho da grande maioria dos cineastas, momentos de intervenção extremamente agressiva do corte e outros em que este não parece sequer existir – o que seriam as telas pretas que separam os trechos mostrados da cena de Édipo e Tirésias em *Dalla nube alla resistenza* se não uma recusa à operação de se juntar uma imagem a outra? Se essas duas posturas, individualmente, ditam o padrão de montagem

em certos filmes, como já dissemos anteriormente, o mais interessante (e o que mais nos diz sobre a forma strauberiana) são os casos em que elas coexistem.

Ainda que a montagem seja provavelmente um dos aspectos menos comentados da obra de Straub-Huillet, pelas dificuldades que já colocamos acima em definir seu estilo, ou encontrar um modo de funcionamento rítmico que indique uma constância filme a filme, possivelmente todas as entrevistas e artigos somados não constituiriam melhor testemunho (e estudo) sobre o método de trabalho strauberiano que o filme de Pedro Costa. Embora Jean-Marie Straub apareça a todo momento comentando aspectos diversificados da realização, da preparação e direção dos atores aos enquadramentos, é nos momentos em que este se propõe a falar sobre sua relação com o cinema em geral, com suas idéias confrontadas ao labor silencioso de Huillet à moviola, buscando artesanalmente o ponto do corte, que todo este trabalho parece fazer maior sentido.

Reservamos a análise da montagem para finalizar nossa discussão sobre o método strauberiano, antes de avançarmos para questões extra-fílmicas igualmente importantes para delinear a postura pedagógica de Straub-Huillet, como o papel do espectador diante de seus filmes, pois se trata de um lugar privilegiado para a definição da forma final da obra cinematográfica. É aí que devemos ter todo o cuidado do mundo para entender o que quis dizer Jean-Marie Straub ao estabelecer uma ordem rígida entre as palavras ideia, matéria e forma. As três representam instâncias necessárias a toda realização cinematográfica, e mesmo artística. Straub e Huillet, enquanto cineastas, só admitem, no entanto, um único percurso através delas – primeiramente há a ideia, em seguida a matéria e por último a forma.

Aqui entendemos com maior clareza a crítica do diretor aos cineastas que chamamos de formalistas, sobre a qual falávamos já no capítulo 2.1: “É o que faz Eisenstein quando já tem uma primeira ordem” afirma Straub, “ele já tem sua montagem de atrações” (a forma), “depois há a matéria, e é preciso que ele determine a duração dos planos que alinhou” (a forma se impondo, portanto, sobre a matéria). “Nós, o que fazemos aqui”, continua, “é a ideia que estava sobre o papel, a construção do filme, em seguida trabalhamos sobre uma matéria. Temos uma matéria que resiste, não podemos cortar em qualquer lugar entre dois planos. Depois desse trabalho, da luta entre a ideia e a matéria, surge a forma.” Após um breve intervalo, Straub retorna à sala de montagem e reforça seu discurso: “É assim com um escultor. Ele tem sua ideia, arranja um bloco de mármore e trabalha a matéria. Ele é obrigado a levar em

consideração as nervuras do mármore, as fissuras, as camadas geológicas que existem lá dentro. Não se pode fazer qualquer coisa.”

A montagem em Straub-Huillet deve obedecer estritamente, portanto, a essa concepção. Para eles, não é a forma que impõe limites a matéria, e sim o contrário. O processo torna-se portanto encontrar um ponto de interesse entre a ideia original do filme (que estava no papel anos antes de sua realização) e aquilo que resultou concretamente das filmagens, com as infinitas variáveis imprevistas que surgiram naquele momento através dos atores, do cenário, do som. A partir daí, nesse ponto de interesse em que a ideia sai enriquecida pela matéria, nasce, do ponto de vista da montagem, a forma e o ritmo dos filmes de Straub-Huillet. É sintomático, portanto, que a diretora estivesse montando não em uma ilha digital, mas em uma moviola, em 1998, quando a primeira opção já era possível (embora talvez pouco disponível). Ao invés da abstração intuitiva da edição não-linear, se tem de lidar aqui com rolos e rolos de copião, que avançam e retrocedem na mesa de montagem. Os cortes feitos fisicamente em cima daquele material bruto são pouco reversíveis, portanto, se comparados à flexibilidade de um *software* de edição.

Uma montagem que assuma esse posicionamento de considerar antes as particularidades da matéria que as exigências de uma forma pré-concebida (como em Eisenstein), pressupõe trabalhar com um olhar especialmente atento sobre o objeto que se monta, buscando sempre o ponto de corte a partir de elementos vivos dentro do plano. É assim que Huillet percebe um sorriso fugidio nos olhos de Silvestro e em seguida avança e retrocede o copião quantas vezes for preciso até reencontrá-lo. “Se pudermos mantê-lo, é melhor”, diz Straub. Para ambos, a dimensão de um fotograma torna-se imensa na montagem: é preciso observar o momento em que o ator esboça um *n* que inicia sua fala, ou quando o pulso da atriz ameaça girar, e talvez a maior qualidade do filme de Pedro Costa seja justamente sua capacidade de disciplinar nosso olhar a perceber esses minúsculos detalhes que Straub e Huillet percebem. Cortar antes ou depois deles, veremos, tem implicações gigantescas e muitas vezes essa decisão divide os dois cineastas (citamos uma delas acima, na cena do trem).

Devemos lembrar que essa política de saber respeitar as condições da matéria de que o filme é feita para Straub e Huillet é algo muito anterior à montagem, o que torna este trabalho ainda mais difícil. Diante da reclamação da diretora sobre uma palmeira que se movia incessantemente com o vento em diversos planos da última cena de *Gente da Sicilia*, dificultando o corte, Straub responderia que em casos como esse há sempre

diversos assistentes dispostos a resolver o problema, com tesouras na mão, mas sabemos por tudo que já discutimos até aqui que, para o diretor, podar a árvore não será jamais a melhor opção. “É a primeira coisa” (falsa) “que se nota quando assistimos a cena”, completa Huillet. No caso da sequência final de *Gente da Sicília*, essa palmeira esvoaçante, tão difícil de montar, imprime uma autenticidade necessária para a materialização do entusiasmo compartilhado entre Silvestro e o amolador de facas que encontra pelo caminho diante do mundo e de suas coisas. “*Troppo male offendere Il mondo!*”, parece querer dizer o personagem à sua montadora.

