



O ponto de vista das pedras

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP

Resumo: O texto aborda os estilos de *mise en scène* e as estratégias visuais e sonoras do cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, priorizando a análise do dispositivo cênico do filme *Antígona*, de 1991, bem como a importância da relação dos Straub com as teorias brechtianas e a pintura de Cézanne.

Palavras-chave: Straub/Huillet. *mise en scène*. *Antígona*. rigor formal.

Abstract: The text focuses the styles of *mise en scène*, and the visual and sound strategies of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, emphasizing the analysis of the scenic device conceived for *Antigone* (1991), as well as the importance of Straub's relationship to Brechtian theories and Cézanne's painting.

Keywords: Straub/Huillet. *mise en scène*. *Antigone*. aesthetic austerity.

Résumé: Le texte se concentre sur les styles de *mise en scène* et les stratégies visuels du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet tout en mettant l'accent sur l'analyse du dispositif scénique du film *Antigone*, de 1991, et sur l'importance du rapport des Straub avec les théories brechtiennes et la peinture de Cézanne.

Mots-clés: Straub/Huillet. *mise en scène*. *Antigone*. rigueur esthétique.

Em conferência realizada na Fémis em 1988, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet se puseram a explicar todos os detalhes da construção de uma cena de *A morte de Empédocles* (1986), a cena do primeiro confronto de Empédocles com o sacerdote e o arconte, que chegam acompanhados de três representantes civis de Agrigento.¹ Uma cena de julgamento, basicamente. A descrição do processo de elaboração da cena não deixa dúvida de que a decupagem, para eles, é um verdadeiro jogo de xadrez. Cada posição de câmera constitui um ponto estratégico. A primeira etapa da *mise en scène* é estudar o espaço e encontrar os centros nevrálgicos, “domesticar o espaço, dobrar-se a ele e ao mesmo tempo dominá-lo, achar a posição justa da câmera” (LOUNAS, 1997: 45). A segunda é estabelecer limitações, constrições. Por exemplo: criar uma espécie de arco de circunferência delimitada pela linha de olhar entre Empédocles e o arconte e jamais filmar nada que esteja fora desse arco (o espaço da cena é quase teatral, é o que está ali como presença real – não há “geografia criativa” em Straub/Huillet, não há trucagem do cenário ou montagem abstrata dos lugares). Em seguida, eles determinam que a câmera ocupe uma única posição ao longo de toda a cena e uma mesma altura que é sempre a “altura do homem”. E assim vai. A cada novo elemento, um novo obstáculo estimulante. O que emerge daí é um sistema que obedece a uma série de regras desafiadoras – um “cozimento espacial”, nas palavras do próprio Straub.

1. Cf. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Concepção de um filme. In: GOUGAIN, Ernesto et al. (Orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 39-49.

Mas qual a razão de ser de todo esse sistema, de toda essa racionalização das soluções cênicas? Dar-se o direito de ter surpresas. “Ter surpresas é descobrir uma realidade” (STRAUB, 1970: 53). A rigidez do método é a condição para que apareça na imagem, na revelação da imagem, “o sorriso que jaz fugidio”. Straub e Huillet pertencem àquela categoria de artistas que, somente dentro de um conjunto de restrições, conseguem encontrar a maior liberdade possível.

O filme que realizaram em 1991 a partir da adaptação de Brecht para a peça *Antígona, de Sófocles*, segue uma estrutura de *mise en scène* tão rigorosa quanto a de *A morte de Empédocles*, porém submetida a uma depuração ainda maior. O título completo do filme é *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht [Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht (Suhrkamp Verlag, 1948)]*. Além das referências a Sófocles,

Hölderlin e Brecht, que formam as três camadas geológicas do texto, o título da versão contemporânea de Straub/Huillet destaca ainda suas condições materiais de existência por intermédio do parênteses “(Suhrkamp Verlag, 1948)” acoplado por eles ao já extenso título usado por Brecht na primeira encenação da peça em Chur, na Suíça. A data situa a adaptação de Brecht no tempo histórico, e o nome do editor não só lhe dá o devido crédito como ainda lembra o espectador do filme de que os direitos da obra de Brecht precisaram ser comprados. O próprio título do filme, portanto, já traz uma inscrição materialista da obra.

