



Composição musical e pensamento cinematográfico: Reverberações da música de Schoenberg no cinema de Straub-Huillet

PEDRO ASPAHAN

Doutorando no curso de Comunicação Social da UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre Cinema e Música na obra de Straub-Huillet. É também diretor, técnico de som e montador.

Resumo: Os diretores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet realizaram um série de quatro filmes musicais: três deles com referência direta à música de Arnold Schoenberg, além de um longa dedicado a Bach. Acreditamos que há uma singularidade no modo como os Straub incorporam o pensamento musical de Schoenberg no fazer cinematográfico, na maneira como o ato de criação desse cinema opera, fazendo reverberar um modo de fazer musical, sua matéria estética, que resiste para além de um uso metafórico (de acompanhamento) da música. Esse artigo ensaia, portanto, uma aproximação entre a composição musical de Schoenberg e a composição fílmica de Straub-Huillet, apontando também alguns princípios de análise dessa aproximação em “Moisés e Aarão”.

Palavras-chave: Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Arnold Schoenberg. Composição Musical. Pensamento Cinematográfico. Decupagem Fílmica. Ato de Criação. Moisés e Aarão. Música Dodecafônica. Cinema Moderno.

Abstract: The directors Jean-Marie Straub and Danièle Huillet made four “musical films”, three of which make direct reference to Arnold Schoenberg’s music. The other one was dedicated to Bach. We believe that there is something unique about the way Straub-Huillet’s work incorporates the musical thought of Schoenberg in cinema. The musical “act of creation” (Deleuze) operates in these films, making the film composition resonate in a musical way. The use of the aesthetical material involves more than a metaphorical use of music. This article tries to approximate Schoenberg’s musical composition to Straub-Huillet’s film composition, pointing out some principles of this approximation in the movie “Moses and Aron”.

Keywords: Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Arnold Schoenberg. Musical Composition. Cinematographic Thought. Film Decoupage. Act of Creation. Moses and Aron. Twelve-Tone Music. Modern Cinema.

Résumé: Les directeurs Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont mené une série de quatre films musicaux: trois d’entre eux, en faisant référence directe à la musique de Arnold Schoenberg, en plus d’un long metrage dédié à Bach. Nous croyons qu’il y a une singularité de leur façon d’incorporer la pensée musicale de Schoenberg à leur pratique cinématographique, et de la manière avec laquelle leur acte de création opère, en faisant résonner un mode de faire musical, sa matière esthétique, que resiste au-delà d’une utilisation métaphorique (d’accompagnement) de la musique. Cet article essaie ainsi de faire un rapprochement entre la composition musicale de Schoenberg et la composition fílmique de Straub-Huillet, en mettant en lumière également quelques principes d’analyse de ce rapprochement dans “Moïses et Aaron”.

Mots-clés: Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Arnold Schoenberg. Composition Musicale. Pensée Cinématographique. Decupage Fílmique. Acte de Création. Moïses et Aaron. Musique Dodécaphonique. Cinéma Moderne.

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

Arnold Schoenberg

Em sua conferência “O que é o ato de criação?”, de 1987, G. Deleuze apresenta uma questão essencial: “O que é ter uma ideia em alguma coisa?”¹ O que significa ter uma ideia em filosofia, pintura, música, cinema ou literatura? A ideia criativa não se constitui como um ato isolado de seu meio. Ela está intrinsecamente relacionada às possibilidades que o meio abre no pensamento, com sua matéria própria – os conceitos do filósofo, as funções do cientista, os blocos de *linhas-cores* do pintor, os blocos de *movimentos-duração* do cineasta – estando todas as invenções interligadas em série pela dimensão do *espaço-tempo*. Mas também as ideias são dadas a reverberar. Um cineasta que adapta um romance faz reverberar as ideias em literatura de um escritor no encontro com suas próprias ideias em cinema.

