



Estratégias de distanciamento em *O noivo, a atriz e o cafetão*

THEO COSTA DUARTE

Mestre em Comunicação pela UFF e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais
da ECA-USP

Resumo: Quarto filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *O noivo, a atriz e o cafetão* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), apesar de sua curta metragem, é constituído por espaços e tempos diversos, assim como por nítidas variações estilísticas que convocam uma posição crítica dos espectadores. Ao abordar a temática da revolta e da redenção utópica, o filme dialoga com posições teóricas formulados por Bertolt Brecht, desde a sua estrutura até determinados recursos de encenação, no intuito de distanciar seus espectadores daquilo que é colocado em cena. Trata-se aqui de analisar as estratégias formais que o filme adota para organizar tal distância.

Palavras-chave: Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Bertolt Brecht. Cinema. 1968.

Abstract: Fourth film by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, *The Bridegroom, the Actress and the Pimp* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), despite its short length consists of various spaces and temporalities as well by sharp stylistic variations that call for a critical position of the spectators. By foregrounding the theme of rebellion and utopian redemption the film dialogues with theoretical positions formulated by Bertolt Brecht in its structure and certain features of *mise-en-scène* in order to distance its viewers from what is staged. The aim is to analyze the formal strategies adopted to organize such distance.

Keywords: Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Bertolt Brecht. Cinema. 1968.

Résumé: Quatrième film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Le fiancé, la comédienne et le maquereau* (*Der Brautigam, mourir Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), malgré son courte métrage se compose de différents espaces et temporalités, ainsi que des fortes variations stylistiques qui appellent à une position critique des spectateurs. En abordant le thème de la rébellion et de la rédemption utopique le film dialogue avec positions théoriques formulées par Bertolt Brecht, depuis sa structure à la *mise en scène* afin d'éloigner leurs spectateurs de ce qui est mis en jeu. Nous avons pour but d'analyser les stratégies formelles que le film prend pour organiser telle distance.

Mots-clés: Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Bertolt Brecht. Cinéma. 1968.

Nascido “sob o golpe da impossível revolução parisiense de maio” (STRAUB, 1969: 10), apesar de filmado em Munique em abril e maio de 1968, *O noivo, a atriz e o cafetão* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet explora de modo singular os temas então recorrentes da revolta contra o intolerável *status quo* e da redenção utópica. A influência do teatro e das teorias do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, fundamental para todo o cinema político internacional da época, aparece não apenas nas opções dramáticas do filme ou em suas técnicas já codificadas de reflexividade, mas também na própria estrutura da montagem e na *mise-èn-scene*, através de procedimentos caros ao escritor alemão como a fragmentação, a despsicologização, a separação dos elementos formais, o uso das citações e a exposição de tensões e contradições da narrativa. Neste artigo pretendemos investigar as principais invenções formais e estratégias políticas do filme, tendo como principal referência a estética de Brecht.

Landsberger strasse

Dividido em três segmentos aparentemente autônomos, de importância comparável, o filme se constitui tanto por continuidades quanto por rupturas significativas entre as suas diferentes partes. Como no teatro épico de Brecht, *O noivo, a atriz e o cafetão* explora em sua curta duração (23 minutos) as diferenças entre os gêneros em cada um dos segmentos, apontando para as próprias estruturas e dinâmicas que engendram os estilos cinematográficos. No entanto, o filme não se resume a uma abordagem formalista ou a um jogo entre gêneros. A sua proposta política se mostra bastante evidente, desde o seu segmento inicial.

No primeiro plano, dos créditos, os temas centrais da revolta, do ódio¹ e do “aprisionamento feminino” (BYG, 1995: 86) se apresentam de modo sintético, valendo-se das potências da citação extensivamente utilizadas nos demais segmentos do filme. Em uma parede, enquadrada em plano fixo silencioso, lê-se o grafite: “stupid old german / hate it over here / I hope I can go soon / Patricia 1.3.68”.² Em seguida, vemos uma placa de neón, da marca *Esso*, a iluminar o campo visual praticamente negro. Trata-se do início de um longo *travelling* documental (4’09”) que percorre, à noite, uma avenida de um bairro industrial de

1. “The whole film is the history, the story, of a hatred and that is all. The hatred is affirmed at the beginning, in the inscription on the wall.” (STRAUB; HUILLET, 1976: 64)

2. O provável, como aponta Roud (1971: 90) é que tenha sido escrita pela mulher ou filha de um dos milhares de soldados norte-americanos instalados na Bavária no pós-guerra, como o “noivo” do enredo do filme.