Poucos cineastas têm preocupações formais tão concretas e palpáveis quanto Straub e Huillet. Em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968), por exemplo, eles tecem uma articulação fundamental entre a música do gênio barroco e o contexto material de sua criação. Tal articulação passa, em primeiro lugar, pela própria relação da música com a arquitetura. A música de Bach é composta de acordo com o espaço onde será ouvida. Compor para uma igreja barroca não é a mesma coisa que compor para o salão de um nobre. A voz de sua esposa Anna nos informa sempre para qual espaço – e em que contexto, sob que condições – a música que ouviremos na cena seguinte foi pensada e concebida por Bach. Vemos e ouvimos a música no espaço, uma coisa implicando a outra. No primeiro plano do filme, após alguns minutos fechado somente em Bach tocando o cravo, o quadro se abre por um *travelling* para trás e reconhece que há um espaço à volta dele, e que há outros músicos nesse espaço. O movimento de câmera começa no exato instante em que a música solicita a participação dos outros instrumentistas. É um movimento que apreende a relação de Bach com o entorno, do indivíduo com a comunidade, do gênio com o mundo. Bach não seria Bach sem a presença desse mundo e dessas pessoas que o circundam. Brecht tinha essa mesma preocupação com relação aos grandes homens do passado: ele também acreditava que era preciso despi-los da capa mitológica e/ou romântica e investigar a realidade sensível em que viveram e conduziram seus feitos. Só assim surgiriam as relações sociais, as relações mantidas entre eles e os outros homens, ou seja, as relações que os fizeram ser o que foram: “a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens” (BRECHT, 1967: 208).

Outro aspecto importante que se verifica no título da adaptação de Straub/Huillet para *Antígona* é a necessidade de apontar a origem e, mais ainda, a trajetória de transformação do

texto. O nome do filme é praticamente um itinerário: de Sófocles para Hölderlin, do grego para o alemão, de Hölderlin para Brecht, do drama clássico para o teatro épico, e daí finalmente para o cinema de Straub/Huillet, que é a soma ou a superposição de tudo isso. Os diretores do filme já anunciam, desde o título, que lá encontraremos não só a encenação presente, como também todo o passado do texto, todos os vestígios arqueológicos que jazem debaixo da superfície das palavras. O filme parte da versão retrabalhada por Bertolt Brecht em 1948 da tradução em alemão (1800-1803) de Friedrich Hölderlin (1770-1843) da tragédia (c. 442 a.C.) de Sófocles (496-406 a.C.). Straub e Huillet filmam a resistência das palavras, a resistência do material dramático da *Antígona* ao tempo. “Lá onde algo resiste, é preciso filmar”, disse Serge Daney (2007: 174) a propósito, justamente, dos Straub. Do mesmo modo que as ruínas da Roma antiga convivem com as construções modernas da cidade, subjazem à *mise en scène* de Straub/Huillet as ruínas do texto de Sófocles, as reconstruções da tradução de Hölderlin e a estrutura moderna da adaptação de Brecht. As várias idades do drama confluem para dentro do filme e lá se atritam.

Em *Antígona*, Straub e Huillet reduzem o cinema ao mínimo, filmam como Griffith filmava em 1910: uma câmera, um tripé, alguns atores, uma árvore balançada pelo vento ao fundo. O filme foi rodado no Teatro de Segesta, um anfiteatro em estilo grego localizado na Sicília, sul da Itália, datando do século IV a.C., um dos teatros gregos da antiguidade mais bem preservados, descoberto por Straub mais ou menos vinte anos antes, quando fazia pesquisa de locação para *Moisés e Arão* (1975), adaptação da ópera homônima de Schönberg. A existência concreta, singular e histórica do Teatro de Segesta é um dado importante para os diretores.

A ideia de afloramento, de uma reserva (de sentido, de memória, de história, de morte) que jaz no subsolo e que o solo tem a tarefa de evocar ou de conjurar, essa ideia é eminentemente reconhecível, ela é praticamente uma marca temática autoral do cinema dos Straub. (AUMONT, 1996: 226)

Tal afloramento está incrustado nas figuras do drama, nas roupas, nas posturas e nos gestos. O que tenciona o lugar desde suas camadas geológicas mais profundas não é verbalizado nem propriamente mostrado, mas se faz presente de alguma maneira.

Para servir eficazmente ao drama, o teatro deve adquirir uma configuração concreta no filme, ele não pode ser um espaço imaginário criado de forma abstrata na montagem. O espaço deve ser apreendido pela topometria da decupagem, o tempo pela duração, o cenário por sua existência concreta, o drama pela geografia dos afrontamentos.