1. Cf. DELEUZE (2012: 181).

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

De *Nicht versöhnt* (*Não reconciliados*, 1965) a *Moïse et Aaron* (1974), uma ideia-mestra, inteiramente contida nesse título: “Não reconciliados”. A *não-reconciliação* não é a união

2. *Einleitung:*
Introdução a “Música de
acompanhamento para uma
cena de filme” de Arnold
Schoenberg (1972).

nem o divórcio, nem o corpo pleno nem o pressuposto do esfacelamento, do caos (Nietzsche: “É preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo”), mas sua dupla possibilidade. Straub e Huillet partem, no fundo, de um fato simples, irrecusável: o nazismo existiu. O nazismo faz com que hoje o povo alemão não esteja reconciliado consigo mesmo (*Machorka-Muff* [1962], *Nicht versöhnt*), e com que os judeus também não estejam muito mais (*Moïse et Aaron, Einleitung*²). (DANEY, 2007: 99)

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

Deveria eu talvez me orientar a partir de uma aparição efêmera como esta do mercado cinematográfico americano, que conseguiu em menos de duas décadas, com uma cultura saqueadora, destruir uma coisa que era boa? Quando penso no filme, eu penso em filmes futuros, que deverão necessariamente ser filmes artísticos. E para esses filmes, minha música pode servir. (SCHOENBERG *apud* WOODS, 2012: 125)

E de fato, a música do compositor alemão alimentou o casal Straub-Huillet, que partiu do título do seu *Opus 34* para construir o curta Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs “Begleitmusik zu einer lichtspielszene”, 1972*). Um filme cuja primeira parte se baseia numa carta de Schoenberg a Kandinsky, na qual o compositor judeu expressa sua recusa radical ao nazismo e ao convite de voltar à Alemanha para fazer parte da Bauhaus. Vemos um ator lendo a carta ao microfone, num estúdio, como se os diretores alimentassem a utopia de que

esse ato de fala pudesse ser desferido contra o próprio dispositivo, contra os aparelhos dominantes, sendo pronunciada e distribuída em cadeia nacional pelas rádios estatais, reforçando a não-reconciliação entre o discurso dominado e o aparelho dominante, como afirma Daney (2007: 102). Na segunda parte, o curta utiliza ainda o discurso proferido no Congresso Internacional dos Intelectuais contra o Fascismo (Paris, 1935) por Bertolt Brecht – cujo livro *Os negócios do senhor Júlio César já inspirara “Lições de História”* (1972), filme anterior do casal. Com a aproximação entre Brecht e Schoenberg, os diretores reforçam, a despeito das afirmações do compositor, uma importante dimensão política da sua música.³

Em 1959, Jean-Marie Straub assiste em Berlim à segunda montagem já realizada da ópera *Moisés e Aarão* de Schoenberg. O compositor morre em 1951 deixando a obra inacabada e sem tê-la visto nos palcos. O próprio Schoenberg acreditava que ela jamais seria encenada tendo em vista a extrema complexidade da composição realizada, principalmente, entre 1930-1932. “Essa é, sem dúvida, a partitura mais complexa e difícil de se realizar, e é também, em vários aspectos, sua tentativa mais radical e audaciosa” (LEIBOWITZ, 1969: 122; trad. nossa). Em *Moisés e Aarão* Schoenberg sintetiza todas as conquistas formais das obras anteriores, elaborando de modo muito rigoroso *séries dodecafônicas*⁴ incryptadas nos meandros da construção musical do princípio ao fim da composição. O compositor agrega à ópera “a dialética intensa entre a voz e a orquestra (*Erwartung*), a rapidez de encaminhamentos de diferentes momentos dramáticos (*Erwartung, la Main heureuse*), o uso muito particular dos coros (*la Main heureuse*), a escrita dos conjuntos vocais (*Von Heute auf Morgen*)⁵” (LEIBOWITZ, 1969: 122; trad. nossa), além da dualidade entre a expressão vocal do *sprechgesang*⁶ de Moisés (o recitativo) e o canto lírico de Aarão.

Imediatamente após a experiência em Berlim, Straub chama Danièle para ver a ópera e ambos decidem filmá-la. A decupagem da ópera foi feita entre os anos de 1959 e 1970, e apenas em 1974, quinze anos após o concerto, os diretores dão início às filmagens. Como o próprio título diz, a ópera tem como tema central o mito bíblico “histórico” de Moisés e Aarão, a não-reconciliação entre a “inscrição de um lado (do lado das Tábuas da Lei: Moisés), enunciado do outro (do lado dos milagres:

3. Ver WALSH (1976).

4. Voltaremos mais adiante às características do método dodecafônico “descoberto” por Schoenberg.

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

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

7. Para uma interessante abordagem histórica acerca de Moisés e da sua possível origem egípcia, ver FREUD,

Moisés e o Monoteísmo, trad. bras., 1975. Straub também discute a relação entre povo e história no mito em entrevista concedida à *Cahiers du Cinéma*, n. 258-259 (1975: 18-19).

