



Um fotograma de diferença: a montagem arcaica de Straub- Huillet

ANITA LEANDRO

Professora de cinema da UFRJ e membro do programa de pós-graduação em Comunicação, com pesquisa sobre a montagem

Resumo: Esse artigo retoma as lições de cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet no documentário *Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001), para reacender, ao lado da moviola dos Straub, um importante debate iniciado durante essa remontagem de uma terceira versão do filme *Sicília!* (Straub & Huillet, 1998). Em torno das inúmeras questões de método levantadas pelo casal de cineastas franceses em sua mesa de corte, procuraremos entender melhor suas estratégias de montagem, ainda pouco estudadas.

Palavras-chave: Straub-Huillet. Montagem. Som direto.

Abstract: This article resumes the film lessons from Jean-Marie Straub and Danièle Huillet on the documentary *Where does your hidden smile lie?* (Pedro Costa, 2001), to reignite, next to the Straub's moviola, an important debate started during the re-edit of a third version of the movie *Sicily!* (Straub & Huillet, 1998). Surrounding the countless method issues raised by the couple of French filmmakers in their editing table, we will attempt to seek a better understanding of their editing strategies, something that, up until now, has not been very thoroughly explored.

Keywords: Straub-Huillet. Editing. Direct sound.

Résumé: Cet article reprend les leçons de cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dans le documentaire *Où gît votre sourire enfoui?* (Pedro Costa, 2001), afin d'activer, dans la salle de travail des Straub, un débat important commencé lors de ce remontage d'une troisième version de *Sicilia!* (Straub & Huillet, 1998). Autour des nombreuses questions de méthode alors soulevées par le couple de cinéastes français, nous essayerons de mieux comprendre leurs stratégies du montage, peu étudiées jusqu'à présent.

Mots-clés: Straub-Huillet. Montage. Son direct.

*Imagens e sons, como pessoas que se conhecem na estrada e
não podem mais se separar.*

Robert Bresson

Uma discussão entre Jean-Marie Straub e Danièle Huillet por causa de um fotograma compõe o prólogo de 4 minutos que abre o documentário *Onde jaz o teu sorriso?*, de Pedro Costa. Nesse filme, Straub e Huillet remontam, pela terceira vez, diante de residentes do Studio des Arts Contemporains Le Fresnoy, no Norte da França, seu filme *Sicília!*. Transposição do romance *Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini, o filme foi rodado na Itália, com um elenco de atores não profissionais, formado por operários e camponeses, em sua maioria, com os quais os Straub já haviam montado uma versão teatral do mesmo texto, que fala da pobreza dos sicilianos no período entre as duas grandes guerras.

A cena que gera a discordância entre os Straub é a da abertura de *Sicília!*. Em pé, num cais, o olhar fixo no horizonte, um vendedor de laranjas, revoltado com a queda nas vendas, conversa com um homem sentado a sua frente, um siciliano que retorna ao país, depois de um tempo na América: – *Non se vendono!*, exclama, indignado, o camponês, que percorrera vários lugares, a pé, carregando as malditas laranjas, sem conseguir vendê-las. Na moviola, Huillet suspira, indecisa quanto ao melhor ponto de corte, pois o ator pisca imediatamente antes de pronunciar sua frase. A montadora quer um corte cerrado, no início da primeira sílaba, quando as pálpebras do ator já começam a se abrir e seus lábios se arredondam para pronunciar o *Non*. Com isso, evita-se a piscadela, indo direto à exclamação enérgica do ator que, altivo, projeta nesse breve ato de fala toda a revolta dos humilhados: – *Non se vendono! Nessuno ne vuole!* Straub, presente ao longo de toda a montagem, se inquieta quanto ao risco de supressão do *n* do *Non*, ao que Huillet responde, firme: “Não há problema com o *n*. Ele está aí, o *n*”. Apesar do abrir e fechar de olhos do ator, Straub prefere que o corte seja feito um pouco antes do início da frase, de forma a mostrar “as harmônicas preparatórias” do *n* de *Non*, como ele diz. Embora discordem quanto ao ponto de corte, ambos sabem que a melhor escolha de montagem é aquela que, solidária com o texto, produzirá o eco das palavras colocadas na boca desse homem pobre por Vittorini.

Enquanto Huillet faz a película deslizar, para frente e para trás, no curto trecho da discordância, ouve-se o seguinte diálogo entre os dois:

– *Você é isso... e eu sou isso...*, explica Huillet, pausadamente, rebobinando a película para mostrar as duas opções de montagem.

– *Isso o quê?*, pergunta Straub, como quem não entendeu.

– *Um fotograma de diferença.*

– *Entre nós dois?*

– *É.*

Assim termina a discussão entre eles, a primeira de uma série ao longo do filme de Costa. A lição para os estudantes do Fresno pode, enfim, começar, pois o essencial já foi dito nesse prólogo: a montagem, segundo os Straub, é um trabalho político radical, sem nenhuma concessão, sequer entre eles. “Um fotograma de diferença” é a margem máxima de negociação possível na montagem, face a uma tripla resistência: do ator ao texto, do texto ao ator e do material filmado ao corte. Margem curta, mas que assegura a integridade do plano. O fotograma, aqui, não se resume à foto, a uma das 24 imagens fixas que compõem a imagem em movimento. Ele é, como diz Deleuze a propósito da montagem de Vertov, o “elemento genético da imagem”, ou seja, não somente o término do movimento, mas também “o princípio de sua aceleração, de sua desaceleração, de sua variação”; ele é a “vibração” do movimento, o “grão da matéria (...) inseparável da série que o faz vibrar” (1983: 120). É nesses mesmos termos que se instala a discussão entre os Straub sobre a precisão do corte, que não está relacionada ao encadeamento dos planos mas à busca do ponto de reverberação daquilo que, em cada um deles, vibra.

1. Na verdade, ao buscar o ponto de vista único a partir do qual todos os planos de uma mesma sequência podem ser filmados, variando apenas as objetivas, os Straub fazem uma aplicação radical do princípio clássico do triângulo. A perspectiva única dos Straub para a reconstituição do espaço (o “olho único” de Bresson) corresponde ao ponto de vista do vértice do triângulo clássico, ou seja, o do plano de situação ou de conjunto.