O espaço do anfiteatro é cirurgicamente dividido por Straub e Huillet. O filme inteiro é construído de uma única posição de câmera, que respeita rigidamente a regra clássica dos 180° (só mostrando um lado do cenário, o outro – onde a câmera e os técnicos se encontram – estando radicalmente interdito ao campo de visão). O arco de 180° abarcado pelo campo é favorecido aqui pela configuração semicircular do anfiteatro.

Straub decupou o texto de Brecht em apenas 147 planos (incluindo a cartela final), número bastante reduzido para um filme de 93 minutos. É a primeira restrição que ele se impôs (só cortar quando for essencial). A segunda é não mover a câmera, mantê-la fixa na maior parte do tempo. O corolário dessa regra de estatismo é que, quando finalmente a câmera se move, o efeito do movimento é sentido com intensidade rara, e somos imediatamente impelidos a especular sobre sua significação no filme. Por que a câmera se deslocou bruscamente com uma veloz panorâmica lateral de um corpo para o outro? Para dizer que eles estão interligados por um laço tão profundo quanto arbitrário? Para violentamente confrontá-los num espaço e num movimento contíguos, sem permitir evasão do conflito?

A decupagem de *Antígona* possui tão somente duas indicações de câmera: *von oben* (do alto) e *von unten* (de baixo).² Ou a câmera se põe ao nível dos olhos dos atores, ou se coloca numa plataforma elevada mais ou menos cinco metros acima desse patamar, num ponto de vista que, a princípio, pode parecer simular a posição de um espectador situado na arquibancada do anfiteatro, o que, todavia, se mostra improvável no decorrer do filme. A forma mais adequada de enxergar essas duas angulações de câmera seria admitir que Straub filma ora da altura do homem, ora da altura dos deuses.

O Teatro de Segesta fica no alto de uma colina – um cenário em ruínas, com blocos de pedra envelhecidos pelo tempo, espaço austero que faz jus à rígida proposta estética de Straub. O

2. Tanto a decupagem do filme quanto os diálogos podem ser lidos na íntegra em Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, *Antigone*. Toulouse: Éditions Ombres, 1992.

único respiro é uma graciosa árvore que se acha na porção central do espaço cênico, praticamente a única coisa viva no filme, como notou Barton Byg (1995). Nesse cenário estático e inabalável, os atores se comportam, também eles, como blocos de pedra, esculturas imóveis cravadas no chão de terra – o que nos ajuda a perceber, dialeticamente, tudo o que difere um homem de uma pedra. Essa imponência dos atores se inspira, de certa forma, no hieratismo de algumas figuras do *western* dos anos 1950 – pensar nos personagens de Randolph Scott nos filmes de Budd Boeticher (de quem Straub é admirador confesso), ou no personagem de Gary Cooper em *O Homem do Oeste* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958), sobre o qual Godard (1989: 197) escreveu certa vez: “Falei mais acima da beleza vegetal [dos planos de Mann]. O rosto amorfo de Gary Cooper em *O Homem do Oeste* pertence ao reino mineral. É a prova de que Anthony Mann retorna às verdades primeiras”. Essas palavras – os planos do filme possuem uma “beleza vegetal”, o “rostos amorfo” do ator pertence ao “reino mineral”, o diretor retorna às “verdades primeiras” – poderiam ter sido escritas sobre um filme de Straub/Huillet. Sobre *Antígona*.

Cineastas da palavra, Straub e Huillet economizam nos gestos, guardam a ação para momentos precisos e ínfimos. Num filme de Hawks, ou de Minnelli, ou de Chaplin, a *mise en scène* está basicamente na apreensão da relação que os corpos estabelecem com os objetos (e com os outros corpos) no espaço físico do cenário. Já em *Antígona*, o “verdadeiro assunto posto em cena por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é a palavra, não a linguagem, mas a palavra em sua relação com o tempo, com o passado” (GIAVARINI, 1992: 40). Pela densidade dos assuntos políticos e morais de que trata e pela riqueza fonética das palavras, o texto de Sófocles-Hölderlin-Brecht impõe, a princípio, uma dificuldade de representação, e é esta dificuldade que Straub transforma em sua matéria mesma, em seu “tema”. O importante é submeter os atores a obstáculos, pois são os obstáculos que os revelam. Em *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (*Othon*) [1969], Straub também respeitou o texto de Corneille (do século XVII) em termos literais, sem substituir palavras fora de uso por outras atuais nem nada do tipo. Para dificultar ainda mais, o texto é falado num fluxo ininterrupto: “contrariamente à atitude que consiste em facilitar a compreensão do texto – que o envelhecimento da língua torna