8. Cf. DELEUZE (2005: 302).

9. Cf. MENEZES (2002: 157).

10. A técnica de gravação foi minuciosamente descrita em WOODS (2012).

Aarão)” (DANEY, 2007: 100), entre a iconoclastia baseada na crença de um deus invisível, que não pode ser circunscrito e que se materializa no ato de fala errante e nômade de Moisés (crer sem ver, mas através da escuta da palavra), e a idolatria iconófila constituída pela adoração ao bezerro de ouro, do culto à imagem, ao milagre e ao território por Aarão (ver para crer e dar forma tangível à palavra).⁸ Pode ser lida também como um *manifesto anti-hitlerista*,⁹ dimensão política da resistência antitotalitária que reverbera da obra de Schoenberg ao projeto straubiano (como pode a música resistir ao totalitarismo?), como afirma o próprio Straub: “a queda do fascismo, os campos de concentração, o extermínio dos judeus e a criação do Estado de Israel impediram [Schoenberg] de terminar a obra. *Moisés e Aarão* é uma obra antissionista” (STRAUB; HUILLET, 1975: 05-26; trad. nossa).

A ópera foi toda filmada em som direto, o que exigiu o desenvolvimento de uma complexíssima técnica de gravação.¹⁰ “Em oposição a todos os regentes de óperas filmadas que nos tentam ludibriar, aqui, cada vez que você vir um cantor abrir a boca ao ar livre, não haverá um divórcio entre o que você vê e o que você escuta. Os sons que escutamos foram registrados lá onde vemos o cantor. Não foram gravados antes, não há pós-sincronização. E não é por puritanismo, mas simplesmente porque um filme só pode existir nessa condição” (STRAUB In: LAFOSSE, 2007: 112; trad. Nossa). A exigência da gravação em som direto é uma das características marcantes do trabalho dos cineastas. A ópera foi filmada a céu aberto, num antigo anfiteatro elíptico em ruínas, em Alba Fucense, na Itália (datado do ano de 40 d.C.), que os diretores escolheram depois de percorrerem mais de onze mil quilômetros em busca do lugar ideal.

Duas décadas mais tarde, os Straub retornam a Schoenberg para filmar, em 1996, uma outra ópera: *Von Heute auf Morgen* (*De hoje para amanhã*, *Opus 32*, 1928-1929), baseada em libreto escrito pela esposa de Schoenberg sob o codinome de Max Blonda. Trata-se de uma sátira cômica das relações (neuróticas) de casal no cotidiano da vida moderna, filmada de modo teatral e antiilusionista, a começar por uma panorâmica que conecta a afinação da orquestra com as cadeiras vazias da sala de concerto como um prenúncio do público (do cinema e da música) por vir. A apresentação inicial da orquestra também evidencia ao espectador as condições materiais de realização do próprio filme: o palco, a

orquestra, os microfones, o teatro vazio. O cinema se expõe e afirma a presença permanente da orquestra (a ser escutada) no extracampo.

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

Como se o mal pudesse ser evitado na vida, nas artes, na política ou no domínio privado, se cada um tivesse a exata representação da conseqüência de seus atos. Se o político, por exemplo, fosse capaz de se representar os homens que ele manda matar, ou se o chefe previsse as implicações de uma demissão e os empregados, a conseqüência de uma omissão. (HUILLET; SCHOENBERG; STRAUB, 1997: 101; trad. nossa)

A música é dedicada ao homem médio pequeno burguês cujos princípios morais estão em processo de ruína pela influência da moda e da fascinação com o novo. A forma musical foi inspirada pelo gênero “Zeitoper”, uma espécie de “ópera de bolso”, bastante popular na época da composição. A ideia de Schoenberg era produzir, com seu grande domínio da técnica dodecafônica, uma ópera cômica de apelo popular, a partir de um tema ordinário (embora povoado pela tensão da guerra então iminente). A ópera é toda filmada em som direto no espaço de uma sala de concertos (sem o público), com uma iluminação de caráter expressionista, em preto e branco, explorando as variações do claro escuro, um cuidado refinado com o figurino, com o cenário e com os objetos cênicos e, mais uma vez, uma rigorosa decupagem cinematográfica feita a partir da partitura e definida segundo os compassos da música.