No mesmo caminho, podemos relembrar a adesão dos Straub ao som direto, também como um fator complicador da montagem. Para editar a sequência que se passa dentro do trem, Huillet tinha em suas mãos planos com sons de diferentes frequências – ora o ruído do trem aparecia mais grave, ora mais agudo. Mesmo o diretor de som do filme, já conhecendo o método da dupla, teria afirmado que seria necessário uma única banda sonora cobrindo toda a cena. Straub e Huillet recusaram tal recurso e acabaram encontrando soluções para editar a cena, mesmo que de início não acreditassem que seria possível. “Sem música, sem a sopa sonora, somos obrigados a ser mais precisos”, diria Straub.

Fechamos assim a discussão sobre o método de realização strauberiano pela sua última etapa - a montagem (já comentamos a pouca importância dos processos de edição de som e de mixagem na confecção de um filme de Straub-Huillet). Como nos capítulos precedentes, mais importante que buscarmos um estilo regular, ou, neste caso específico, uma ideia de ritmo que perpassasse os filmes individualmente, é compreendermos a ética que há por trás deste trabalho. Esta não será diferente das conclusões a que havíamos chegado ao longo deste estudo, uma vez que há para eles um único cinema a ser defendido, e isto se torna cada vez mais claro e bem delineado quanto mais avançamos na pesquisa e na análise. Para os Straub, o verdadeiro trabalho de um cineasta consiste em saber respeitar a matéria antes de tudo. Realizar um bom filme, para eles, é portanto apenas uma questão de paciência. Aqui, trata-se de encontrar, em meio a metros e metros de copião (lembrando que são cerca de 30 *takes* a cada plano) o fotograma exato que termina ou inicia um plano.

Capítulo 4 – O lugar do espectador

Toda a discussão até aqui conduzida sobre o método strauberiano a partir de elementos interiores aos filmes poderia ser considerada nula se em algum momento não retomássemos as implicações políticas por trás das escolhas estéticas identificadas. Este, no entanto, é um questionamento que só faz sentido se incluirmos o espectador dentro do processo pedagógico que estivemos tentando definir. Qual o papel que ele desempenha dentro da ideia ampla de uma *pedagogia strauberiana* é portanto a última questão de nossa pesquisa. Em um primeiro momento, é preciso tentar entender *quem é* e/ou deveria ser este espectador ou, de maneira mais abrangente, este público.

Pode ser surpreendente para quem apenas viu os filmes de Straub-Huillet, mas não conhece muito a respeito de sua postura fora deles, a importância que os possíveis espectadores de sua obra têm para a dupla. “...as pessoas têm sempre a impressão que nossos filmes, ninguém os vê. Não fazemos filmes para que eles fiquem guardados no armário, mas para que sejam vistos e dedicamos ainda mais tempo lutando uma vez que o filme é feito que para fazê-lo”⁶ afirma Straub, comparando as dificuldades em obter financiamento para seus projetos às dificuldades de lançar e distribuir seus filmes de modo que possam ser vistos por um público o mais amplo possível. Já desde a concepção inicial de seus trabalhos, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet sempre estiveram mais conscientes do público que os veria (ou no mínimo, que gostariam que os visse) do que normalmente se imagina. Isso significa, e talvez este ponto seja ainda mais surpreendente para a maioria das pessoas, que todos os filmes da dupla foram pensados para *um* público específico. Procuraremos a partir de agora entender qual a ideia por trás disso e fazer justiça aos Straub, diferenciando sua postura de uma prática publicitária.

A primeira questão a se discutir a respeito dos grupos a que se dirigem os filmes de Straub-Huillet, identificada com bastante clareza pelos membros do coletivo *Cinamateka* (entres os quais muitos haviam atuado em *Othon*) na entrevista que fez com a dupla no início da década de 1970⁷, é o fato de todos eles terem sido pensados, e nessa época principalmente, para públicos nacionais. Isto não apenas por terem sido baseados em textos produzidos por autores de origens específicas e, portanto, falados em línguas

⁶ *Cahiers du cinéma*, nº305

⁷ Publicada em *Cahiers du cinéma*, nº 223

específicas como o alemão, o italiano e o francês (a dimensão da língua não deve ser jamais menosprezada, já que alguns filmes, como o próprio *Othon*, nos dão a impressão de só poderem ser inteiramente compreendidos por quem domina o idioma em que se fala), mas também e sobretudo pelo fato de pertencerem sempre a um contexto específico daquele país ao qual se dirige. *Machorka-Muff*, primeiro filme de Straub-Huillet, constitui assim um dos exemplos mais emblemáticos dessa condição nacional, uma vez que a discussão sobre o rearmamento que este põe em cena estabelece possivelmente um diálogo mais amplo e profundo com os alemães que acabam de vivenciar tal crise em seu país, lembrando que a re-militarização da Alemanha Ocidental (com a adesão do país à OTAN) foi aprovada em 1955, sete anos antes, portanto, da realização desse curta. Jean-Marie Straub é bastante enfático na entrevista supracitada, realizada logo após *Othon*, quanto ao fato de cada um de seus filmes ter sido feito para os cidadãos de um determinado país: *Moisés e Aaron* e *Othon*, embora tenham sido ambos filmados na Itália, se dirigiam ao público alemão e francês, respectivamente. Já dois de seus projetos posteriores, *Fortini/Cani* e *Dalla Nube*, seriam feitos para os italianos, e assim com todos os outros.