Aqui, Huillet cortou de acordo com a regra clássica, quando começava o movimento labial do ator. Mas isso não constitui uma norma para o casal. Embora os Straub decupem as cenas de diálogo com base no respeito da linha do olhar dos atores, não há, na montagem, nenhum compromisso com o *raccord* perfeito ou com a invisibilidade do corte, o que resulta numa forma inclassificável, nem clássica nem moderna, mas arcaica.¹ O sacrifício do fotograma na cena das laranjas não visava a continuidade ou a transparência, mas uma projeção maior da fala do personagem. Em outros momentos dessa mesma remontagem

de *Sicília!* vai prevalecer, ao contrário, o corte largo. Num sistema em que imagem e som direto formam um todo inseparável, a montagem se coloca a serviço do plano. Straub costuma dizer que o cinema filma um mundo em vias de desaparecimento. O mundo, então, já é passado ao chegar à mesa de montagem. E aí, o melhor corte em cada tomada escolhida vai ser aquele capaz de evidenciar, na matéria bruta, os vestígios da passagem do tempo, dando-lhes visibilidade. “Eu acho que o que procuramos, desde *Moisés e Aarão*, é a monumentalidade (a palavra é de Seguin). A monumentalidade do personagem em relação ao cenário, a monumentalidade do cenário em relação ao personagem” (STRAUB; HUILLET, 1984: 34). Não se trata, aqui, da criação de monumentos comemorativos do passado, mas da composição de “blocos de sensações presentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1991: 158). E um corte que concebe o plano dessa maneira não poderia se ater ao *raccord*.

O som do texto

Para os Straub, o texto é um som, tanto quanto um conteúdo, e a montagem se orienta, muitas vezes, pela fisicalidade da fala, por suas especificidades sonoras. A palavra é esculpida num processo que engaja a respiração e todo o aparelho fonador, “aparelho de enunciação mínima” (DANEY, 1996: 80), refratário à incrustação de discursos externos. A fala não começa nos lábios, na emissão das palavras, mas numa luz qualquer que brota nos olhos, na crispação de um músculo das faces ou mesmo numa contração, imperceptível, do estômago. Para servir ao texto, a montagem deve levar em conta todas essas condições físicas de emissão do som, da pronúncia do texto.

A História – tema central da obra straubiana – é constituída de monumentos sonoros, que têm sua origem em textos literários, principalmente. O texto não é, para eles, um percurso narrativo ou uma indicação de imagens ilustrativas, mas um complexo *palimpsesto* da memória, com grandes potencialidades sonoras, mais do que visuais. Os Straub procedem a uma abordagem historiadora do texto, tratado como documento, como fala, discurso de uma época precisa. A diferença de apenas um fotograma entre o corte de um e de outro deve-se ao amor incondicional que ambos têm pelo texto e pelo som direto. A

indissociabilidade da imagem e do som que a técnica do direto estabelece nas filmagens não admite negociações posteriores, na montagem. O que a *mise-en-scène* realiza em termos espaciais – a laboriosa apropriação de um texto e a materialização na paisagem, na voz e no corpo de uma pessoa, das sensações que ele provoca – a montagem irá inscrever numa duração definitiva, impedindo o plano de esvaír-se no plano seguinte. Cada plano abriga um som específico e apresenta o texto em sua materialidade sonora.

Se a escolha de locações e a preparação dos atores podem ser definidas por Straub como um longo trabalho de conquista do espaço e dos corpos, para que, durante as filmagens, o texto se enraíze, a montagem corresponde ao movimento de retorno à superfície desse mesmo texto, agora enriquecido pela experiência viva de uma encarnação. O texto volta dos lugares filmados carregado da história e animado pelo sopro de vida dos atores. Isso faz de cada plano uma totalidade que resiste à continuidade narrativa. Cabe, então, à montagem, antes de mais nada, definir as condições de audibilidade da matéria sonora resultante desse trabalho prévio rigoroso. O som é abordado em sua singularidade, sem enganar o espectador na mixagem. Trata-se de uma escolha política da montagem, que poucos conseguiram fazer, até hoje, com o mesmo grau de exigência. O corte é pautado pelo respeito ao som direto e visa produzir uma ressonância das entonações, dos timbres, do “grão da voz”, como Barthes o definiu – resultado da fricção de um texto (música, literatura) à língua, ao órgão da fala (1982: 241).

Como os modelos de Bresson, o ator straubiano não interpreta o texto, mas carrega-o consigo. Ele é um porta voz do texto, no sentido literal do termo, entendido como quem porta uma encomenda ao espectador. Esse cuidado da *mise-en-scène* com o som se estende à montagem, de forma a proteger o texto original do risco de um esvaziamento ou, ao contrário, de um acréscimo de novos discursos. A precisão do corte tem por objetivo assegurar uma modulação do audível, para que o espectador ouça o texto. E embora Huillet, que montou todos os filmes do casal, controle tudo na montagem, da junção dos planos sonoros, feita em corte seco, ao trabalho de tradução e legendagem, atento ao ritmo, à métrica, à respiração, Straub diz, no filme de Costa, que ele tem sempre medo, na hora do corte. Em 1993 ele já se pronunciara a respeito desse temor:

“Um texto é como uma clareira na floresta; há vários caminhos para sair dela. Se impomos uma saída, não é mais um texto, é um manual de instruções” (STRAUB; HUILLET, 2008: 42).

A lição de história de Straub-Huillet não passa por uma interpretação dos textos do passado, mas por sua inscrição no presente, por seu retorno ao convívio humano, como objeto literário autônomo, de alcance político, pedagógico e afetivo. É este o sentido da dedicatória em alguns de seus filmes, gesto silencioso da montagem que, por meio de intertítulos, atualiza o texto adaptado e produz sua reverberação no presente das filmagens.² O texto deve ser decifrado, compreendido à luz do presente. Ele nos interpela e precisa ser abordado como um retorno do passado, um vestígio vivo da história. Mas trata-se, aqui, de uma pedagogia diferente daquela do historiador que trabalha com imagens e que “transforma em informação e saber histórico elementos implícitos e aleatórios” dos documentos que manipula (DANEY, 1996: 83). A montagem é concebida em continuidade com essa política geral de acesso ao texto e aos diferentes estratos de enunciados nele sedimentados. Ela procede a uma escavação da matéria que mostra sua irredutibilidade a um discurso externo ou a uma interpretação.