Munique, a *Landsberger strasse*. Chamam a atenção na paisagem os postos de gasolina, os carros em movimento ou parados, alguns galpões e inúmeras placas publicitárias. Vemos então algumas figuras humanas em meio à escuridão e o silêncio, e percebemos, deste modo, que a rua documentada é também um ponto de prostituição. Sem destaque, estas personagens entram em cena como componentes insignificantes da paisagem urbana. A experiência da duração do plano, como já notavam Aumont e Pierre (1968: 31) é tanto frustrante quanto desafiadora: mesmo na contemplação de todo os seus movimentos o plano se recusa a significar. Estabelece-se, ainda assim, uma relação possível entre as mulheres que vemos na escuridão e o seu entorno, sem que essa se afirme de modo conclusivo: à questão do aprisionamento feminino anunciado no plano anterior e representado pelas prostitutas em seu trabalho se relaciona o comércio e a produção industrial representados pelos demais elementos da paisagem. As mulheres vistas como uma mercadoria entre as outras e o capitalismo como sistema que engendra tal situação intolerável – interpretação de um plano que nos fascina também por sua beleza lúgubre e opacidade.

3. O coral canta neste trecho o seguinte texto religioso:
“Quando isto acontecerá?
/ Quando virá o querido
dia / Em que O verei / Em
sua glória? / Ó dia, quando
virás / Para que possamos
saudar o salvador? / Para que
possamos beijar o salvador?
/ Vem, faze-te presente!”.

É então que outro recurso simples aparece, com grande força, desestabilizando qualquer interpretação marxista mais vulgar. Depois de um minuto e meio de silêncio irrompe o trecho final do *Oratório da Ascensão* de Bach,³ em contraste com a paisagem mundana e sombria em que se organizava essa história de exploração. Com o aparecimento da música, se insinua na cena um sentido de transcendência e libertação, que se confirmará no fim do filme, quando o trecho voltar ao som. Por ora, a tensão entre música e imagem parece não se resolver até o fim deste plano, quando se encerram no mesmo instante, por uma determinação explicitamente artificial da montagem. O plano visual e o sonoro se apresentam assim autônomos, sem formarem um todo legível. A paisagem, que sugere um cenário de exploração, parece assim dissociada da banda sonora, que aponta para o sentido de redenção.

O mal da Juventude

Após o registro documental deste primeiro segmento segue-se um estranho exemplo de teatro filmado, também em plano único (10'7") entrecortado por dois intervalos nos

quais o campo se obscurece completamente. Em um plano fixo oblíquo acompanhamos na íntegra a adaptação dirigida pelos próprios Straub e Huillet da peça expressionista *Mal da Juventude* (*Krankheit der Jugend*, 1926), de Ferdinand Bruckner. A peça original, que durava cerca de 2 horas, é resumida no filme a apenas 10 minutos de encenação, contando-se os intervalos entre os três atos.⁴

Ambientada numa pensão em Viena, *Mal da Juventude* aborda os dramas emocionais de amorais e angustiados estudantes no período do entre-guerras. A peça é um retrato implacável da anomia e da decadência da juventude aristocrática e burguesa deste período, afetada diretamente pela crise econômica. Temas polêmicos à época como o uso de drogas, a homossexualidade e a prostituição são abertamente explorados na peça, o que suscitou tanto a sua notoriedade como a censura em diversos países. Com muitos apelos emocionais, *Mal da Juventude* é conduzida por rápidos diálogos que constituem intrincadas disputas psicossociais entre os personagens. Há um interesse perceptível na construção e no adensamento psicológico destes personagens, que se tornam mais ambíguos em razão das reviravoltas da trama. Destacam-se as ações de Desirée (interpretada no filme por Irm Hermann), uma aristocrata apenas preocupada com os seus exames acadêmicos e pela perda da inocência (“Por quê não podemos continuar crianças para sempre?”, pergunta ao início); Marie (Lilith Ungerer), a protagonista, uma fria e volúvel estudante absorvida por seus casos amorosos; e Freder (R. W. Fassbinder), um arrogante cafetão que tenta, a todo custo, casar-se e explorar as personagens femininas.