Estes foram os três filmes realizados por Straub-Huillet em relação direta à obra de Schoenberg. Antes deles, os diretores já haviam realizado um outro filme dedicado à música, tendo Bach e seus escritos como figuras centrais: “O ponto de partida para o nosso *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967) era a ideia de tentar um filme no qual utilizaríamos a música não como acompanhamento, tampouco como narração, mas como uma *matéria estética*” (STRAUB; HUILLET In: GOUGAIN *et al.*,

2012: 4; grifo nosso). Acreditamos que há uma singularidade no modo como os Straub incorporam o pensamento musical de Schoenberg no fazer cinematográfico, na maneira como o ato de criação desse cinema opera, fazendo reverberar um *modo de fazer musical*, sua matéria estética, que *resiste* para além de um *uso metafórico* (de acompanhamento) *da música*.

*

Há uma certa linha de força na história do cinema que conduz os filmes a um uso metafórico ou funcional da música, seja para extrair do campo musical conceitos e analogias para a experimentação rítmica da montagem (como as experiências das vanguardas dos anos de 1920, por exemplo), seja para evocar, de modo instrumental e psicologizante, o potencial emotivo da música na condução narrativa do cinema clássico. Com o cinema moderno, o sonoro e o musical ganham autonomia e ocupam uma nova função na relação com a imagem.¹¹

11. Em nossa dissertação de mestrado, discutimos as novas relações imagem-som e imagem-pintura no cinema moderno a partir da análise de dois filmes de Robert Bresson. Ver ASPAHAN (2008).

Nesse sentido, podemos afirmar que quando Straub-Huillet, que tantas vezes recorreram à música de Schoenberg, convocam o *ato de criação* musical do compositor não é apenas para citá-lo ou para construir analogias com sua obra, mas para extrair dela *operações não metafóricas* da música que *resistem*, com suas implicações políticas e estéticas, e *reverberam* nos princípios de decupagem, montagem e no próprio pensamento cinematográfico dos diretores.

Retomemos, através do belo texto de Adorno, *Filosofia da Nova Música*, a radicalidade do projeto schoenberguiano na proposição do método de composição do dodecafonismo, que se estabelece através de um gesto de negação da tradição da expressão comum na música tonal burguesa, de Monteverdi a Verdi. Não se trata mais de buscar uma expressão baseada na “aparência da paixão” constituída através de formas e fórmulas musicais clássicas sedimentadas e indispensáveis.

Em Schoenberg ocorre algo muito diferente. Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas

antes de movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens. As inovações formais de Schoenberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade. (ADORNO, 2004: 40)

Encontramos aqui uma proximidade muito grande do projeto schoenberguiano com o trabalho de *decupagem* presente nos Straub na negação da expressão, como afirma o próprio cineasta:

O trabalho, para mim, quando faço uma decupagem é chegar a um quadro que seja completamente vazio, para que esteja seguro de não ter absolutamente nenhuma intenção, de não poder mais tê-la quando filmo. Eu elimino continuamente todas as intenções - os desejos de expressão. *Isso é o enquadramento na decupagem*. Stravinsky disse: “Eu sei que a música é incapaz de exprimir o que quer que seja”. Eu sou da opinião de que um filme também. Enfim... não sabemos o que é um filme. (...) Para não cair em uma dessas armadilhas, o trabalho na decupagem consiste, para mim, em destruir desde o início essas diferentes tentações de expressão. Só então podemos realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico. (STRAUB; HUILLET In: GOUGAIN *et al.*, 2012: 6; grifo nosso)

Para se eliminar as intenções e desejos de expressão, ou mesmo para se produzir uma mudança de função da expressão é preciso um método bem definido: a decupagem do cinema, o dodecafonismo da música.

O dodecafonismo ou “método de composição com doze sons que só se relacionam consigo próprios” de Schoenberg foi resumido por Flo Menezes a partir da síntese de Douglas Jarman em cinco postulados indispensáveis:

- 1) Uma série dodecafônica consiste no arranjo das doze notas da escala cromática numa ordem específica;
- 2) Nenhuma nota é repetida no interior da série;
- 3) Cada série pode ser usada em quatro formas: na forma *Original*,

na sua *Inversão*, em seu *Retrógrado* e no *Retrógrado da Inversão*;

4) A série, ou segmento da série, pode ser disposta horizontalmente ou verticalmente;

5) Cada uma das quatro formas pode ser transposta a fim de se iniciar em qualquer nota da escala cromática.¹²

12. Cf. MENEZES (2002: 209).

Desse modo, o trabalho do compositor consiste em criar uma *série* de doze sons que não se remeta às sonoridades indiciais ou funcionais da harmonia tonal e da tradição musical, e a partir dessa série, construir *variações* (estabelecidas através da elaboração da série original, suas inversões e retrogradações) e *contrapontos*, que conjugam a construção horizontal da série com uma abordagem vertical, com suas várias vozes simultâneas.¹³ Desse modo, o gesto da composição está ligado à resolução de problemas lógicos, visando sempre a construção de ideias musicais claras e coerentes, como quem soluciona “quebra-cabeças técnicos”, como afirma Adorno (2004: 38).