A montagem sonora dos Straub provém de uma relação particular com a terra, que começa na superfície do espaço geográfico e termina em camadas profundas do tempo histórico. Em seus filmes, a escolha das locações e dos textos ligados a elas, foi, muitas vezes, condicionada pelo exílio do casal, que, por razões políticas e econômicas, viveu em diferentes países da Europa.³ A pesquisa de locações, atividade nômade, ligada às condições precárias de vida dos cineastas,⁴ demanda o conhecimento e o atletismo do agrimensur ou do topógrafo, que percorrem montanhas e paisagens para descrever a terra. Suas filmagens, por sua vez, fundam uma geopolítica, baseada na escolha de pontos de vista estratégicos e na indicação de sítios históricos. A concepção do plano, centro da *mise-en-scène* straubiana, deriva dessa designação do lugar da História, onde fragmentos do texto adaptado são demoradamente escavados a partir de um ponto de vista único, por um quadro estável e habitado pelo som. Mas é a montagem que vai realizar plenamente essa arqueologia do tempo do texto. Atividade sedentária, que acontece em *huis clos* e no escuro, a montagem é uma geologia, que exige cortes

2. “Àqueles que, mesmo de língua francesa, nunca tiveram o privilégio de conhecer a obra de Corneille” (*Othon*, 1969); ou “à Holger Meins”, membro da Fração Exército Vermelho da Alemanha, morto na prisão em 1974, aos 33 anos de idade, depois de 58 dias de uma terceira greve de fome, não assistida (*Moisés e Aarão*, 1974); ou ainda ao cineasta holandês Frans van de Staak, que “por ser filho de um sapateiro” (STRAUB, 2001), morreu em 2001 sem ninguém saber (*Toda revolução é um lance de dados*, 1977); “à Yvonne”, ela também desconhecida, mas “sem a qual não haveria Straub-Films” (*Da nuvem à resistência*, 1978); e até mesmo “ao mico e em lembrança de Barnabé, o gato” (*Sicília*).

3. Em 1958, Jean-Marie Straub recusou-se a participar da guerra colonial na Argélia, refugiando-se na Holanda e, em seguida, na Alemanha. Findo o período de perseguição de Jean-Marie Straub pelo governo francês, que durou quase vinte anos, o casal fixou residência entre a Itália e a França.

4. Os dois envelheceram sem aposentadoria nem seguro de saúde e, no final de sua vida, Danièle Huillet não teve a assistência médica necessária.

em profundidade, de modo a restaurar alguma coisa de uma unidade irremediavelmente perdida. A montagem cola pedaços. Mas, desde Vertov, sabe-se, no cinema, que o todo reconstituído será sempre lacunar, pois atravessado pelos intervalos de tempo sedimentados entre as partes reunidas. É graças a esses intervalos entre os planos, materializados na montagem, que o texto, obra do passado, retorna, enfim, ao presente.

Esses intervalos se inscrevem nos interstícios da fala, nas pausas de respiração dos atores, na forma como os Straub interferem no texto para cortá-lo ou para eliminar pontuações equivocadas, restaurando, assim, a métrica e a rima originais. “O trabalho preparatório da escrita funciona como montagem”, como disse Rivette sobre *Não reconciliados* (1965), adaptação de *Billard um halb Zehn*, romance de Heinrich Böll (RIVETTE, 1969: 31). Muitas vezes, o trabalho deles com o texto se atém mais ao som, à letra (a vogal e a consoante, as “harmônicas preparatórias do n”), do que ao sentido das palavras. Há, nessa abordagem da matéria sonora por parte da montagem, uma suspensão de sentido que desperta o imaginário do espectador, conectando-o com forças inaudíveis do texto, presentes na voz que o porta e nos silêncios da fala que o enuncia. Aqui, a montagem não é rainha, como entre os soviéticos, mas nela, o som reina, absoluto. A montagem é o último entalhe no bloco indivisível e autônomo que é o plano sonoro dos Straub. E os intervalos que ela produz marcam bem mais do que uma simples separação entre duas imagens sonoras consecutivas. Eles servem também, como disse Deleuze a propósito do intervalo vertoviano, para estabelecer uma “correlação entre duas imagens distantes uma da outra”, distância esta “incomensurável do ponto de vista de nossa percepção humana” (1983: 118).

Na grande maioria dos filmes, a junção de duas imagens de um mesmo trem em movimento é feita com a mixagem de um plano sonoro único, de maneira a restabelecer a continuidade espaço-temporal entre os dois instantes separados. Essa abordagem do som, que dá primazia à banda visual, é uma astúcia recorrente em quase toda mesa de montagem e foi naturalizada de forma a não se perceber os saltos inevitáveis nas passagens de planos. O sistema straubiano recusa essa abordagem naturalista do som. Em *Sicília!*, sem nenhuma transição, saímos do som de um trem em movimento (um *travelling* da paisagem, vista do interior de um vagão) para um segundo plano sonoro do mesmo trem, no

momento seguinte (um plano interno do vagão). A ruptura na banda sonora é clara e acompanha o corte na banda visual: passa-se de um som agudo do trem, no primeiro plano, a um outro som, abafado e grave, no segundo plano. A montagem sonora da cena é longamente discutida no filme de Costa. Para Straub, o *looping* sonoro, a música servindo de ligação entre os planos, é um procedimento de montador preguiçoso e demagógico, que cede às facilidades. Huillet se admira pelo fato do próprio diretor de som de *Sicília!*, Jean-Pierre Duret, ter sugerido, para essa cena do trem, uma pista sonora contínua. “Sem música, sem sopa sonora por baixo, somos obrigados a ser mais precisos”, diz Straub. Ao longo de toda essa remontagem do filme, as discussões entre Straub e Huillet vão girar em torno do som e de uma certa maneira de colocá-lo em relação com a imagem.