Pouco interessados em dramas burgueses, mesmo aqueles com tons vanguardistas e razoavelmente progressistas como este *Mal da Juventude*, Straub e Huillet vieram a adaptar a peça em razão de um convite feito em 1968 pelo grupo Action-Theater, liderado por Fassbinder. Até então sem experiência com o teatro, os diretores pretendiam dirigir a peça *A Decisão* (*Die Massnahme*, 1930), de Bertolt Brecht, mas, segundo Roud (1971: 89), não puderam contar com os direitos autorais. A peça de Bruckner foi então sugerida pelo grupo teatral, que no ano anterior já havia adaptado *Os Criminosos* (*Die Verbrecher*, 1928), do mesmo autor. Relutando inicialmente em adaptar

4. Em razão disso a própria compreensão do enredo torna-se praticamente impossível em uma primeira visada e sem conhecimento prévio da peça, como reconhecia o próprio Straub (cf. BYG, 1995: 88).

5. Não apenas a forma melodramática com acentos expressionistas presente nas peças de Bruckner seria decisiva nos filmes de Fassbinder, mas também o olhar agudo para os jogos sociais e as relações de poder nos convívios amorosos.

Mal da Juventude – muito mais próxima do estilo e das questões apresentadas na obra futura de Fassbinder⁵ – os cineastas franceses enfim o fizeram com alterações radicais em diversos aspectos da peça.

A crítica de Brecht ao expressionismo poderia ajudar a explicar a distância que os cineastas assumem em relação à obra de Bruckner e o modo como, ao adaptá-la, deram corpo a uma crítica ao próprio melodrama expressionista. Segundo Brecht:

O expressionismo do pós-guerra concebeu o mundo como vontade e representação, e produziu assim um estranho solipsismo. Era a réplica, no teatro, da grande crise social [...]. Era uma revolta da arte contra a vida; para o expressionismo, o mundo estranhamente destruído, existia apenas como visão, criação monstruosa de almas angustiadas. O expressionismo, que grandemente enriqueceu os meios de expressão do teatro e forneceu fontes estéticas ainda inexploradas, mostrou-se completamente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da *práxis humana*. Definiu o valor didático do teatro. (BRECHT, 1967: 130)

O teatro expressionista seria entendido assim como uma réplica sintomática da crise social do entre-guerras, não oferecendo como o teatro naturalista ou o teatro épico algum valor didático, de elucidação das estruturas sociais que o condicionam.

A adaptação realizada pelos cineastas, fortemente influenciada pelas teorias brechtianas, leva em conta esta suposta insuficiência didática do expressionismo teatral. Essa seria então uma das razões para a transformação profunda da estrutura formal de *Mal da Juventude*: tornar os espectadores conscientes das contradições sociais presentes na peça, ocultadas pela narrativa expressionista. Straub e Huillet optam assim por carregar o sentido político da obra, realçando os conflitos de classe presentes no enredo. O drama expressionista também torna-se um elemento da parábola política que o filme constrói, ganhando com a totalidade da obra um caráter demonstrativo que não possuía em sua versão original – a saber, a de apresentação de uma situação intolerável *a ser transformada*. No entanto, cessa aí o caráter didático do procedimento dramático dos cineastas neste segmento. A própria opacidade da encenação, como veremos, impediria um discurso político definido sobre este realce de conflitos.

Adaptação e distanciamento

Em relação à primeira parte do filme, a diferença do estilo e da técnica de filmagem da segunda parte são notáveis, o que sugere certa autonomia entre os seus segmentos. No entanto, além da longa duração dos planos (que se diferenciam radicalmente por seus propósitos e efeitos), persiste também uma abordagem documental. O que se apresenta, afinal, é o registro de uma peça ficcional encenada, do possível ponto de vista de um espectador deste teatro. A ficção encenada é deste modo colocada em perspectiva, sem adesão: o registro documental estabelece uma distância do que é apresentado.⁶ Em razão da diferença entre o registro documental e os aspectos formais que constituem o gênero teatral evidencia-se também a própria artificialidade do modo ficcional, no que podemos compreender como um outro modo de criar para o espectador do filme uma distância ao que é encenado. Como preconizava Brecht, o intuito desse modo de distanciamento seria o de franquear ao espectador da obra uma atitude analítica e crítica frente ao desenrolar dos acontecimentos.