difícil mesmo para os ouvintes cultos –, Straub multiplica os obstáculos e as dificuldades” (AUMONT, 2008: 31). Os atores são extremamente exigidos: foram escolhidos atores que não têm o francês como língua materna, forçando-os a atuar numa língua que, além de articulada na forma erudita de três séculos antes, lhes é estrangeira. Assistimos, então, a homens em luta com “uma língua que não é a sua nem a do seu tempo, mas que é fortemente atualizada por estas distâncias” (FIESCHI, 1998: 36). Os atores desempenham um verdadeiro esforço vocal e corpóreo para dar vida ao texto. A fala adquire materialidade, força física, exaltando o fato de que “a voz é um sopro que atravessa o corpo”, e de que “um texto, mesmo santificado pela antiguidade e reconhecido como clássico, não tem existência *teatral* (nem cinematográfica) independente do corpo do ator” (AUMONT, 2008: 31).

Straub submete seus atores a ensaios exaustivos, corrigindo, aprimorando e repetindo milimetricamente os gestos, a dicção, a movimentação, a entonação, indo até o detalhe, a minúcia, a combinação do olhar e do gesto com as nuances fonéticas da fala.

Ele [o ator] diz o seu texto, inicialmente durante várias semanas, antes mesmo de levantar a bunda da cadeira. Depois dizemos a ele: agora vamos tentar isso de pé. Em seguida, de repente ele olha para o vazio e a gente diz: “Mas isso não vale nada, por quê?”. Ou então de repente ele levanta os olhos e a gente diz: “Mas isso funciona”. Depois tentamos trasladar isso para uma sílaba, uma letra, uma palavra ou o fim ou o começo de uma frase. (STRAUB/HUILLET, 2012: 49)

Além do aprimoramento da dramaturgia, esse trabalho incansável tem ainda outro objetivo, de cunho brechtiano, que consiste em deixar transparecer, no filme, o caráter ensaiado da ação e do diálogo. Para quem assiste ao filme, não deve restar dúvida de que se trata de um processo concebido ao longo de meses de ensaio e composição. “Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado, e que está acontecendo pela primeira e única vez” (BRECHT, 1967: 204). Mais do que quebrar a ilusão realista do espetáculo, a ideia é tornar

presente na encenação (ou seja, reconhecível para o espectador) as marcas do trabalho do ator, ou, se preferirem, a dialética entre o ator e a personagem. “Para encarnar um fascista, Brecht jamais pegaria um fascista [porque] isso careceria de dialética, seria uma personagem frágil; melhor fazer um fascista ser interpretado por um antifascista” (STRAUB, 1970: 50).

Um filme de Straub/Huillet é “uma luta materialmente inscrita na superfície branca”, “um conflito de formas, sentidos e materiais” (FIESCHI, 1998: 36). Eles precisam sentir o peso da criação, a resistência do mármore ao toque do cinzel. Filmar é negociar não só com os conceitos e as ideias, mas, sobretudo, com as condições geográficas, meteorológicas e físicas de um lugar, com os fatores humanos e econômicos, enfim, com as circunstâncias materiais de um sítio de filmagem. A obra se realiza em função tanto das condições climáticas da filmagem quanto do rigor do método adotado. *Antígona*, rodado a céu aberto, mostra atores “lentamente queimados pelo sol – não por projetores – com os lábios a rachar, a pele a avermelhar. A sua voz, o seu ritmo, o modo como se movem, todos eles submetidos à rivalidade do vento” (FIESCHI, 1998: 36). É preciso respeitar não apenas a ideia contida no texto que se está adaptando, mas também a disposição atual do mundo corpóreo da natureza. O filme é um documentário sobre o esforço do artista confrontado à resistência da matéria – esforço *visível na forma*.

A composição estatuária da representação, por um processo dialético, permite que certos gestos, uma vez executados, se amplifiquem no quadro. Quando Creonte recebe a notícia da morte de seu filho Megareus, por exemplo, ele ergue as mãos ao céu num gesto que explode na tela com uma intensidade, uma expressividade, um *pathos* dramático digno de uma pintura de El Greco, o que não seria sentido em sua plenitude se o restante do filme não estivesse destituído de gestos semelhantes. A ausência de ação serve para potencializar a ação quando esta finalmente surge.