É evidente que há sempre um coeficiente de acaso e imprevisibilidade na capacidade de um filme em se relacionar com o contexto histórico/político em que é visto, já que ao longo da existência eternizada da obra cinematográfica, esse contexto pode se transformar infinitas vezes. Straub e Huillet relatam um caso curioso⁸ de quando exibiram *Not reconciled* no mesmo cineclube, em Frankfurt, duas vezes, com um intervalo de poucos anos entre elas. Na primeira, em 1966, “um terço da sala saiu”, narra Straub “e entre os que restaram me perguntaram ‘O que é que eles estão dizendo?’ (...) Quando Joseph por exemplo diz: ‘Es lebe das Dynamit’ eles não entendiam.” Já na segunda vez, dois ou três anos mais tarde “Eles reprojeteram *Not reconciled*, e nessa frase ‘Es lebe das Dynamit’ os sujeitos aplaudiram na sala. Foi quase incômodo, aquilo estava virando quase uma sessão de cabaré, de tanto que se reagia entre a sala e a tela. Por que? Porque o clima havia mudado na Alemanha, politicamente algo mudou, então *Não-reconciliados* teve um eco”. Ainda assim, independentemente das mudanças de conjuntura, é um filme que possivelmente (podemos apenas imaginar) dialoga com maior intensidade com os cidadãos da Alemanha (pelo menos até que se dissipem os efeitos das duas grandes guerras que praticamente nasceram e morreram em seu

⁸ *Cahiers du cinéma*, n°305

território), tendo sentidos mais profundos neste que em qualquer outro país, e o mesmo poderia ser dito sobre *Crônicas de Anna Magdalena Bach*, seu trabalho seguinte, por diferentes motivos – notadamente entre eles, a particularidade da herança cultural de um país que só foi amadurecer a ideia da popularização dos espetáculos artísticos bem posteriormente à Inglaterra, à Itália ou à França, gerando, na época de Bach, a dependência absoluta de músicos e artistas em geral aos financiamentos oficiais do Estado.

A questão que se faz necessária, neste ponto, é por que, finalmente, realizar filmes pressupondo esse direcionamento a um público nacional? Podemos adiantar que para Straub e Huillet existem ao menos duas fortes justificativas. Em primeiro lugar, sempre fora ponto pacífico para a dupla que um filme nunca seria verdadeiro se não estivesse enraizado em algum lugar, em alguma questão concreta: “O cinema pode apenas ser uma coisa particular, uma verdade particular. E é unicamente partindo do particular que podemos chegar àquilo que chamamos de geral. Aqueles que fazem o contrário fazem apenas uma sopa de ideias gerais, ideias gerais que não têm raízes na realidade, em nenhuma realidade.”⁹ Diante dessa questão, Huillet lembraria ainda o caso de Marx (confessadamente ou não, um mestre para os Straub), que sempre fora extremamente alemão, mas cujas ideias, no entanto, “puseram fogo” no mundo inteiro. “É justamente porque ele ia profundamente na realidade alemã que ele teve um sentido, pois se tivesse sido generalizante desde o início não teria posto fogo em nada.”, acrescentaria o diretor.

Por outro lado, é preciso lembrar também o horror dos Straub diante da possibilidade de seus filmes serem considerados meros objetos artísticos. Façamos um esforço para entender de que forma isso se relaciona à lógica do filme nacional: se uma obra cinematográfica não fala diretamente sobre a realidade de seu espectador – e sabemos que é um pouco extremo dizer isso de algum trabalho de Straub-Huillet, mesmo em relação aos sertanejos que Glauber Rocha sugeriu ser o público ideal para *Othon* – é provável que reste dele apenas suas qualidades técnicas, estéticas, sua *linguagem* (outra palavra a que Straub e Huillet têm horror). “Se algum dia ele [*Othon*] for exibido na televisão italiana, já que eles o compraram (...), ali o filme será mostrado como uma raridade artística qualquer, exatamente como *Não-reconciliados* quando

⁹ “Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet” *Cahiers du cinéma*, nº 223, p.50

passou em Paris; ali, era um objeto cinematográfico. Mas *Não-reconciliados* se dirigia às pessoas na Alemanha e ali eu o pensei e fiz ‘sem arte’, nu.”¹⁰

Ao mesmo tempo, é possível dizer que essa crueza artística garante uma certa universalidade aos filmes. Straub é o primeiro a reconhecer tal efeito: “Tento eliminar todos os obstáculos entre o espectador e aquilo que faço ver ou a realidade (...) A linguagem de certa maneira seria um obstáculo; então nesse sentido eu faço filmes internacionais. Porque se alguém vê em cinquenta anos um filme de hoje que foi declarado profundamente cinematográfico, ele não poderá compreender nada, porque para ele será um sonho ruim de retórica; ele não verá mais nada além da retórica ou a ‘linguagem’ ou a ‘arte’ ou o aspecto filmico, e é isso que tento evitar. Faço as coisas sem arte e sem linguagem e nesse sentido são coisas internacionais”¹¹. Todo cuidado é preciso, contudo, ao interpretarmos essa fala. Recordando o que tentamos delinear em todos os capítulos precedentes deste trabalho, não se deve intuir a partir dela que os filmes de Straub-Huillet não são pensados do ponto de vista de sua construção. Isso não equivale a dizer, contudo, que se tratam de exercícios de retórica e, embora alguns pontos da declaração de Straub sejam contestáveis, nessa negativa o diretor não se equivoca absolutamente.

Podemos aqui retornar à questão do público nacional, e refletir melhor sobre a opinião de Straub em relação aos filmes que passam em países diferentes daqueles para o qual foram pensados. Embora faça algum sentido, a argumentação do cineasta de que fora de seu contexto original os filmes tornam-se simplesmente objetos de arte é um tanto extrema. Uma obra cinematográfica pode certamente ser vista fora do meio a que se dirige originalmente e ainda assim ter um sentido para o espectador maior que o seu valor artístico (se ainda não ficou claro, é o que estivemos tentando buscar ao longo de todo este trabalho, e não escrevemos nem da Alemanha, nem da Itália, nem da França). Não porque se tratam de objetos “sem linguagem”, como sugere Straub, mas especialmente se estamos falando de filmes que tematizam homens em atos de resistência. É neste ponto que encontramos outro traço definidor da concepção do público por Straub e Huillet - sua condição social, justamente. Aqui é preciso fazer um esforço para voltar a um tempo em que falar de classes sociais e dividir o mundo entre burguesia, proletariado e campesinato era perfeitamente aceitável, pois é justamente de

¹⁰ *Ídem*, p. 52

¹¹ “Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet” *Cahiers du cinéma*, n° 223 p. 50

quando data a melhor entrevista¹² feita com a dupla em relação ao papel do espectador, logo após o lançamento de *Da nuvem à resistência*.