Looping, dublagem, mixagem são técnicas alheias à montagem sonora dos Straub. Em *Othon* (1969), o maior desafio de gravação em som direto enfrentado por eles, atores de diferentes nacionalidades e sotaques recitam, ao ar livre, em Roma, o texto original da peça homônima de Corneille, tragédia romana contada em versos alexandrinos. Grande parte das filmagens acontece no Monte Palatino, próximo a um intenso tráfego de carros. O barulho da cidade, onipresente, parece entrar por baixo das vozes, que se misturam, ainda, com o canto das cigarras e o sopro do vento. Apesar da sinfonia de ruídos do ambiente, o texto de Corneille aparece em primeiro plano. Num ritmo extremamente veloz de recitação, as vozes projetam no espaço os versos dodecassílabos, embalando-nos na melodia corneliana, da qual não se deixa escapar nenhuma letra. Ao espectador é dada a oportunidade de um contato direto com o texto, graças à forma como ele é pronunciado. Como diz Jean-Marie Straub, os atores obedecem a “pausas tipográficas”. A letra tem um valor de nota musical, o que nos conecta com a métrica, com a rima e com o ritmo da recitação.⁵ Posicionada nas fileiras do texto, a *mise-en-scène* sonora dos Straub nos instala no epicentro da luta da fala contra os obstáculos do mundo, produzindo, talvez, com esse filme, o primeiro *rap* da história da humanidade. Os narradores se alternam, ligeiros, sem nenhum tropeço. Suas vozes e os ruídos do ambiente formam um bloco sonoro denso, levando-nos a crer numa pós-sincronização de diferentes pistas de som. No entanto, “tudo o que se ouve é o que o diretor de som registrou e mixou

5. A fala de Jean-Marie Straub sobre as pausas em *Othon* foi proferida durante um debate com o público em 26 de fevereiro de 2008, na ocasião de uma retrospectiva de sua obra em Paris, no cinema Reflet Medicis, entre outubro de 2008 e março de 2009. Outros aspectos desse debate são lembrados num artigo de Mateus Araújo Silva (2012: 248-249).

6. Manfred Blank foi assistente dos Straub num outro filme, *Da nuvem à resistência* (1978).

durante as filmagens; não há cortes amenizados e, na mixagem, nada foi mudado” (BLANK, 1979: 12).⁶ O desenho sonoro de um filme se conclui no tempo, ou seja, na montagem. Mas no cinema dos Straub, esse desenho já é traçado de uma vez por todas no espaço da filmagem, em respeito absoluto pelo som direto.

7. Em 2005, em Paris, durante a mostra *L’homme et la bête*, uma homenagem da associação *Documentaire sur grand écran* à obra de Pierre Perrault, era comum ver os Straub tomarem a palavra após as projeções e chamarem a atenção dos espectadores para a riqueza da matéria sonora dos filmes do documentarista quebequense.

E quando o que se registra é a própria música, ou seja, o que não pode ser cortado, como em *Moisés e Aarão* (1974), os Straub optam por longos planos-sequência, numa decupagem que introduz intervalos na continuidade narrativa do texto original (a ópera de Schoenberg). Essa devoção cega ao som, que o faz passar, na montagem, na frente da imagem, os Straub compartilham, por exemplo, com Pierre Perrault, outro importante cineasta da fala e pioneiro do som direto, que eles sempre admiraram. Straub disse, uma vez, que era preciso estudar a fundo os filmes de Perrault para saber o que é o som direto.⁷ Perrault, que montava exclusivamente a partir do som, após uma transcrição completa de todas as falas, com suas pausas e silêncios, queria registrar “as harmonias das vozes, o eco dos quartos, o canto do fogo na lareira, o barulho dos relógios, as cadeiras que rangem, o telefone que toca duas vezes” (PERRAULT, 1985: 29). Aqui não se pode deixar de pensar na complexa arquitetura sonora do cinema dos Straub, na qual cada som do mundo, mesmo o mais imperceptível, o mais insignificante, como o de um trem em movimento, passando por baixo da fala dos personagens, tem seu lugar assegurado na transposição do texto.

A imagem do som

O cinema dá corpo ao texto. Transformado em matéria sonora, o texto literário torna-se não somente audível, mas também visível, embora, no caso dos Straub, a imagem que o acolhe seja abstrata e rarefeita. São paisagens e interiores vazios ou povoados por personagens hieráticos, de gestos econômicos, sem intenção ou desejo de se expressar, autômatos, mecânicos, profundamente bressonianos. Preservados “de qualquer obrigação com relação à arte dramática”, eles compartilham com os objetos, as casas, as ruas, as árvores e os campos, um “jeito visível de falar” (BRESSON, 1988: 26). Aumont tem razão quanto à radicalização da teoria do modelo de Robert Bresson por parte dos Straub (AUMONT, 1999: 77). Se o modelo bressoniano

é “todo rosto” (BRESSION, 1988: 42), impassível em meio às intempéries, o modelo straubiano é todo som, quase invisível no interior de um sistema de circulação da fala que consubstancia o corpo do homem e o corpo do mundo. O modelo, “depósito secreto e sagrado”, como Bresson definia os não-atores com os quais trabalhava (BRESSION, 1988: 98), torna-se, nas mãos dos Straub, uma caixa de ressonância de palavras cuidadosamente pronunciadas, sem deixar escapar nenhuma letra. “Se existe um herói nos filmes dos Straub, esse herói é o texto” (AUMONT, 1999: 77).

Nas adaptações dos Straub, a montagem da matéria visual, da mesma forma que a da matéria sonora, serve ao texto, instância que interfere na duração das imagens e na ordem de sucessão dos planos. Mais do que um recorte no espaço, a imagem dos Straub é um *entälhe*⁸ no tempo, numa matéria que resiste – o texto e a pronúncia impositiva. A montagem coloca em evidência essa relação da imagem visual com o tempo da fala, com o texto encarnado.

Assim, em *Cézanne* (Straub & Huillet, 1989), documentário de 48 minutos de duração, em respeito a uma imagem de arquivo retomada – *Madame Bovary*, de Jean Renoir (1933) –, Huillet estende por 7 minutos a citação da obra. O longo trecho do filme de Renoir ressurgiu em sua montagem original, com todos os seus diálogos e sons ambientais, sem nenhum comentário explicativo. As imagens de Renoir vêm após uma narração, em *off*, de um diálogo entre Cézanne e o escritor Joaquim Gasquet, nas vozes de Huillet e Straub.⁹ Cézanne fala de seu quadro *La Servante*, inspirado na velha camponesa do *Madame Bovary* de Flaubert que, durante as festas agrícolas, recebe uma medalha como recompensa pelos 54 anos de serviços prestados numa mesma fazenda. O relato é interrompido nesse momento e Huillet cola à imagem do quadro de Cézanne o trecho do filme de Renoir, que começa com uma cartela indicativa: “*Comices agricoles*”.