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

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

Do mesmo modo, no cinema dos Straub, foi preciso estabelecer um método preciso do *enquadramento na decupagem* para se chegar a um quadro vazio de expressão, e só então, a partir desse vazio, realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico. Esse trabalho parte de um amplo respeito pelo espaço e pela busca de constituição de um *ponto estratégico*, como afirma Alain Bergala: “Para Jean-Marie Straub, trata-se de achar para cada cena do filme – ou seja, para cada cenário,

cada espaço –, o ponto estratégico único, de onde ele poderá, depois, filmar todos os planos da cena mudando somente o eixo e a objetiva” (BERGALA, 2012: 235).

De fato, podemos acompanhar nos escritos de Straub-Huillet a descrição de um incansável trabalho de busca desse ponto justo de colocação da câmera, como se, a partir desse ponto (um ponto de vista único sobre a cena), fosse possível construir uma *série* de decomposições do espaço através das mudanças de eixo, de lente e dos movimentos de câmera. A esse respeito, gostaríamos de evocar o comentário de Danièle Huillet sobre os diários de filmagem de *Moisés e Aarão*, onde ela descreve a construção das regras de composição do plano e a relação com o espaço filmado:

O plano 19 e o plano 22 são aqueles que estabelecem as *regras do jogo*, aqueles dos quais desdobrarão todos os outros planos de enquadramento do primeiro ato: daí a necessidade de fixar o lugar dos protagonistas [...] exatamente: em relação ao centro da elipse, cada grupo em relação ao outro e cada solista em relação aos seus ou seu vizinho [...]. Enfim, era preciso encontrar as alturas justas para os diferentes *enquadramentos* sobre o coro, e imaginar as *variantes* no mesmo eixo [...]. (HUILLET; WOODS In: GOUGAIN, 2012: 132; grifos nossos)

Assim, a composição visual é pensada a partir da construção de regras muito bem definidas para a abordagem do espaço, “como num jogo de xadrez” como afirma Huillet, ou como a construção de um quebra-cabeça técnico, como afirma Adorno sobre Schoenberg. Define-se um ponto estratégico que permite diferentes enquadramentos e diferentes *variantes*. Ao analisar a composição visual de alguns planos de *Moisés e Aarão*, Martin Walsh reforça essa ideia: “Descritas dessa maneira, as sequências podem parecer de um formalismo estéril, mas vendo o filme, não são: o que está acontecendo aqui (e isso é apenas um exemplo) é algo próximo à própria noção de Schoenberg do ‘desenvolvimento de variações’” (WALSH, 1976: 57-61; trad. nossa).

Ainda sobre os princípios de composição, Straub comenta de modo detalhado no texto “Concepção de um filme”, o processo de desenvolvimento da decupagem fílmica de *A morte de Empédocles* (1986), discutindo as estratégias adotadas para a composição da imagem. Tratam-se de dois grupos de personagens, um com cinco e

outro com dois integrantes. Os dois grupos se opõem, gerando um antagonismo. Assim, a pesquisa de estratégias de composição se deu pela constituição de séries conjugadas de planos, mantendo a câmera sempre no mesmo ponto de vista, modificando apenas a lente e a direção para a qual era apontada. Desse modo, foi possível abarcar treze tipos diferentes de planos capazes de representar, em séries, todas as combinações possíveis entre os dois grupos de personagens.

Temos treze planos do mesmo ponto de vista. Aqui a coisa se torna interessante, porque, se um plano como esse dos cinco retorna apenas duas vezes, ainda assim isso já faz uma *série*. Se há alguns, lá, entre Crítias e Empédocles, que retornam talvez dez vezes, isso faz uma outra *série*, mais robusta. Se o plano dos três retorna quatro vezes, ou três, eu já não me lembro, é igualmente uma outra *série*, um pouco mais restrita, mas ainda assim uma *série*. Se o plano dos dois retorna três vezes, é igualmente uma outra *série*, etc. *Então isso faz séries*. (STRAUB; HUILLET In: GOUGAIN *et al.*, 2012: 45)

O princípio de composição da decupagem não é definido estritamente em função da narrativa, mas parece se estabelecer a partir de regras de composição visual do espaço na relação com os personagens (sua disposição milimetricamente calculada, a direção e a amplitude dos olhares coerente com o lugar da câmera e com o modo de agrupar os atores). Dessa forma, uma vez estabelecidos os lugares dos personagens, a direção e a amplitude dos olhares e as distâncias precisas entre eles, define-se também um ponto estratégico de colocação da câmera a partir do qual todo o espaço pode ser abarcado sem o deslocamento da câmera. Daí se inicia um trabalho de construção das variações, seja através da mudança das lentes, da mudança da altura da câmera, ou mesmo, através do movimento de câmera sobre o próprio eixo em panorâmica, formando assim, séries de planos.