Talvez à exceção de *Não-reconciliados*, que o Jean-Marie Straub admitira ter sido uma obra pensada para a burguesia (em uma época em que a dupla ainda tinha em alguma estima a cinefilia enquanto prática), e de *Crônicas de Anna Magdalena Bach*, que parece o caso de um longa-metragem mais bem distribuído que a maioria¹³, os filmes de Straub-Huillet dificilmente atingiram o público para o qual foram pensados. Isso significa que a dupla de cineastas sempre esteve bem menos interessada nos freqüentadores habituais dos cinemas de arte¹⁴ que em um público não-familiarizado com Pavese, Corneille, Brecht, ou aquilo que se costuma chamar de alta cultura (se expandirmos bastante o termo, podemos incluir aí a própria linguagem cinematográfica, e sobretudo as mudanças por elas assimiladas a partir do cinema moderno). “Talvez se os camponeses pudessem ler poesias”, diz Daniele Huillet, “e se no momento em que Verlaine escreveu seus poemas, os camponeses tivessem podido lê-los, para eles talvez isso não tivesse sido monstruoso, enquanto que para os burgueses, Verlaine era um escândalo”. “Porque Verlaine destruía uma certa retórica que aqueles do campo, por exemplo, ignoravam.”, completa Straub.

Aqui precisamos eliminar qualquer possibilidade de má interpretação desse pensamento. É certo que a intenção da dupla de cineastas está bem distante de um ideal demagogo e colonizatório que pretende meramente apresentar esses objetos culturais dominados pela classe dominante aos “pobres e iletrados” camponeses e proletários para quem fazem filmes. Nesse sentido, os Straub estão bem mais próximos de uma lógica rancièriana em seu desejo de levar os filmes a um público cuja experiência sensível cotidiana está bem mais próxima daquilo que é posto em cena que a de um cinéfilo médio. Por mais que, como diz Jacques Rancière¹⁵, Straub e Huillet “afastem sua câmera da ‘miséria do mundo’” naquilo que ele identifica como um caminho inverso ao de Pedro Costa, o fato de o trabalho da dupla nos dar a ver “homens e mulheres do povo que enfrentaram a história e reivindicaram orgulhosamente o projeto

¹² DANÉY, Serge, NARBONI, Jean. “De la nuée à la résistance: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet”, *Cahiers du Cinéma*, No. 305

¹³ “foi programado [na televisão] por quatro canais diferentes, em uma hora normal, fora de programas culturais e sem introdução. De outro lado, o *Bach* circulou em cinemas na Alemanha em cidades grandes e médias e foi visto por 50.000 parisienses.”, diz Straub na entrevista citada acima.

¹⁴ Embora não os rejeitassem por completo, caso contrario não teriam por exemplo ido ao Festival de Cannes mais de uma vez.

¹⁵ “Política de Pedro Costa” in *Cem mil cigarros*.

de um mundo justo”, conforme argumenta o Rancière, é em si suficiente para se justificar a importância do contato entre esses filmes e os grupos socialmente desfavorecidos, para os quais um simples objeto de arte enquanto tal, diante das dificuldades que têm de enfrentar a cada dia, não teria a mínima relevância.

A questão é que, a não ser que se lute muito, uma obra cinematográfica já nasce com sua distribuição condenada. Se avançarmos nesse paralelo em relação ao que Rancière discute a respeito do cinema de Pedro Costa, podemos constatar que se hoje a situação é ainda pior, verifica-se muitos ecos das dificuldades de Straub e Huillet para lançar seus filmes já desde a década de 1970:

O problema, infelizmente sabêmo-lo, é que o próprio capitalismo já não é o que era: se Hollywood continua florescente, os cinemas de bairro já não existem, substituídos pelos *multiplex* que dão a cada público, sociologicamente determinado, o tipo de arte para ele formatado; e, como todas as obras que escapam a esta formatação, os filmes de Pedro Costa vêm-se imediatamente etiquetados como filmes de festival, reservados ao prazer exclusivo de uma elite de cinéfilos, e tendencialmente empurrados para o espaço do museu e dos apreciadores de arte. Disto, é claro, Pedro Costa acusa o estado do mundo, quer dizer, a dominação nua do poder do dinheiro que coloca na classe dos autores de ‘filmes para cinéfilos’ aqueles que se esforçam por oferecer a todos a riqueza de uma experiência sensorial disponível nas vidas mais humildes. É o sistema que faz uma espécie de monge triste daquele que quer um cinema partilhável como a música do violinista caboverdiano ou como a carta comum ao poeta e ao iletrado.

Retornamos assim à questão da negação da arte e do cinema. Se Straub acreditava, quando afirmou que fazia “filmes proletários”, se aproximar de um ideal leninista de expropriação de objetos culturais que circulam nos meios da elite aos quais os grupos menos favorecidos dificilmente teriam acesso, é preciso dizer que essas obras de arte – a música de Bach ou Schoenberg, a literatura de Kafka, a pintura de Cézanne - tornam-se outra coisa uma vez adaptados em seus filmes. “Não é como objetos culturais que esses textos ou essas partituras são recompostas em nossos filmes. Isso não nos interessa. O que é interessante não é falar de Schoenberg, de Pavese ou de Brecht, mas aquilo de que eles falam”¹⁶, afirma Straub, “Não é de forma alguma a assimilação da cultura burguesa que nos interessa, mas intervenções pontuais e particulares, aquilo de

¹⁶ *Cahiers du cinéma*, nº 305.

que falam os textos. (...) É porque encontramos por acaso – e todo assunto de filme é um encontro – um assunto em função daquilo que somos a um momento preciso, e aquilo que nos tornamos. Se trata de conteúdos tratados por objetos culturais”. Ficam assim bastante claros no discurso do cineasta os ecos de tudo aquilo que já procuramos discutir em relação ao seu cinema, do respeito à matéria do texto, do privilégio do conteúdo ou do assunto de um filme sobre a sua forma (ou o estilo, a linguagem).