Outras técnicas e recursos de distanciamento aparecem neste segmento, a começar pela configuração do cenário. Bastante simples, este é constituído por duas portas, dois assentos, uma mesa com uma vitrola, uma pequena parede e, ao fundo, um lema de Mao Tse-Tung bastante distante do universo da juventude burguesa do entre-guerras retratado na peça original. Pode-se ler parcialmente, no fundo do cenário, segundo Straub (1969: 10) as seguintes palavras: “Se os arquirreacionários do mundo – mesmo hoje, amanhã e depois de amanhã – ainda inflexíveis – mas não fortes – cocô de cachorro”. Essa citação fraturada de Mao é a única ligação inequívoca entre o filme e a agitação política de 1968, seu único vínculo ideológico explícito com as lutas políticas travadas naquele momento histórico imediato. Discurso ideológico que contrasta com aquele do drama burguês encenado.

Para Brecht, um modo de evitar a produção de ilusão e da empatia do espectador com os personagens seria destacar e tornar contraditórios os elementos do espetáculo como o aparato cênico, a música e a iluminação. Deste modo, a artificialidade de todos eles ficaria evidente. O contraste do cenário-citação nesta peça filmada com o enredo de Bruckner seria um exemplo deste recurso. O destaque destes elementos contraditórios pode ser aí compreendido como

6. Na interpretação não conclusiva do próprio Straub (1976), o ponto de vista deste plano seria do próprio personagem do noivo que veremos apenas no plano seguinte, assim como era o ponto de vista do *travelling* anterior. Apesar de estimulante, cremos que a interpretação que personaliza esse ponto de vista apazigua o estranhamento de ambas as cenas.

um comentário crítico suplementar ao melodrama despolitizado e anacrônico, mas também como um anúncio politizante da revolta que se efetiva no segmento posterior do filme.

7. “A mais importante realização do ator [do teatro épico] é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos como o tipógrafo espaça as palavras” (BENJAMIN, 2012: 93).

A encenação filmada se desenvolve com rápidos ou apagados interstícios entre os diálogos e gestos que se interrompem;⁷ os atores disparam as falas e movem-se em alta velocidade, entrando e saindo pelas portas de forma mecânica. Como já apontava Benjamin (2012: 85) no teatro épico de Brecht, os gestos tornam-se o material fundamental, multiplicando-se em razão das interrupções das ações. É por meio destas frequentes interrupções, estruturantes da peça dirigida pelos diretores, que a gestualidade parodicamente dramática e os excêntricos arranjos dos corpos vêm a primeiro plano. Por esta razão, os diretores atêm-se ao essencial da trama, aos seus momentos mais significativos, destituindo os personagens de interioridade e esvaziando a gravidade e densidade dos jogos psico-sexuais que conduziam o melodrama.

Os cineastas ressaltam por outro lado gestos, ações e diálogos, principalmente aqueles que revelam as conflituosas relações de classe entre os personagens da trama original, como a postura altiva da condessa diante dos demais, o olhar acanhado da criada Lucy e o oportunismo de Freder (“Casar é a nossa última chance, pois entraríamos para a classe média”, propõe o personagem já ao fim da peça). A atenção volta-se assim para os “gestos sociais” dos personagens, isto é, “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 2005: 84). Como nos outros trabalhos de Straub e Huillet, evidenciam-se também a musicalidade e o ritmo – as pausas repentinas e mudanças de velocidade – das falas declamadas. A “textualidade do texto” (LOUNAS, 1998: 127) torna-se também aparente pelo modo como ele é citado mais do que incorporado pelos atores. Todas estas estratégias enfatizam a artificialidade e os cacoetes dramaturgicos da peça de Bruckner, como a tendência sentimental dos diálogos, anulada na sucessão desenfreada dos gestos. Resta deste modo uma paródia crítica do texto e da gestualidade do drama burguês – donde o primado da atenção aos padrões e tipos comportamentais em detrimento das nuances da psicologia e das intrigas, assim como dos demais mecanismos de identificação.