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

Desse modo, podemos dizer que a abordagem cinematográfica da música feita por Straub-Huillet se distancia de um uso metafórico ou alusivo da música para de fato incorporar procedimentos materiais da composição musical na decupagem fílmica, a constituição de séries através da definição de um ponto estratégico (a organização do espaço) e suas variações. No caso do filme *Moisés e Aarão*, esse trabalho é feito juntamente com um longo processo de análise da partitura, tanto em sua dimensão musical quanto textual, que guiará de modo bastante sistemático e minucioso todo o trabalho de decupagem e estruturação do filme. Nesse sentido, o regente da ópera, Michael Gielen, apresenta uma leitura esclarecedora sobre as reverberações entre o cinema e a música que discutimos:

Os cortes, a montagem do filme – suas imagens: correspondem rigorosamente à estrutura musical. Isso é algo que os críticos musicais alemães atuais, infelizmente, se omitiram de ver (e de escutar). O conhecimento que os Straub têm da partitura é perfeito, eles têm orelhas infalíveis, eles conhecem a partitura de cor e salteado, e não apenas o texto, mas também os ritmos e as notas. [...] Eu sou, por exemplo, da opinião de que a análise geométrica do primeiro ato – o segundo ato é construído ao inverso – e o modo de deslocamento e movimentação da câmera se aproximam de muito perto, em seu construtivismo, da escrita da partitura. No primeiro ato, creio, não há nada a mexer. Eu o julgo magistral. [...] [Os Straub] possuem uma ideia de forma, uma ideia de obra de arte que é análoga à de Schoenberg, mas não é a mesma. (GIELEN In: HUILLET; SCHOENBERG; STRAUB, 1990: 122-3)

O depoimento de Michael Gielen é inquietante e nos convida a um trabalho de análise comparada da partitura de *Moisés e Aarão* e da decupagem do filme (ambas extremamente complexas). Se o aprofundamento de tal análise excede os limites deste artigo e foge ao seu escopo, vale ao menos esboçá-la aqui, em caráter preliminar, a partir de algumas características comuns à estruturação musical da ópera e à abordagem *geométrica* do filme no primeiro ato.

*

A ópera *Moisés e Aarão* apresenta uma unidade impressionante em todos os aspectos da escrita musical, seja na inter-relação entre a música e o texto (que foi redigido

pelo próprio compositor ao longo do processo de escrita da partitura), seja nos procedimentos de composição, contraponto e variação dodecafônicos adotados. “Toda a música dessa imensa obra foi feita a partir de transformações de uma única série: esse é o triunfo do ideal de Schoenberg de produzir uma profusão de temas a partir de uma única fonte” (WALSH, 1976; trad. nossa).

A primeira cena do primeiro ato (“O chamado de Moisés”) começa com um enquadramento oblíquo, diagonal, em plongée, sobre as costas de Moisés (figura 1). É possível ver um pouco do seu perfil, embora a boca esteja oculta. Ao fundo, vemos apenas a terra amarronzada, levemente desfocada, emoldurar o corpo, o solo santo sobre o qual Moisés retira as sandálias no diálogo com a voz de Deus, que se faz visível, segundo o mito bíblico, pela imagem de um *arbusto de fogo*. A voz de Deus é construída por seis solistas que cantam e seis vozes faladas, ao modo do *spreshgesang*, pelo coro, gerando um efeito aterrorizante. O canto e a fala são superpostos e derivam dos quatro acordes iniciais cuja simetria composicional, segundo Karl Wörner, sugere a unidade e a perfeição divinas.¹⁴