Havia duas opções para o corte final do trecho citado: a primeira, mais eficaz para o estabelecimento de uma relação entre as imagens de Renoir e o quadro de Cézanne, consistiria em interromper a citação logo após a entrega da medalha, quando a velha camponesa, pueril, ao contentar-se com tão pouco, informa que vai presentear o padre com o troféu recebido; a segunda opção, menos eficaz do ponto de vista do *raccord*, mas que foi a

8. O termo é de Daney (1979: 5).

9. Os diálogos retomados no filme *Cézanne* e, mais tarde, em *Visita ao Louvre* (2004), são transcrições feitas por Gasquet de anotações de suas conversas com o pintor, publicadas no livro *Cézanne* (GASQUET, 1926). Trechos desses mesmos diálogos apareceram posteriormente numa coletânea intitulada *Conversations avec Cézanne* (DORAN, 1978).

escolhida pela montadora, estende a citação ao plano seguinte, de um diálogo entre Ema Bovary e seu futuro amante. Embora esse plano nos distancie da figura da camponesa, segundo Huillet, se ela tivesse cortado na cena da velha senhora, isso enfatizaria sua puerilidade e soaria como desprezo pelo personagem. Para preservar a integridade das imagens citadas, a montagem sacrifica o *raccord* de conteúdo entre a camponesa de Renoir e o quadro de Cézanne. “Renoir resiste. É como um bloco de mármore. Não se pode cortar em qualquer lugar”, diz Huillet (STRAUB; HUILLET, 2008: 35).

A metáfora mineral evocada por Huillet reitera a ideia de monumentalidade de Straub, reaparecendo em diversas entrevistas do casal e em vários artigos sobre sua obra: as imagens dos Straub são “inscrições petrificadas”, que desafiam as tesouras (BONITZER, 1976: 7); há, nelas, uma “inalterabilidade mineral”, “um fluxo de palavras se chocando contra pedras” (NARBONI, 1977: 9-10). Trata-se de uma imagem que resiste ao corte. E essa resistência está relacionada ao enraizamento do texto na matéria visual. Os atores se mostram inteiramente concentrados na recitação, numa postura escultural. Há, realmente, um dever monumento desses corpos trabalhados pelo texto, que carregam o peso de cada sílaba pronunciada, impondo, assim, a segmentação como forma. O ponto de corte é determinado pelo acontecimento interno do plano, o que resulta numa renúncia à continuidade. E se, com tudo isso, o *raccord* ainda é, às vezes, possível entre dois planos, como acontece em *Sicília!*, isso se deve mais ao acaso do que à eficácia das normas de decupagem clássica.¹⁰ Se, nas filmagens, os Straub partem da lei clássica dos 180°, definindo um ponto de vista estratégico para o estudo da cena em perspectiva única, na montagem eles não hesitam em romper com o classicismo, explorando as possibilidades dos intervalos e da duração.

10. Num determinado momento do filme de Costa, após montar, em *raccord* perfeito, dois planos dos passageiros do trem, Huillet diz à Straub: – *Passa perfeitamente!* Ao que ele responde, consternado: – *Merda! Não pensar que temos uma script girl.*

O problema do *raccord*, por exemplo, sequer se coloca. A banda visual dos filmes dos Straub é formada por planos fixos de longuíssima duração, seleção de tomadas praticamente idênticas, panorâmicas que vão e voltam sobre uma mesma paisagem, geralmente desabitada. Suas imagens desestabilizam o olhar condicionado a uma decupagem analítica do espaço. Sentimo-nos como o cão de que fala Serge Daney, cuja orelha se levanta, erétil, “quando o olho perde o senso de orientação” (1998: 126).

O ritmo visual é lento e tudo convida ao repouso dos olhos. Por outro lado, os ouvidos são requisitados o tempo todo. Mesmo quando ninguém fala, há sempre um som a mobilizar a atenção. Mas se isso acontece é porque a fala – do mundo, dos atores – tornou-se visível por meio de uma imagem extremamente sóbria. É também de Bresson que vem essa modulação entre o visível e o audível: “quando um som pode substituir uma imagem, suprima essa imagem ou neutralize-a. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior” (1988: 62). Atenta à necessidade dessa modulação, a montagem straubiana instala o espectador em condições ideais de escuta.

Nessa travessia de lugares desertos, nos quais o som se propaga, os Straub atingem a alma humana por caminhos diferentes dos da identificação psicológica. Ao neutralizar o impacto da banda visual, a montagem torna nossos ouvidos mais disponíveis para um retorno ao interior de nós mesmos. E a partir daí, é a imagem que “me identifica” (COMOLLI, 1999-2000: 19-32), e não o contrário. Serge Daney viu nessa identificação invertida um aspecto importante do humanismo dos Straub, que produz uma “impregnação da imagem humana em todas as coisas. É nesse sentido que os filmes *nos olham*: um homem nos olha no fundo de cada imagem” (DANEY, 1979: 7). Por isso, “achar bonito um plano de paisagem é, em última instância, blasfematório, porque um plano, uma paisagem, é, no final das contas, alguém” (DANEY, 1979: 7). No cinema dos Straub, cada espaço vazio, cada trilha deserta, cada corpo imóvel, cada rosto secreto é uma fonte sonora pura.