As relações implicadas na peça se prolongam de certo modo no terceiro e último segmento do filme, no qual alguns dos atores retornam em papéis distintos, porém próximos àqueles que representavam no teatro. A atriz que interpretava Marie retorna como a atriz e ex-prostituta Lilith, noiva de James, um norte-americano perseguido pelo também ator Willi (Peer Raben) e pelo cafetão-ator Freder. Do mesmo modo, se o último plano da peça se encerrava com uma utilitarista proposta de casamento a Marie, no último segmento a mesma atriz enfim se casa, ainda que para se libertar da exploração dos cafetões-atores. Da exposição do intolerável dos dois primeiros segmentos – a exploração capitalista, a submissão feminina, as relações de classe que engendram frívolas convenções – segue a possibilidade de resistência e transformação.

Redenção

É notável o fato de que o enredo propriamente dito do filme tenha início apenas no último segmento, no seu 14º minuto. Do registro “lumieriano” (WALSH, 1981: 57; BYG, 1995: 88) do primeiro segmento e do documento sobre uma encenação teatral em longuíssimos planos únicos, o registro muda nesta terceira parte para uma espécie de *thriller* paródico (BYG, 1995: 92) – decupado com maior variação, ainda que realizado em poucos planos – em que o próprio suspense caro a tal gênero se apresenta mediado por uma lacônica *mise-en-scène*. Como sugere Walsh (1981: 58), na contramão da montagem de um *thriller* convencional, os cineastas buscam neste segmento do filme retirar de cada plano a tensão acumulada, prolongando sua duração mesmo após os movimentos no campo terem cessado. O objetivo, como crê Walsh (1981: 58), seria o de criticar as estratégias ilusionistas deste estilo de filmagem. Mas também, como cremos, o de criar a partir de um gênero codificado – retardando o seu ritmo, desmontando os seus procedimentos de suspense – a possibilidade de um olhar desnaturalizado, mas não destituído de fascínio, para o estilo e para o enredo encenado. É o que ocorre também na sequência seguinte, mostrando a cerimônia de casamento. Apresentada em um plano fixo único, no qual o quadro e a *mise-en-scène* são evidenciados por sua rigidez, a cerimônia é também colocada em perspectiva, possivelmente vista em sua artificialidade e como metáfora para o enclausuramento feminino.

8. O noivo cita um trecho de *Romances sobre o Evangelho*: “Quando o tempo enfim chegara / Em que fazer-se cumpria / o resgate da esposa / que em duro jugo servia / debaixo daquela lei / que a Moisés ela devia / o Pai com amor mais terno / desta maneira dizia: / — Já vês Filho que tua esposa / À tua imagem feito havia: / No que contigo parece / Ela bem te conviria” (CRUZ, 1984: 129). A atriz responde, ternamente, um trecho do *Cântico Espiritual*: “Se agora na calçada / Por ninguém mais for vista ou encontrada, / Direis que estou perdida; / Que, andando enamorada, / Tornei-me perdida e fui ganhada” (CRUZ, 1984: 61).

9. O poema não aparece em diversas edições de obras completas do autor, incluindo as duas edições brasileiras consultadas. Uma edição crítica de Cruz (1914) o inclui com ressalvas à sua autenticidade, com o título *Canciones del alma que se duele de que o puede amar a Dios tanto como desea* (CRUZ, 1914: 193-195).

A curta trama tem então o seu desfecho. Em um tom nitidamente anti-naturalista o casal reafirma o enlace e o caráter redentor deste matrimônio por meio da linguagem poética de São João da Cruz.⁸ A citação direta tem efeito similar aos procedimentos de distanciamento dos planos anteriores: a atenção é dirigida para o método de atuação e o modo como este cria uma dinâmica temporal e espacial própria, distinta de uma realidade naturalizada. Como nota Biette (1969: 19), a citação aí interrompe o espaço tradicional da narrativa e o substitui por um espaço-tempo que não é mais da realidade, mas do próprio cinema. No entanto, como já apontamos, esta substituição não resulta de um desejo meramente formalista: ao apresentar um tempo e um espaço distintos da narrativa realista, ao propor uma reconfiguração do olhar para a cena, os autores procuram ressaltar – em razão de uma *distância* – as contradições e tensões do mundo social implicadas tanto no enredo como na forma decantada do cinema realista-dramático. Enfim, o filme, assim como o teatro épico (BENJAMIN, 2012: 86-87), não reproduz as condições sociais mas procura tornar os seus espectadores conscientes de sua existência por meio de uma ordenação experimental dos elementos da realidade. “É no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele” (BENJAMIN, 2012: 86).