14. Vale conferir a detalhada análise musicológica de WÖRNER (1963).



Figura 1



Figura 2

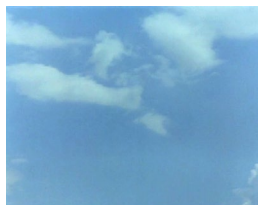


Figura 3



Figura 4



Figura 5

Toda esta primeira cena é filmada em um único plano sequência de nove minutos e meio de duração, aproximadamente, e se divide em três partes: o plano inicial de Moisés (figura 1), um movimento de câmera panorâmico (figuras 2-4) e um plano final onde se vê o Monte Velino (figura 5). Na primeira metade do plano, escutamos o diálogo entre o *sprechgesang* de Moisés e a voz de Deus que anuncia, no extracampo, a sua missão. Seguimos vendo o plano fixo oblíquo sobre o corpo contido do personagem. Assim que Moisés profere as palavras, “Minha língua é dura, eu sei pensar, mas não falar”, a câmera inicia sua primeira variação, um longo movimento panorâmico de 300° que percorre o limite do anfiteatro com o céu. Agora, a voz de Deus anuncia sozinha sua promessa a Moisés. O movimento de câmera também pode ser dividido em três partes iguais, cada uma com um minuto de duração: na primeira (figura 2), vemos o solo amarronzado, parte da estrutura de pedra do antigo anfiteatro, gramíneas e arbustos secos de coloração dourada, que podem remeter ao arbusto de fogo presente no mito. Na segunda parte do movimento, vemos o céu azul (figura 3). Na terceira, vemos nuvens negras junto à rocha (figura 4). O plano se estabiliza com a imagem do Monte Velino com seus dois cumes ao longe (figura 5). A montanha ocupa um terço da imagem abaixo de dois terços de céu coberto de nuvens negras.¹⁵ O número três é aqui fortemente utilizado, tanto na música quanto na imagem. Os quatro acordes iniciais da música são formados a partir de tríades, num total de doze notas. Cada acorde possui a duração de três semínimas (ou uma mínima pontuada). A escrita das vozes é baseada, principalmente, na figura das quiálteras de três (com suas variações). A voz de Deus é construída a partir de dois conjuntos de seis vozes (num total de doze vozes, também múltiplo de três). A série dodecafônica principal é desmembrada e um dos temas que se desenvolve é constituído pelas inúmeras variações de três notas com relações de segunda maior e menor. Segundo Karl Wörner, em *Moisés e Aarão*

A série dodecafônica é vista de modo indissociavelmente unida a três símbolos espirituais, musicais, centrais: Deus como infinitude, Deus como vontade (lei), e a Promessa divina. Ao longo da ópera, todas as transformações dessas três ideias dão forma a significantes variações musicais

15. Não há como não lembrar aqui da Montanha Santa Vitória pintada por Cézanne, e do filme feito por Straub-Huillet sobre o pintor francês.

[...] Os três grandes temas, Deus, Lei (missão) e Promessa, significam ordem no seu aspecto absoluto, e a série dodecafônica é o símbolo dessa ordem. (WÖRNER, 1963: 95; trad. nossa)



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Na segunda cena do primeiro ato, quando Moisés encontra Aarão no deserto, toda a sequência é construída a partir de um jogo de espelhamentos entre os personagens.

No primeiro plano (figura 6), vemos os dois irmãos em cena, frente a frente, Moisés à esquerda e Aarão à direita. A câmera se mantém colocada no alto, de modo a enquadrar os dois personagens de corpo inteiro, em contraluz, com suas sombras projetadas diagonalmente para o extracampo. Há uma enorme semelhança entre as vestes dos irmãos, a forma dos corpos e sua disposição no plano (eles estão espelhados) e apenas o cajado de Moisés explicita a diferença entre eles. No segundo plano (figura 7), vemos o perfil em close de Aarão ocupar o centro da imagem. Seu olhar se volta para o lado esquerdo do plano. Ao fundo, vemos apenas a terra amarronzada. Há uma grande semelhança entre essa imagem e a primeira aparição de Moisés no início do filme. No

terceiro plano da sequência (figura 8) vemos a imagem frontal de Moisés avançar na direção da câmera, que segue filmando do alto após um deslocamento de 90° com relação ao plano inicial. O olhar do personagem atravessa a câmera por baixo do plano de modo incomum. No quarto plano (figura 9), vemos novamente o perfil de Aarão, mas agora, ele está espelhado. A câmera se deslocou 180° (em relação ao segundo plano da sequência) e filma sua outra face. Esse plano se constrói visualmente como um espelhamento do plano anterior de Aarão (figura 7) ou sua *retrogradação* (para usarmos um termo musical recorrente na técnica dodecafônica). No quinto e último plano da sequência (figura 10), vemos novamente Moisés de frente. A imagem é um pouco mais aberta que a sua aparição anterior e constitui uma variação do terceiro plano no mesmo eixo. É então que podemos escutar os únicos 7 compassos que Moisés canta em toda a ópera (como dissemos anteriormente, a expressão sonora de Moisés é construída através do *sprechgesang*).