Creonte é quase sempre visto na porção esquerda do espaço cênico, com uma paisagem de céu e montanhas atrás dele. Num dos planos mais importantes e impressionantes do filme, ele é enquadrado na extremidade direita e inferior do quadro, filmado de cima; lá ao longe, na parte superior

esquerda, avistamos uma estrada com carros passando. Aqui em cima, no Teatro de Segesta, atores encenam um drama do século V a.C., com trajes de época, dicção anacrônica. Lá embaixo, o mundo contemporâneo continua seu curso, vemos uma ponte de construção recente, com automóveis a passar. O perene e o transitório, a fixidez e o movimento se opõem no interior da composição plástica do plano (lição de John Ford). O tempo mitológico é convidado a dialogar com o tempo histórico. A força mítica de Antígona não evoca um mundo sem história: ela estimula, antes, uma forma dialética de pensar o presente. O drama de *Antígona* pertence concretamente ao mundo de hoje, não é só uma reconstituição ficcional da antiguidade.

Em *Othon*, o contraste é salientado com mais frequência e, diria até, ostensivamente: Straub filmou em ruínas situadas no centro de Roma; a todo tempo, veem-se carros e construções modernas como pano de fundo, e o ruído do tráfego é onipresente, às vezes comprometendo a própria compreensão dos diálogos (um dos motivos pelos quais os Straub só trabalham com som direto, além da questão de evitar a falsificação da realidade, é justamente abrir a possibilidade de uma significação nova no momento da filmagem: depois de ensaiado à exaustão em seus mínimos detalhes, o texto se oferece às combinações do acaso – por exemplo: o barulho de uma motocicleta que engole a fala de um ator, criando não um sentido, mas uma significação que eles consideram interessante para o filme).

Othon foi visto por alguns como provocação a Maio de 68, na forma de um apelo à memória. O próprio Straub disse: “*Othon* é um filme político exatamente porque é o contrário de um filme de agitação” (1970: 48). Às pessoas de Maio de 68, os Straub dizem que a questão do poder, das relações de classes, é muito mais antiga do que a sua própria história, e muito mais poderosamente estruturada do que a sua agitação momentânea pode dar a perceber. De acordo com Alain Badiou, essa seria a “lição de atemporalidade dos Straub”: eles estão em posição de sobrevoos em relação ao presente; o que os move é “um pensamento crítico, um marxismo analítico real, mas em sobrevoos porque seu arco temporal é mais vasto”, inclui o passado das lutas em questão. “É a história dos homens [a história da luta de classes], dos gregos aos nossos dias, não a pequena história de 68” (BADIOU, 2008: 35).

O presente imediato, no cinema de Straub/Huillet, nunca é desprovido de camadas temporais mais profundas, assim como o espaço guarda as marcas de eventos passados. As imagens de seus filmes acabam sendo, dessa forma, condensações de tempo-espaço, e não apenas passagens efêmeras. Em *Gente da Sicília* (*Sicilia!*, 1999), os planos mais marcantes do filme são as tomadas feitas da janela do trem em movimento e, principalmente, aquelas lentas panorâmicas filmadas do alto de um morro de onde se veem algumas belas paisagens naturais, que se repetem em diferentes horas do dia (ele mostra a mesma paisagem em situações luminosas distintas, como Cézanne ou Monet costumavam fazer). Podemos ver planos praticamente idênticos num filme de cinco minutos e algumas poucas tomadas que se chama *Sicilia illustrata*, feito por Arturo Ambrosio em 1907. Straub e Huillet viram o filme de Ambrosio? Provavelmente não. Se esses dois filmes – rodados no mesmo lugar, porém em épocas diferentes e por pessoas diferentes – puderam produzir praticamente os mesmos planos, foi por um motivo muito “simples”: ambos proporcionaram o desocultamento de uma imagem que já estava lá, cravada na paisagem – captaram a tal “fotografia já tirada nas coisas” de que Bergson falava. Lançaram-se à apreensão do mundo, e não de seus prolongamentos subjetivos. Essa “fotografia” implícita na paisagem é o elemento que guia a câmera, induz a panorâmica. Nem todo cineasta, entretanto, poderia causar tal “coincidência”. Se o interesse de Straub fosse o devir movente das coisas, provavelmente ele não teria filmado a mesma Sicília de *Sicilia illustrata*, ele teria filmado já outra coisa, as águas de outro rio. Straub, contudo, filma o *ser* das coisas. Por isso ele pode repetir o mesmo plano de um registro feito mais de noventa anos antes sem sequer conhecê-lo. O plano, para Straub e Huillet, é uma reentrância da matéria; eles perscrutam o antepassado das coisas. Exatamente como Cézanne quando olha para a montanha Sainte-Victoire e diz que aquelas rochas um dia já foram fogo. E então ele pinta o fogo que se agita dentro das rochas. Ele toca o invisível *através do visível*, capta uma presença sutil, que se acha no limiar do infrassensível, um estofo silencioso, somente acessível a um olhar “pré-humano” – o olhar da pedra. O cinema de Straub/Huillet também busca o lúmen das coisas, deixando que elas enviem luz ao filme, e não o contrário (“às vezes é a coisa que olha para o pintor”, dizia Merleau-Ponty a respeito de Cézanne).