A fragmentação resultante desse procedimento leva a uma justaposição de figuras autônomas, que foi muitas vezes confundida, de maneira equivocada, com falta de psicologia. Straub explica, no filme de Costa, que a psicologia existe, mas deslocada, devido ao caráter recitativo do método. A psicologia não se apoia na interpretação dos atores ou na identificação dos espectadores, mas na experiência dessas duas instâncias com o texto. Os atores não encarnam personagens, mas vivenciam, na própria carne, os efeitos do texto. Segundo Straub, há, em seus filmes, uma abstração teatral na relação com o texto, que vai mais fundo do que a chamada verossimilhança. Os atores não representam um texto; eles testemunham sobre a experiência literária ou musical que lhes é dado viver. A matéria visual documenta o trabalho de

homens e mulheres sobre um texto, sobre uma partitura. O que se filma é a vida e não uma interpretação ou uma figuração do vivido. Com isso, uma psicologia bem mais sutil passa a circular entre as imagens, manifestando-se na forma como os planos se encadeiam. Segundo Jean-Claude Biette, o ator straubiano é colocado “entre um texto e um trabalho de memória anti-naturalista, entre sua energia, que ele gostaria de empregar livremente, e a obrigação de submeter-se às ordens misteriosas e implacáveis de cada plano” (1982: 7). Suprimindo da tradição clássica hollywoodiana sua lógica narrativa e romanesca, os Straub desenvolvem, numa cultura francesa, “aquilo que é mais profundamente ligado ao presente: a verdade viva do ator” (BIETTE, 1982: 7).

Os Straub praticam uma psicologia do intervalo, que encontra, às vezes, no falso *raccord*, a forma mais adequada de sua expressão. Algo imperceptível passa entre os planos e religa o espectador ao filme, mais do que os próprios planos entre si. O *raccord* é dinamitado em silêncio, sem alarde, no interior do próprio sistema de campo-contracampo, que é a forma de alternância de planos predominante na montagem invisível. Num diálogo entre dois personagens é comum, na obra dos Straub, que o rosto do ator que acabou de falar permaneça ainda na tela por algum tempo, em silêncio, protelando a réplica de seu interlocutor. O que vai determinar o ponto de corte, em situações como esta, não é uma exigência estética de agilidade ou de continuidade na mudança de planos, mas o relaxamento da tensão do ator. O plano dura até onde dura essa tensão. No mundo igualmente fragmentado de Bresson, que tanto inspirou os Straub e onde Philippe Arnaud percebeu uma “radicalização da visão parcial”, o sistema clássico é afetado de outra maneira. Bresson não estica o plano até o fim da tensão, como fazem os Straub, mas, ao contrário, impõe-lhe cortes bruscos e inesperados. Como numa “incisão de um estilete”, que provoca a “queda cortante do plano” e faz com que seu conteúdo interior “se desloque para as bordas”, Bresson procede a uma decupagem “centrípeta” (ARNAUD, 2003: 22-24). No caso dos Straub, a decupagem não é centrípeta nem, tampouco, centrífuga, como na montagem narrativa. O texto transborda os limites do quadro interpelando um interlocutor que entra com atraso no plano seguinte ou, então, evocando um extra-campo inatingível, que nunca será mostrado. Essa autonomia dos planos reduz a importância do *raccord*, tornando-o até mesmo obsoleto.

Um outro diálogo entre Straub e Huillet em *Onde jaz o teu sorriso?* mostra o quanto, para eles, o *raccord* é um falso problema. Em *Sicília!*, um impostor entra no vagão, senta-se em frente ao viajante recém-chegado da América e se apresenta como “funcionário do Cadastro”. O viajante percebe a mentira e responde, dubitativo: “Ah, é verdade?”. Enquanto Huillet busca o corte exato, que colocará em evidência o sorriso zombeteiro, mas invisível, que nasce nos olhos do viajante, Straub explica as diferentes possibilidades de montagem da cena, filmada de forma clássica, em *raccord* de campo-contracampo: “se prolongamos o indivíduo que diz *Sou um funcionário do Cadastro*, somos nós que contemplamos um homem que acabou de mentir. Enquanto que, se cortamos no *o* de *cadastro*, no fotograma exato, a mentira passa para o outro lado, ela é devolvida. E aí é o outro que contempla o mentiroso. São coisas bem diferentes”. Que o plano dilatado seja o do mentiroso ou o do viajante que o escuta, o que interessa à montagem é instalar o espectador num intervalo de tempo a ser preservado entre os dois planos – o de um homem que mente e o de um homem que escuta um mentiroso. O importante é que, nessa fração de segundo de dilatação do tempo produzida pela montagem, ao renunciar ao *raccord* perfeito, o som ganhe uma visibilidade e o espectador possa pensar no que acabou de ouvir.

Na versão de *Sicília!* montada no Fresnoy, Huillet opta pelo corte moderno, dilatando o contraplano do ouvinte, que permanece em silêncio durante alguns segundos, antes de responder. A tomada permitia isso, pois havia uma tensão no rosto do ator, antes da fala. Já na versão do filme publicada em DVD pelas Éditions Montparnasse, em que foram utilizadas outras tomadas dos mesmos planos, prevalece o corte clássico, exato, sem o tempo morto do intervalo entre as duas imagens coladas, o que põe o espectador diante de uma ação contínua. Lição de montagem dos Straub: há diferentes maneiras de juntar dois planos e a de Vertov não é melhor do que a de Griffith. Nenhuma delas é boa ou ruim em si mesma e quem decide o ponto de corte é a própria matéria filmada. Para Straub, “o mais difícil na montagem não é fazer um corte preciso, o que, aliás, é excitante, como trabalho; o mais difícil é a dilaceração da escolha entre duas tomadas que têm, cada uma, suas qualidades respectivas”¹¹ (BONTEMPS; BONITZER; DANNEY, 1975: 23). O

11. Ainda como Bresson, os Straub rodam várias tomadas de um mesmo plano, de maneira a obter um progresso na performance da fala. Eles costumam chegar à mesa de montagem com 25 horas de material mixado, o que lhes permite proceder a diferentes versões de um mesmo filme, como fizeram em *Sicília!*, *A morte de Empédocles* e *Pecado negro*, todos eles remontados em oficinas de montagem para estudantes de cinema. Sobre a razão de tantas tomadas, ver o artigo de Bergala (1984: 30).

melhor corte, o mais justo e necessário, é aquele que responde às exigências da tomada escolhida. Numa entrevista com Ungari, Straub diz o seguinte sobre a relação entre a imagem e o som na montagem:

Quando se roda em som direto, não se pode permitir o divertimento com as imagens: temos blocos, que têm uma certa duração e nos quais não podemos meter a tesoura, por prazer, para produzir efeitos. Não se pode montar som direto como se monta filmes dublados: cada imagem tem um som e somos obrigados a respeitar. Mesmo quando o quadro se esvazia, quando o personagem sai do campo, não se pode cortar porque continuamos a ouvir, fora de campo, o barulho dos passos que se distanciam. (STRAUB; HUILLET, 1975: 48-63)