A simetria estrutural entre os cinco planos é evidente: o plano inicial (figura 6) dos dois irmãos frente à frente (espelhados) em cena se apresenta como a síntese visual da sequência; o close frontal de Moisés no centro tanto do plano quanto da série de cinco planos (figura 8) é antecedido e sucedido pelos dois perfis de Aarão (figura 7) e seu retrógrado (figura 9) – que também seriam variações da primeira aparição de Moisés no filme; por fim, o plano final do canto de Moisés se apresenta como uma variação no mesmo eixo do plano central (figura 10).

O rigor na construção geométrica dos planos confere à sequência extrema concisão e unidade. Ela se organiza não apenas em função da narrativa diegética (o conteúdo do texto ou a ação dos personagens), mas também, da estruturação musical. O filme utiliza, na construção das imagens, o procedimento da variação (seja por retrogradação ou por variação no mesmo eixo), que é elemento essencial no desenvolvimento da linguagem dodecafônica da ópera. É certo que o espelhamento entre os irmãos também tem a função de aproximá-los no sentido de construir a imagem de que ambos compõem juntos uma única vontade, uma única expressão (Aarão é a boca, a fala que falta a Moisés). Também poderíamos ler a dupla aparição de Aarão como um prenúncio de seu caráter ambíguo na relação com a divindade, na sua proposta de veneração da imagem (que por definição também guarda uma ambiguidade imanente, presença-ausência do referente), que contradiria o propósito

inicialmente definido por Moisés. Mas a complexidade e a riqueza da lógica visual adotada se dá justamente na sua capacidade de abarcar a construção de uma unidade indissociável entre todos os elementos da ópera (texto, música, diegese, composição visual etc.), usando de modo não metafórico os próprios procedimentos materiais de composição musical de Schoenberg. E se Straub-Huillet recorrem à Schoenberg, esse gesto se estrutura “menos por uma simples referência cultural que pela confiança premeditada na força revolucionária da tradição” (FORTINI In: HUILLET; SCHOENBERG; STRAUB, 1990: 125).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARAÚJO, Mateus. Adorno e o cinema: um início de conversa. *Revista Novos Estudos Cebrap*, Nº 54, Julho de 1999, pp. 114-126. Disponível em: http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627_adorno_e_o_cinema.pdf - acesso em 19 de Agosto de 2013.
- ASPAHAN, P. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*, Dissertação 144 f., 2008, orientação César Guimarães, PPGCOM-FAFICH-UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- BERGALA, Alain. “Straub-Huillet: O menor planeta do mundo”. In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.235-242.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, disponível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4m3nb2jk&brand=ucpress> - acesso em 04 de Maio de 2013.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.181-192.

- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FREUD, S. Moisés e o Monoteísmo: Três ensaios (1939 [1934-38]), In: FREUD, S. *Obras Completas*, Vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- HUILLET, D., STRAUB, J. M. Conversation avec J.-M. Straub et D. Huillet (Moïse et Aaron), par Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer et Serge Daney. In: *Cahiers du Cinema*, N° 258-259, Juillet-Aout, 1975.
- HUILLET, D., SCHOENBERG, A., STRAUB, J.-M. *Du jour au lendemain*. Von heute auf morgen. Toulouse: Éditions Ombres, 1997.
- HUILLET, D., STRAUB, J.M. *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012.
- HUILLET, D., SCHOENBERG, A., STRAUB, J.M. *Moïse et Aaron*. Toulouse: Éditions Ombres, 1990.
- GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ROGERS, Joel. Jean-Marie Straub and Danièle Huillet Interviewed. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump Cut*, n° 12/13, 1976, pp. 61-64, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html> - acesso em 04 de maio de 2013.
- WALSH, Martin. Moses and Aaron: Straub-Huillet's Schoenberg. *Jump Cut*, n° 12/13, 1976, pp. 57-61, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.walsh.html#15> - acesso em 04 de maio de 2013.
- WOODS, Gregory. "Um diário de trabalho". In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.125-179.
- WÖRNER, Karl H. *Schoenberg's 'Moses and Aaron'*. London: Faber and Faber, 1963.

Data do recebimento:
14 de fevereiro de 2013

Data da aceitação:
08 de julho de 2013