É importante precisar também que embora os caminhos para filmes não-formatáveis, como aponta Rancière, sempre tenham sido extremamente restritos do ponto de vista de sua distribuição, Straub e Huillet buscaram ao longo de toda sua carreira possibilidades alternativas para diversificar seu público. Nesse sentido, é fácil compreender o enorme valor que a dupla sempre atribuiu à televisão como um meio de exibição privilegiado.

Como ponto de partida, é necessário situar que boa parte de seus trabalhos foram parcialmente financiados pela televisão, e ao menos dois projetos – *History lessons* e *Introduction to Arnold Schoenberg's "Accompaniment to a Cinematographic Scene"* – foram exclusivamente pensados para este meio. Já em relação à difusão, podemos lembrar que desde o fim da década de 1960 com *Not reconciled*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet tiveram a grande maioria de seus filmes programada por emissoras alemãs, italianas e francesas, com o interessante detalhe de que *Not reconciled* fora apenas o segundo filme exibido na televisão italiana em idioma original legendado. Apesar desse fator absolutamente não-incorporado pelo público local (a tradição da dublagem, herdada do fascismo, se mantém na Itália até hoje), a emissão teve ao menos quinhentos mil telespectadores¹⁷ que a acompanharam integralmente, revelando uma audiência absolutamente surpreendente para os padrões do país. Outros filmes, exibidos em outros locais, teriam um sucesso comparável, e com frequência os Straub receberam cartas de telespectadores em resposta ao seu trabalho, em um contra-argumento concreto da ideia tão errônea e frequentemente repetida de que realizam um cinema inacessível.

Ainda assim, podemos afirmar que a questão numérica não foi o único ponto positivo que Straub e Huillet enxergaram nesse veículo. “A televisão tem uma outra vantagem, além do número, em relação ao tipo de filme que fazemos e ao tipo de lançamento que podemos ter (...), é a possibilidade que os filmes sejam vistos e ouvidos

¹⁷ *Cahiers du cinéma*, nº305

por pessoas que não iriam jamais nos guetos de arte (...), guetos freqüentados apenas, em todo caso, nas duas primeiras semanas pelos cinéfilos, que não são jamais as pessoas para quem trabalhamos. Não teríamos jamais a coragem de fazer um filme se fosse somente para os cinéfilos.¹⁸”

Straub emprega a palavra contrabando quando se refere à maneira como seus filmes acabam sendo inseridos dentro da comunicação de massa, e neste ponto reencontramos Serge Daney¹⁹: “A solução dos Straub é no mínimo paradoxal e aponta para uma fantasia: inscrever, abrigar os discursos ‘de resistência’ em aparelhos dominantes. Fantasia: uma rádio estatal que transmitisse Brecht”. O crítico se refere a *Introdução à “Música para acompanhamento de cena de filme”, de Arnold Schoenberg*, que mostra amigos de Straub lendo cartas anti-fascistas e anti-capitalistas de Schoenberg e Brecht em um espaço que parece uma emissora de rádio, mas podemos perfeitamente ampliar essa ideia para as estratégias de lançamento e distribuição dos filmes, etapa fundamental da *pedagogia strauberiana*.

A briga constante de Straub e Huillet por espaços e brechas na televisão não foi, contudo, a única forma que encontraram para burlar os entraves da distribuição, ou no mínimo os entraves de uma distribuição que atingisse o público que gostariam de ter idealmente para os seus filmes. Nesse sentido, *Othon* constitui um caso no mínimo notável, já que se trata de um filme concebido desde o início em função de sua futura distribuição. Straub e Huillet optaram por filmar no suporte 16mm pela facilidade em projetá-lo em espaços alternativos para além dos cinemas de arte. “Por este sonho nós rodamos em 16mm (...) Não apenas como declaração de guerra e para fazer o contrário da indústria no país onde ela triunfa [a Itália, onde o filme foi realizado], mas também porque acredito que para as pessoas que nunca ouviram falar em Corneille na França, aqueles que não pertencem aos privilegiados que tiveram a sorte de ler Corneille, para essas pessoas para quem eu fiz o filme acredito que ele não será difícil, ou em todo caso bem menos que para os intelectuais que começarão a se revoltar: o domínio da língua é o mais sensível de todos, eles reagirão como os intelectuais na Alemanha à *Não-reconciliados*, talvez até mais agressivamente, porque os franceses, naquilo que concerne a sua língua, são ainda mais vaidosos...”

¹⁸ Aqui mais um ponto de divergência entre Straub e Godard: “Ele, apesar de tudo”, diz o primeiro, “faz filmes para espectadores de cinema. Para nós isso não interessa, os espectadores de cinema” (*Cahiers du cinéma* n°305)

¹⁹ DANÉY, Serge. “Um túmolo para o olho: Pedagogia strauberiana” in *A rampa*. P.102

Apesar de os Straub delinearem alguns dos traços que mais lhe interessam no público em geral, representados em grupos nacionais e sociais, não se pode perder de vista, por outro lado, o valor que eles atribuem ao espectador em sua condição individual. “Me interessa a ele não apenas enquanto espectador mas enquanto cidadão, indivíduo, pessoa humana”, diz o diretor, “é isso que é interessante nos filmes. Os filmes de produtores, ou os produtos, são os mesmos para cada indivíduo: os filmes que nós e outros tentamos fazer são filmes que são diferentes para cada espectador”.

Aqui chegamos finalmente ao ponto principal de nossa discussão, justamente um questionamento sobre para onde isso tudo leva. Por que não fazer filmes para o espectador de cinema (ou cinéfilo), mas sim para um cidadão, seja ele um alemão, um francês, um italiano, um camponês ou um operário? Qual o papel que ele desempenha e, sobretudo, que tipo de reação nasce deste contato?