Ao lado de Brecht, Cézanne é a grande inspiração do cinema dos Straub, guiando-os na direção de um materialismo absoluto, fundado na ideia de que as coisas não devem ser hierarquizadas; tudo pertence a um mesmo plano material. Bresson, que também buscava mostrar, por caminhos outros, a igualdade de todas as coisas, afirma que “Cézanne pintava com o mesmo olho e a mesma alma uma fruteira, seu filho, a montanha Sainte-Victoire” (BRESSON *apud* LOUNAS, 1997: 44). É da própria natureza “inconsciente” do cinematógrafo não saber distinguir por si só entre o grande e o pequeno, entre o documento e o monumento. O enquadramento pode destacar um objeto em detrimento do outro, as técnicas de iluminação podem privilegiar uma porção do cenário em detrimento da outra; mas todos os elementos desfrutam uma mesma presença ontológica no filme, e a câmera os registra com a mesma objetividade, sem interpretação sentimental. “O ator conta tanto quanto o menor detalhe do muro atrás dele” (LOUNAS, 1997: 44). Assim sendo, tudo merece cuidado, pois cada pequeno detalhe aparece na imagem, mesmo as ranhuras do cenário. “Não se pode menosprezar a Kodak”, Straub costuma dizer.

Como a pintura de Cézanne, o cinema dos Straub concretiza “o desejo de uma forma sóbria, desprovida de ornamentos, de ênfases, de incidentes, fortemente postada no solo, enraizada, reduzida tão somente às massas, às linhas que definem suas relações” (FAURE, 1988: 162). Cézanne não tinha muita disposição para transportar o mundo exterior imediato para um mundo imaginário; ele assumia certa “impotência imaginativa”, uma incapacidade de imaginação. “Ele não inventava, não podia inventar”: seu trabalho, então, se concentrava em abstrair e simplificar ao máximo a consistência do mundo visível, “restando unicamente, e apesar de tudo, um pintor, e nada mais que um pintor, indo à verdade mais intensa da própria matéria das coisas” (FAURE, 1988: 167). Straub, igualmente, ao declarar que “não tem imaginação para imaginar de dia algo que acontece durante a noite”, se filia a esse sentimento de Cézanne de nada poder fazer além de “ser um eco perfeito”, oferecer sua tela como placa sensível em que a paisagem (e, no caso de Straub, também os textos de outros autores) se refletirá: nada acrescentar, nada inventar, somente assimilar e condensar, receber e concentrar. Os filmes de Straub dão prova dessa literalidade na apreensão do

mundo ou na adaptação de um texto, dessa busca por um caráter impessoal e geral, absolutamente despregado de toda espécie de intenção psicológica. “Tento eliminar todos os obstáculos entre o espectador e o que faço ver ou a realidade, ou entre mim e a realidade. A linguagem, dessa maneira, seria um obstáculo [...] Eu faço as coisas sem arte e sem linguagem” (STRAUB, 1970: 50). A linguagem, para Straub (1970: 51), funciona como lentes deformantes ou coloridas: “Infelizmente, o cinema é uma linguagem, mas eu tento destruir essa linguagem, tento fazer filmes que *não levem em conta essa linguagem*”. Huillet: “... é o mesmo trabalho que os poetas fazem com a língua. Eles pegam uma língua que em muitos casos se tornou engessada, se tornou um sistema de convenções, que é quase uma língua morta, e de um só golpe eles tentam fazer coisas que não se tinha feito ou que se esqueceu de fazer há muito tempo”. Straub: “Mas justamente com as palavras mais simples, as mais usadas. Não é com palavras poéticas que se faz poesia”.