Em *Onde jaz o teu sorriso?*, Straub chega a afirmar que o *raccord*, figura máxima da continuidade e base de toda a montagem clássica, é “a maior estupidez que há no cinema”. E o melhor exemplo de que o *raccord* absoluto entre dois planos não existe é, para ele, *Fortini-Cani* (1976), em que o escritor Franco Fortini lê trechos de seu livro *Os cães do Sinai*. A princípio, nada de mais propício ao *raccord* do que a cena filmada ali: um só personagem, sentado numa varanda e enquadrado em plano fixo. No entanto, a luz muda e, de um dia para o outro, o enquadramento já não é mais o mesmo. Assim, a montagem desse filme é composta de planos longos, intercalados por telas pretas, que funcionam como pontuações e fazem de cada imagem do escritor diante de seu texto um ato de fala diferente. Nos intervalos de tempo entre os planos o *raccord* desaparece.

Embora, durante as filmagens, os Straub partam do princípio clássico do triângulo para a organização do espaço, na montagem eles vão cortar de acordo com a tensão da fala.¹² É que, diferentemente do classicismo hollywoodiano, a *mise-en-scène* dos Straub não tem por objetivo a restituição, na montagem, de uma temporalidade fictícia. O tempo real da experiência viva do ator com o texto já foi captado dentro do plano e não precisa ser reconstituído *a posteriori*. É no embate com a matéria filmada, com a unidade de sentido de cada tomada, com a sensação produzida dentro dos planos, e não no restabelecimento de uma continuidade entre eles, que o corte sela o destino de uma duração já prevista na filmagem da cena.

12. Jean-Marie Straub faz do método triangular do cinema clássico, utilizado para filmar atores situados numa linha comum de interesse, uma questão política. Para maiores detalhes sobre a decupagem dos Straub, ver a conferência que eles proferiram na Femis em março de 1988, sobre as filmagens da *Morte de Empédocles* (STRAUB-HUILLET, 1990).

Durante a remontagem de *Sicília!*, Straub quer sempre que os planos durem um pouco mais do que o mínimo necessário, enquanto Huillet tende ao corte mais curto. Mas isso não se deve a uma diferença de estilo entre os dois. O fotograma a mais de Straub busca prolongar a tensão, o fotograma a menos de Huillet visa intensificá-la. De qualquer forma, como viu Deleuze, é o próprio mundo que se tornou um imenso falso *raccord* (1985). E isso é algo que o cinema político dos Straub jamais perdeu de vista, mesmo que o horizonte de referência de sua decupagem seja o cinema de Griffith, Chaplin ou Ford.

A continuidade dos planos não é uma atividade abstrata nem estritamente técnica, mas o resultado de uma luta com a matéria. “Temos uma matéria que resiste a nós e não podemos cortar em qualquer lugar entre dois planos”, diz Straub no filme de Costa, ao comparar o trabalho do montador com o do escultor. “Ele trabalha com a matéria. Tem que levar em conta os veios do mármore, as fissuras, as camadas geológicas etc.” Os Straub procedem a um corte *sui generis* na história do cinema, nem clássico nem moderno, mas profundo, que esculpe uma forma definitiva em cada tomada escolhida. A montagem dos Straub não encadeia sequências; ela justapõe “blocos de movimento e duração” (DELEUZE, 1990: 69). Jean-Charles Fitoussi, assistente de direção de *Sicília!*, refere-se ao trabalho na mesa de montagem dos Straub como uma maneira de revelar a própria composição da realidade, em sua diversidade e oposições, de forma compactada: “montagem do som e do texto, do quadro e dos corpos, do espaço e da duração – tudo isso captado ao mesmo tempo, o do registro do plano” (FITOUSSI, 1999).

Como há sempre uma pequena margem de liberdade reservada aos atores no início e no final do plano, a montagem, às vezes, trabalha com esses tempos mortos das fala, que podem durar até 15 segundos ou mais, durante os quais vemos o ator em silêncio, imóvel, antes de começar a falar ou ainda sob o efeito do texto que acabou de ser pronunciado. Antes e depois da claquete, há um tempo que pertence ao ator e que não deve ser desperdiçado, diz Straub. Esse tempo é para que ele se concentre, reflita, medite e controle seu corpo. E se ele se serviu bem desse tempo, a montagem não tem o direito de cortar essas “sobras”. Na verdade, elas provêm de uma antecipação da montagem nas filmagens, quando o conhecimento sobre o corte interfere

no recorte do texto, na preparação dos atores, na escolha das locações, enfim, “na própria composição da imagem”, como em Vertov (DELEUZE, 1983: 119).

Alguns dos planos de maior concentração da fala na obra dos Straub são protagonizados por uma mulher que nunca havia feito cinema antes, Angela Nugara, com quem eles farão três filmes. Em *Sicília!*, o primeiro deles, ela é a mãe do viajante que retorna ao país. A sequência em que ela aparece dura 32 minutos, metade do filme, e contém vários tempos mortos, principalmente depois de suas falas. Durante o jantar com o filho, a mulher conta que o pai dela, “grande socialista e grande cavaleiro”, liderava a procissão noturna de São José, quando uma cavalgada iluminada por lanternas deixava a igreja e descia a montanha para percorrer os campos. O relato é feito em um único plano de quase três minutos, em que a mãe, de costas para o filho, olha pela janela, buscando, ao longe, a imagem dessa cavalgada distante no tempo, que nunca veremos. Mas a fala da atriz e a forma como essa fala é montada, preservando o longo silêncio que a sucede, tornam presente a procissão invisível de cavaleiros. A dilatação do plano na montagem nos conecta com a emoção e a gravidade que emanam do rosto da atriz, de sua postura imóvel, seu olhar penetrante e sua voz projetada no espaço. A imagem sonora do texto de Vittorini, imperceptível aos olhos, exala, no entanto, dos poros da narradora e paira ao redor dela naqueles 15 segundos de silêncio que a montagem, cuidadosamente, mantém.