À primeira pergunta podemos encontrar uma resposta bastante lógica. É certo que o espectador de cinema, e mais ainda o cinéfilo, tem seu olhar voluntaria ou involuntariamente direcionado para os aspectos fílmicos daquele objeto que tem diante de si. Contudo, não podemos deixar de insistir nesse ponto: o trabalho da forma em Straub-Huillet, por mais calculado e orquestrado que seja, possui o único sentido de valorizar ou simplesmente fazer saltar a matéria, seja ela a matéria do texto, seja ela a matéria do mundo ou do humano - com sua voz e seus gestos. Nesse sentido, o que seus filmes procuram é estabelecer uma relação direta entre indivíduos, ou entre um cidadão e a evidência do mundo onde vive, e não funcionar como uma ponte entre um espectador e uma obra de arte – os aspectos estéticos e formais, se não encaminham à descoberta de alguma verdade intrínseca à matéria, para os Straub de nada servem. São apenas um meio, e não um fim em si mesmo.

É preciso então compreender que essa relação entre homens, entre o que ocupa um lugar na sala de cinema e aquele que está na tela (este pode ser o ator/personagem, mas também Brecht, Corneille, e sobretudo Straub), deve se dar com absoluto respeito. Nesse sentido, não há um único filme de Straub-Huillet que não pressuponha a participação ativa do indivíduo que o assiste e que não exija sua paciência e inteligência no desvendamento das imagens e dos mitos postos em cena. Se é possível dizer que o mundo pulsa em Straub-Huillet (através do som, do plano-sequência, das dificuldades concretas do intérprete com seu texto), não devemos jamais esquecer da abstração de sua encenação não-naturalista, ou da ancestralidade e alegoria de seus temas. Se o espectador está disposto a enxergar além dessa estranheza superficial e compreender o

que é ver sensações materializadas ao invés de esperar ser provocado por emoções fabricadas, aí sim os filmes de Straub e Huillet chegam onde queriam. Parece lógico, portanto, que aqueles que estão mais aptos para tal encontro são justamente os menos instrumentalizados, os menos condicionados a um regime de imagens já modelado por mecanismos e ritmos que funcionam sempre de *uma* determinada maneira, e nesse sentido Glauber Rocha tinha toda razão. Levar os filmes a tais indivíduos torna-se assim uma etapa indispensável da *pedagogia strauberiana*, seja exibindo rolos em 16mm em projetores caseiros, seja inscrevendo seu contra-discurso em um meio de comunicação de massa como a televisão.

Onde isso tudo leva? Não se deve esquecer jamais que a obra de Straub e Huillet em sua totalidade é incontestavelmente política, e se seus filmes são bem-sucedidos em promover, através do aparelho radiofônico que abre os olhos e ouvidos das pessoas, um encontro entre um cidadão, um indivíduo ou pessoa humana e aqueles “homens e mulheres do povo que enfrentaram a história e reivindicaram orgulhosamente o projeto de um mundo justo”, aí podemos dizer que o seu cinema se torna pedagógico no melhor sentido da palavra. Se sua crítica destrutiva ao capitalismo nos mostra que há no mundo e na humanidade ainda alguma coisa a salvar²⁰, o mesmo pode ser dito sobre o cinema.

²⁰ “Se queremos destruir uma sociedade capitalista que destrói tudo, somos destruidores? Tenho impressão de ser também alguém que acredita que há alguma coisa a se salvar”, diz Straub para o grupo *Cinamateka* (*Cahiers du cinéma*, nº223).

Conclusão e considerações finais

Discutimos até aqui cada elemento/etapa do trabalho de Straub-Huillet em relação à ideia de uma *pedagogia strauberiana*; agora chegamos ao momento de percorrer mais uma vez essas etapas e delinear esse processo pedagógico. A partir daí, naturalmente, procuraremos ainda levantar mais algumas questões e aspectos gerais importantes dessa obra.

Iniciamos nossa pesquisa por uma análise do trabalho sobre o texto e sua interpretação. Já neste ponto foi possível uma primeira visualização da postura materialista de Straub-Huillet. Por um lado, em relação ao processo de adaptação, percebemos um trabalho rigoroso de preservação material da obra original, ao mesmo tempo em que identificamos uma certa limitação de suas potencialidades ficcionais e dramáticas, sobretudo no encadeamento de cenas e planos. Por outro lado, no que concerne diretamente ao trabalho do ator, verificamos através dos filmes a imposição de um regime de fala extremamente rígido que pressupõe a demolição do ritmo e, por consequência, das tonicidades naturalmente ditadas pelas pontuações do próprio texto, gerando um automatismo capaz de bloquear qualquer manifestação psicológica do ator, qualquer impulso de dramatização ou interpretação pessoal das sensações evidenciadas pelas palavras, mas que permite, no entanto, que se expressem materialmente, nos acidentes rítmicos e na dificuldade com a língua, as características mais intrínsecas e profundas de cada intérprete. Verificamos a partir desse trabalho a importância de duas matérias que coexistem dialeticamente, isto é, uma resistindo à outra – de um lado o conjunto de palavras contido no texto, de outro, o corpo e a voz do ator que o abriga. Straub-Huillet trilham, desse modo, um difícil caminho em direção à abstração do pensamento proposto pelo autor que escolhem adaptar: parte-se daquilo que há de mais concreto para se descobrir a verdade enraizada no texto através de uma experiência material do mesmo, no caso pela visão do indivíduo que se coloca em dificuldade com aquilo que diz, e não pela assimilação de um discurso fabricado ou pelo domínio intelectual da obra original.