No plano seguinte, o último do filme, a libertação de Lilith e da intolerável realidade apresentada desde os créditos iniciais se concretiza ao mesmo tempo em que é problematizada. Lilith assassina o cafetão que a explorava de modo desdramatizado. A câmera então a acompanha até a janela, por onde vemos uma grande árvore balançando ao vento em razão de uma chuva leve. Dirigindo-se à árvore e ao céu iluminado, a atriz extrai de um poema atribuído a São João da Cruz⁹ a sua fala sobre a impossibilidade do amor absorver a morte e de seu “coração de lama” arder de amor tanto quanto gostaria, “até o cume do Pai eterno das luzes” (CRUZ, 1914: 194). No mesmo momento, ignorando os movimentos da atriz, um lento *zoom in* faz com que as árvores, imersas numa forte luz, tomem todo o campo visual. Enfim, o trecho final do *Oratório da Ascensão* volta à banda sonora, contrastando com sua primeira irrupção na escuridão da *Landsberger strasse*.

Impossível no momento presente – como depreende-se do texto citado de S. João da Cruz, a redenção utópica se anuncia, por outro lado, pelo gesto de resistência, pelo retorno pontual da

música¹⁰ e, em certo sentido, pela luz viva e pelo sopro do vento que dá contorno à natureza que toma o plano. Como se em sua pregnância o vento, a luz e as árvores desse plano intensificassem a presença sensível do corpo e da voz que resiste. Lembrando a célebre frase de Griffith que Straub frequentemente cita (“O que falta ao filme moderno é a beleza do movimento das árvores, do movimento em um belo sopro sobre as flores nas árvores”) os cineastas evocariam neste último movimento a imediaticidade fotográfica do primeiro cinema de modo a reforçar o gesto político que encerra a parábola sobre a revolta.

Ao pretender tornar os espectadores atentos às contradições do mundo social, os cineastas não apenas evidenciam a artificialidade dos códigos cinematográficos, mas também, como vemos neste último plano, fazem aparecer o potencial reprimido do cinema para registrar, para além de qualquer discurso significativo, a presença sensível das coisas.

10. Como notara Deleuze (2007: 301) a respeito do cinema de Straub e Huillet, “o ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que resiste a ele, mas extremamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência”.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; PIERRE, Sylvie. Huit fois deux. *Cahiers du Cinéma*, n° 206, p. 31-32, nov 1968.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 83-96.
- BIETTE, Jean-Claude. Le fiancé, la comédienne et le maquereau. *Cahiers du Cinéma*, n° 212, p. 9-10, maio 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUCKNER, Ferdinand. *Pains of Youth*. Trad. Daphne Moore. Bath: Absolute Press, 1989.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.

- CRUZ, Padre Geraldo de San Juan de la (Org.). *Obras Del Místico Doctor San Juan de la Cruz*. Toledo: Vda e Hijos de J. Perez, 1914.
- CRUZ, São João da. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Trad. e Org. de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1984.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ISHAGHPOUR, Youssef. La théorie brechtienne et le cinema. In: *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinema*. Paris: Denoël-Gonthier, 1982. p. 13-80.
- LOUNAS, Thierry. La Terre des hommes. In: BAX, Dominique (Org.). *Théâtres au cinéma. Tome 9: Bertolt Brecht – Margarethe von Trotta*. Bobigny: Le Magic Cinéma, 1998. p. 126-127.
- NARBONI, Jean. A enorme presença dos mortos. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda; MOURÃO, Patrícia; FRANÇA, Pedro; ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). *Straub-Huillet* [catálogo]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 197-204.
- STRAUB, Jean-Marie. “Le fiancé, la comédienne et le maquereau” de Jean-Marie Straub. *Cahiers du Cinéma*, n° 205, out 1968, p. 15.
- _____. Post-scriptum de J.-M. Straub. *Cahiers du Cinéma*, n° 212, p. 10, maio 1969.
- STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Daniele. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump Cut*, p. 61-64, n° 12/13, 1976. (Entrevista concedida a Joel Rogers)
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*. Londres: Secker and Warburg, 1971.
- WALSH, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, ed. Keith McGriffith. Londres: British Film Institute, 1981.

Data do recebimento:
13 de março de 2013

Data da aceitação:
01 de julho de 2013