A propósito de um outro filme, *Moisés e Aarão*, em que acontecimentos violentos, irrepresentáveis, são apenas evocados, Érik Bulloot vai dizer que a imagem passou “por baixo do plano”. É que “o passado, a lembrança, a memória não são figuráveis” (BULLOT, 1999: 46). No filme de Costa, Straub explica da seguinte maneira esse regime de contenção da imagem: “Depois de ter mostrado a montanha de Tebas, o Etna, a Santa Vitória, um belo dia, a gente descobre que é melhor ver o menos possível. Chegamos a uma espécie de redução que não é uma redução, mas uma concentração que, na verdade, diz mais (...) Um suspiro torna-se um romance”. Os Straub são pobres, mas seus filmes, como diz Daney (1998b: 168), são como aqueles filhos de pobre que *têm tudo de que precisam*: a imagem mais sólida (Lubtchansky) e o som mais puro (Louis Hochet).

No final de *Onde jaz o teu sorriso?*, Straub e Huillet ainda não chegaram a um acordo quanto a uma definição da montagem:

– *Um corte serve para condensar alguma coisa que nem sempre se faz na vida*, diz Straub.

– *Isso é a teoria*, ela responde.

– *Mas na vida também fazemos assim...*

– *Mas é diferente. Na vida não fazemos planos... A montagem não tem nada a ver com a vida.*

Se a montagem “não tem nada a ver com a vida”, talvez, então, para Huillet, da mesma forma que para Bresson, a montagem tenha algo a ver com a morte. Para Bresson, a montagem é um trabalho de reanimação do que morreu na película, “passagem de imagens mortas a imagens vivas” (1988: 89). E se cada plano dos Straub é mesmo “um túmulo para o olho”, como disse Daney (1975: 35), só resta à montagem trabalhar pela ressurreição do que, nele, jaz. Aliás, todo montador sabe que um fotograma a mais ou a menos, muitas vezes, dá vida a uma imagem.

REFERÊNCIAS

ARNAUD, Ph. *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

AUMONT, J. Doublages. In: FAUX, A.-M. (Org.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*. Conversations en archipel. Milão-Paris: Mazotta-Cinémathèque française, 1999.

BARTHES, R. Le grain de la voix. In: *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris: Editions du Seuil, 1982.

BERGALA, A. Straub-Huillet. La plus petite planète du monde. *Cahiers du Cinéma*, nº 364, p. 27-31, octobre 1984.

BIETTE, J.-C. Le cinéma se rapproche de la terre. *Cahiers du Cinéma*, nº 332, p. 6-7, février 1982.

BLANK, M. Un recueil de matériaux. *Cahiers du Cinéma*, nº 305, p. 8-13, novembre 1979.

- BONITZER, P. J.-M. S. et J.-L. G.. *Cahiers du Cinéma*, n° 264, p. 5-10, février 1976.
- BONTEMPS, J.; BONITZER P; DANEY, S. Conversation avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (Moïse et Aaron). *Cahiers du Cinéma*, n° 258-259, juillet-août 1975.
- BOULLOT, E. Sous le plan. Note sur un photogramme de *Moïse et Aaron*. In: FAUX, A.-M. (Org.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão-Paris: Mazotta-Cinémathèque française, 1999.
- BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.
- COMOLLI, J.-L. Jouissance et perte du personnage. *Episodic*, n° 7, 1999-2000, Personnage/Spectateur.
- DANEY, S. *Trop tôt, trop tard* (Jean-Marie Straub et Danièle Huillet). In: *Ciné journal*. Volume I/1981-1982. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- _____. Les Straub. In: *Ciné journal*. Volume II/1983-1986. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- _____. Un tombeau pour l'oeil (En marge de *l'Introduction à la musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schoenberg* de J.-M. Straub). *Cahiers du Cinéma*, n° 258-259, p. 27-35, juillet-août 1975.
- _____. Le plan straubien. *Cahiers du Cinéma*, n° 305, p. 5-7, novembre 1979.
- _____. Un tombeau pour l'oeil. *Cahiers du Cinéma*, n° 258-259, p. 27-35, juillet-août 1975.
- DELEUZE, G. Avoir une idée en cinema. A propos du cinema des Straub-Huillet. In: PAÏNI, D.; TESSON, C. (Orgs.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Hölderlin, Cézanne*. Lédignan: Editions Antigone, 1990.
- _____. *L'Image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- _____. *L'Image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit, 1991.
- DORAN, P. M. (Org.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978.

- FITOUSSI, J.-C. Le temps d'un retour. Notes de tournage de *Sicília! La Lettre du cinéma*, n° 8, hiver 1999. Disponível em: <http://www.brdf.net/sicilia/temps_retour.htm>. Acesso em: 15 maio 2013.
- GASQUET, J. *Cézanne*. Paris: Berhheim-Jeune, 1926.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- NARBONI, J. Là. *Cahiers du Cinéma*, n° 275, p. 6-14, avril 1977.
- PERRAULT, P. *De la parole aux actes*. Montréal: Editions du l'Hexagone, 1985.
- PAÏNI, D. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: le front d'Empédocle. In: *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, p. 65-69, 1997.
- RIVETTE, J. et al. Montage. *Cahiers du Cinéma*, n° 210, p. 16-35, mars 1969.
- SILVA, M. A. Glauber Rocha e os Straub: Diálogo de exilados-. In: GOUGAIN, E. et al (Orgs.). *Straub-Huillet*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012, p. 243-263.
- STRAUB, J.-M. Frans van de Staak est mort. *Derives*: Disponível em: <<http://www.derives.tv/Frans-van-de-Staak-est-mort>>. Acesso em: 15 maio 2013.
- STRAUB, J.-M.; HUILLET, D. *Rencontres*. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2008.
- _____. Faire un plan. In: PAÏNI, D.; TESSON, C. (Org.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Hölderlin, Cézanne*. Lédignan: Editions Antigone, 1990. p. 78-93.
- _____. Quelque chose qui brûle dans le plan. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, réalisé par A. Bergala, A. Philippon et S. Toubiana. *Cahiers du Cinéma*, n° 364, p. 32-34, octobre 1984.
- _____. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, avec E. Ungari. *Cahiers du Cinéma*, n° 260-261, p. 48-53, octobre-novembre 1975.