Em seguida discutimos o trabalho de câmera, sobretudo os parâmetros que se impõem à definição dos enquadramentos e de sua relação com o espaço. Podemos dizer que este segue o método estabelecido pela dupla para o binômio ator/texto, na medida em que também conserva as particularidades da matéria e, neste caso especificamente,

prepara a invasão da realidade do mundo e das coisas visíveis na duração do plano. Identificamos, em relação a tal ideia, o elogio de Straub à condição fotográfica do cinema, por ela possibilitar um registro mecânico do mundo do qual o homem está excluído. O princípio defendido é, portanto, uma atitude de humildade do artista diante do real; atitude que subentende um respeito às características do espaço diante da câmera, sem distorções ou manipulações através da linguagem. Pudemos perceber que o enquadramento strauberiano reverbera essas ideias de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, observamos uma negação do emprego de recursos clássicos da linguagem cinematográfica, como a estrutura do campo x contracampo ou a emulação de pontos de vista dentro da cena. Ao mesmo tempo, verificamos a importância do ponto estratégico, de onde se deveria filmar todos os planos de uma mesma cena a fim de tornar visível e inteligível ao espectador a configuração espacial de onde esta cena se passa. Outra composição que verificamos com certa constância através dos filmes de Straub-Huillet é a que posiciona os personagens nas extremidades do quadro (seja nas laterais, seja na superfície, no espaço do proscênio), possibilitando a divisão do campo em camadas ficcionais e documentais (nas quais o mundo pode impor sua presença). Procuramos também discutir de que maneira se manifesta a materialização das sensações e ideias contidas no texto através da análise do trabalho de câmera pela variação de seu ângulo, escala, altura e objetiva. Finalmente, tentamos compreender, na conclusão do capítulo, como a composição do quadro daria continuidade à *pedagogia strauberiana*: ao aprofundar o contato com o texto procurando materializar suas questões em vez de interpretá-las, e ao promover um encontro com o mundo que busca preservar as suas características originais, o enquadramento em Straub-Huillet, assim como seu trabalho com os atores, nos leva ao desvendamento de verdades intrínsecas a matéria (do texto ou do mundo, das coisas visíveis).

Com o trabalho do som não poderia ser muito diferente. De imediato, procuramos esclarecer a adesão quase religiosa dos Straub ao som direto, na medida em que este possibilita também uma relação indicial com o espaço da cena. Ao mesmo tempo, observamos como a dupla sempre prezara uma certa indiscernibilidade do som (vozes, ruído e música em um único canal), na qual cada elemento aleatório do real cumpre um papel imprevisto, trazendo um sentido extra ao que seria visto sem que Straub e Huillet tivessem a mínima participação nessa construção (aqui vemos ecos do elogio ao processo mecânico da fotografia). Mais uma vez observamos como seu trabalho busca conservar as características da realidade diante da câmera, sua negação

da *linguagem*, que aqui se manifesta pela recusa à dublagem e à fabricação artificial do som, esta última diminuindo a sensibilidade do espectador ao manipular pelo trabalho com os elementos sonoros, a atenção de seus ouvidos (como a decupagem clássica manipula o direcionamento dos olhos). Os Straub, por sua vez, interessam-se apenas em aguçar a audição do espectador, buscando um retorno à infinitude sonora de quando o cinema ainda era silencioso e o som só existia se imaginado. Reeduca-se dessa forma os ouvidos do espectador, que aqui precisará desvendar por si só esses sons que lhe chegam finalmente sem objetivos previamente estabelecidos.

Do ponto de vista da montagem, vimos que a *pedagogia strauberiana* se manifesta sobretudo a partir de uma postura essencialista em relação ao corte. Verificamos como se estabelece uma rígida hierarquia entre ideia, matéria e forma. Esta última, a forma, para Straub-Huillet, só deveria surgir a partir da adaptação da primeira, da ideia (uma concepção inicial a respeito da construção do filme) às particularidades da matéria resultante das filmagens; e é preciso que respeite os seus pontos de resistência através da montagem. Os elementos vivos no interior do plano passam a ser, portanto, determinantes do corte, e não o contrário. Nesse capítulo, buscamos sobretudo evidenciar de que maneira se manifesta a ética strauberiana no processo de montagem, em vez de procurarmos identificar um “estilo” regular ou um padrão rítmico que fosse constante através dos filmes, já que a própria submissão à matéria interdita tal regularidade.

Por último, voltamo-nos para uma discussão extra-filmica, mas que também está incluída na *pedagogia strauberiana*. Investigamos a importância que Straub e Huillet sempre deram aos espectadores de sua obra, e, sobretudo, como os idealizaram. Em primeiro lugar, discutimos o diálogo que seus filmes buscam estabelecer com os públicos nacionais para os quais foram originalmente pensados. Percebemos, assim, que Straub-Huillet procuraram sempre (ou quase sempre) partir de questões particulares do contexto histórico/político de um determinado país (Alemanha, Itália ou França), assim identificamos a mesma estratégia já mencionada acima, a de partir do concreto em direção ao abstrato – para os Straub, seria, portanto, importante enraizar os filmes em uma realidade, nesse caso uma realidade nacional, para que eles pudessem finalmente transmitir uma ideia mais geral, universal. De outro lado, verificamos um interesse claro por espectadores diferentes dos cinéfilos habituais, pessoas humildes para as quais o valor artístico de um filme e da obra adaptada (a literatura de Kafka, o teatro de Brecht, a música de Schoenberg), enquanto mero objeto cultural teria uma importância pouco

significativa. Aquilo que Straub e Huillet gostariam que, em primeiro lugar, fosse visto e valorizado em seus filmes, pudemos perceber, não seria seus aspectos estéticos e formais, mas justamente o conteúdo tratado por eles, sua matéria, sobretudo.

Assim podemos concluir que a *pedagogia strauberiana* está inteiramente centrada não no exercício da retórica, na formatação de um discurso através da linguagem, mas pela possibilidade de que seus filmes ofereçam tanto uma experiência material do mundo quanto daquilo de que falaram Pavese, Vittorini, Brecht ou Cézanne, permitindo, dialeticamente, que se evidenciem as contradições e os pontos de resistência que ambos abrigam. Deleuze, em relação ao cinema de Straub-Huillet,²¹ propõe uma dualidade entre a imagem sonora (texto) e a imagem visual (mundo):

“...o ato de fala, a imagem sonora, é ato de resistência, tanto quanto em Bach, que desordenava a repartição do profano e do sagrado, tanto quanto em Moisés, que transformava a fala dos sacerdotes e do povo. Mas, inversamente, a paisagem telúrica desenvolve toda uma potência estética que descobre as camadas da história e de lutas políticas sobre as quais ela está construída. Em *Toute révolution est un coup de dés*, pessoas recitam o poema de Mallarmé sobre a colina do cemitério onde estão enterrados os mortos da Comuna de Paris: elas repartem entre si os elementos do poema segundo o caráter tipográfico destes, como se fossem objetos desenterrados. É preciso manter a um só tempo que a fala cria o acontecimento, o faz surgir, e que o acontecimento silencioso é encoberto pela terra. O acontecimento é sempre a resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra.”