Essa “despoluição” das coisas, essa tentativa de enxergá-las sem acorrer ao discurso fílmico já instituído ou à linguagem cinematográfica no sentido de um conjunto de convenções que situa o espectador em terreno conhecido, enfim, essa *secura* straubiana não descamba numa “busca puritana do real”. Se, por um lado, há a necessidade de lavar a imagem de toda expressão e de toda sobra de estilo, de reduzi-la a uma forma estritamente denotativa, nascida das coisas, apreendida sem distorção subjetiva ou retórica textual, do outro, há a convicção de que se deve fazê-lo dentro de um rigor e de um distanciamento (no sentido de um emolduramento, de uma demarcação do espaço da representação) que deixa as coisas totalmente compostas, estilizadas, lapidadas. Estilização como forma de chegar ao cerne dos materiais, de decantar o elemento natural do mundo, ou seja, o contrário do que se costuma designar como estilização (geralmente se fala dela como uma espécie de verniz estético). Straub se interessa pela presença intrínseca das coisas. Mas, para captar essa presença, ele precisa de todo um pensamento formal. Ele não tem o olhar impulsivo de um Philippe Grandrieux ou de uma Claire Denis, que mergulham no caos das matérias, nas sensações corpóreas, no lado transitório e instável do mundo – Straub tem, ao contrário, um olhar mais “mineral”: ele gostaria de assumir o ponto de vista das pedras, das ruínas daqueles

anfiteatros antiquíssimos que resistem ao tempo e assistem à passagem do homem de uma posição segundo a qual um texto de Sófocles continua sendo um recém-nato, um texto ainda por ouvir (o que são dois mil e quinhentos anos para uma pedra? Um milésimo de segundo?).

Em seu belo ensaio *O cinema ou o homem imaginário* (um pouco esquecido nas últimas décadas), Edgar Morin comentava o sentimentalismo excessivo que observava no cinema:

A estética do sentimento se tornou uma estética do sentimento vago na medida em que a alma deixou de ser exaltação e pleno desenvolvimento para se transformar em jardim privado de complacências íntimas. Amor, paixão, emoção, criação: o cinema, tal como o nosso mundo, é todo viscoso e lacrimajante. Tanta alma! Tanta alma! Compreende-se a reação que contra a projeção-identificação grosseira, contra a alma gotejante, se desenhou no teatro, com Bertolt Brecht, e no cinema, sob diversas formas, com Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson, etc. (MORIN, 1983: 169)

Com as devidas adaptações, algo muito parecido pode ser dito, mais de 60 anos depois, a respeito do cinema dos Straub: um cinema austero e luminoso – luminoso *porque* austero – que reage contra a “alma gotejante”, contra o sentimentalismo apolítico e anti-histórico. Um cinema que quer confrontar o outro, e não se fechar no “jardim privado de complacências íntimas”.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.

_____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BADIOU, Alain. Pensez le surgissement de l'événement. In: BAECQUE, Antoine de; BOUQUET, Stéphane ; BURDEAU, Emmanuel (Orgs.). *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FAURE, Élie. *Histoire de l'Art: l'art moderne*. v. 2. Paris: Folio, 1988.
- FIESCHI, Jean-André. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. In: RODRIGUES, Antonio (Org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- GIAVARINI, Laurence. Antigone, sauvage! *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 459, p. 38-41, set. 1992.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard: les années cahiers (1950-1959)*. Paris: Flammarion, 1989.
- SOPHOCLE; HÖLDERLIN, Friedrich; BRECHT, Bertold; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Antigone*. Toulouse: Ombres/Cinemathèque française, 1992.
- _____. Concepção de um filme. In: GOUGAIN, Ernesto; TADEI, Fernanda et al. (Orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- _____. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 223, p. 48-57, ago./set. 1970.
- LOUNAS, Thierry. Où gît votre sourire, enfoui?! *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 509, p. 42-45, jan. 1997.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

Data do recebimento:
15 de março de 2013

Data da aceitação:
11 de junho de 2013