Dentro da lógica acima, podemos entender a forma dialética com que Straub e Huillet trazem os acontecimentos e as lutas da história coletiva para dentro de seus filmes, e devemos encarar essa postura política como o principal aspecto da *pedagogia strauberiana*, que só é possível de compreender inteiramente uma vez que entendemos do início ao fim como caminha este trabalho. Percebemos que não interessa aos Straub em nenhuma medida mostrar os eventos históricos através dos mecanismos próprios à ficção cinematográfica, reformatá-los dentro de uma narrativa; sobre isso, diz Deleuze, “não devemos passar ao longo do acontecimento, mas entranhar-nos nele, passar por

²¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007

todas as camadas geológicas (e não um passado mais ou menos longínquo) (...) Aprender um acontecimento é ligá-los as camadas mudas [Daney diria “falantes”] da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta de classes”.

Assim concluímos nossa pesquisa cumprindo o que havíamos prometido na introdução: vimos como o conceito introduzido por Serge Daney da *pedagogia strauberiana* segue seu caminho nos filmes de Straub-Huillet desde a adaptação do texto e do trabalho com o ator, ganhando novos sentidos a partir dos enquadramentos, da concepção sonora e do método de montagem. Como última etapa, procuramos ainda discutir o espectador ideal com quem todo esse trabalho buscaria comunicar, finalizando, desse modo, seu processo pedagógico.

Percorrendo retrospectivamente este trabalho, é no mínimo fascinante (re)descobrir, assistindo aos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, essa vocação do cinema que vemos ser constantemente, e cada vez mais, ignorada. O que significa valorizarmos, através deste trabalho, a postura materialista da dupla de cineastas como o traço definidor de sua pedagogia? Podemos dizer que aquilo que a obra de Straub-Huillet nos ensina acima de tudo, a nós que pensamos, discutimos e realizamos filmes, é que o cinema precisa (re)aprender a se apropriar da história coletiva, das reivindicações e das lutas humanas, a fim de reencontrar sua potência política, e (por que não?) revolucionária, como o aparelho radiofônico que é. Localizar os acontecimentos históricos em um passado longínquo, distanciar-los da realidade contemporânea ao ficcionalizá-los, enfraquecer sua continuidade materialmente inscrita na terra, na paisagem, nas dificuldades de um camponês siciliano ao pronunciar o texto de Elio Vittorini, suas principais testemunhas, não seria a postura mais reacionária que um cineasta pode ter? De que adianta formatar, através do cinema, um discurso político que rejeita a tudo e a todos sob a forma disfarçada de “denúncia”?

Straub e Huillet, ao contrário, nos apontam um caminho diferente. Para eles, haveria certamente ainda no mundo alguma coisa a ser salva (*quelque chose à sauver*²²) enquanto seguiram (Jean-Marie Straub até hoje) lutando de todas as maneiras possíveis para realizar seus filmes como queriam e levá-los aos espectadores mais improváveis. Para a dupla de cineastas, não haveria sentido nenhum em resistir politicamente se essa

²² Cahiers du cinema n°224

“alguma coisa a ser salva” não estivesse no horizonte. Se aprendermos algo com eles, e com seu enigmático otimismo, aí possivelmente poderemos repensar o cinema e reencontrar as vias que trarão de volta sua vocação política, que repercuta no mundo de alguma forma.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques e FAUX, Anne-Marie. *La mort d'Empédocle : un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : [entretien avec Jacques Aumont, Anne-Marie Faux]* Dunkerke: Studio 43, 1987.

BARTON, Byg. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.

BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.

BERGALA, Alain, PHILIPPON, Alain e TOUBIANA, Serge. “Quelque chose que brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet” In: *Cahiers du cinéma* n° 364.

BERGALA, Alain. “Straub-Huillet, la plus petite planète du monde: Méthodes de tournage” In: *Cahiers du cinéma* n°364.

BONITZER, Pascal. “J.-M.S. et J.-L.G.”, in *Cahiers du Cinéma* n° 264.

DANEY, Serge. “Um túmulo para o olho (Pedagogia strauberiana) e Moral da Percepção (Da Nuvem à Resistência, de Straub/Huillet)” In: *A Rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANEY, Serge. “Cinemetéorologie” in *Libération*, fevereiro de 1982.

DANEY, Serge e NARBONI, Jean. “De la nuée à la résistance: Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet” In: *Cahiers du cinéma*, n° 305.

DELEUZE, Gilles. “Os componentes da imagem” In: *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GALLAGHER, Tag. “*Lacrimae Rerum* Materialized” In: *Senses of cinema*: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/37/straubs.html>

LOUNAS, Thierry e COSTA, Pedro. “Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: Sicília!” In: *Cahiers du cinéma* n° 538

MOURLET, Michel. “Beleza do conhecimento”. In: *Cahiers du cinéma* n°111. Tradução de Luiz Carlos Oliveira Jr. em: <http://contracampo.com.br/92/artloseymourlet1.htm>

PEREZ, Gilberto. “History Lessons” In: *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. “Política de Pedro Costa” In: *Cem mil cigarros* Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

SEGUIN, Louis. *Jean Marie Straub Danièle Huillet “Aux distraitements désespérés que nous sommes”*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

SERGUINE, Jacques. “Educação do espectador (ou a escola do Mac Mahon)”, In: *Cahiers du cinema* nº111. Tradução de Luiz Carlos Oliveira Jr. Em: <http://contracampo.com.br/92/artloseyserguine.htm>

“Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu’un jour Rome se permettra de choisir à son tour ; de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Suite Entretien”. *Cahiers du cinéma* nº224