

Ponto estratégico e Serialismo em *Von heute auf morgen* (*De hoje para amanhã*, 1996)

PEDRO ASPAHAN

Doutor em Comunicação Social pela UFMG, com estágio doutoral na King's College London. Pós-doutorando junto ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Resumo: Esse artigo discute em primeiro lugar a existência de uma centralidade do pensamento musical no cinema de Straub-Huillet; em segundo lugar, a importância do pensamento composicional de Schoenberg no estabelecimento de procedimentos do trabalho cinematográfico dos diretores, com consequências estéticas e políticas dessa apropriação criativa, analisando trechos de *Von heute auf morgen*; e por fim, marca a presença de uma lógica serial ou de uma estética serial nesse cinema.

Palavras-chave: Straub-Huillet. Schoenberg. Serialismo. Cinema Moderno. *Von heute auf morgen*.

Abstract: This article presents, firstly, the centrality of a musical thought in Straub-Huillet's cinema; secondly, the importance of Schoenberg's compositional thinking in their filmic procedures, making points on its aesthetical and political consequences throughout the analyses of *Von heute auf morgen*; and finally, the serial logic or serial aesthetic of this cinema.

Keywords: Straub-Huillet. Schoenberg. Serialism. Modern Cinema. *Von heute auf morgen*.

Não há maneira melhor de introduzir o filme *Von heute auf morgen* (*De hoje para amanhã*, 1996), senão com as palavras do professor Martin Brady:

A ópera cômica *Von heute auf morgen*, terminada em 1928 e apresentada pela primeira vez em Frankfurt em 1930, não é apenas um marco do modernismo – a primeira ópera dodecafônica – mas também, como o título sugere, um sutil ataque velado à qualidade da arte modernista da década de 1920 que “*há hoje e se vai amanhã*”. É uma das primeiras óperas com um texto feminista – a libretista, “Max Blonda”, era a esposa de Schoenberg, Gertrud – e auto-reflexiva sobre os aparelhos da tecnologia moderna, tendo o telefone como ponto chave da história. (...) É a primeira ópera a ser filmada ao vivo, com som direto e pode ser lida tanto como um ensaio sobre as políticas e estéticas do modernismo como da intermedialidade. (BRADY, 2014, trad. nossa)¹

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*”, do alemão, “ópera do tempo” ou “ópera da vida cotidiana”, bastante popular na segunda metade da década de 1920, e famosa na música de jovens compositores como Ernst Krenek (*Zeitoper* e *Jonny spielt auf*) e Kurt Weill (especialmente nas composições feitas para peças de Brecht, como “*A ópera dos três vinténs*”). Segundo Peter Tregear,

O fato de que um gênero como o *Zeitoper* que, como o nome sugere, deliberadamente busca refletir sobre as condições estéticas da vida contemporânea, tenha alcançado tanto sucesso, irritava e incomodava Schoenberg na mesma medida. Um resultado observável disso foi que ele compôs peças explicitamente satirizando esses compositores contemporâneos, bem como o contexto social contemporâneo, além do fato de que o igualmente inescapável caráter mundano da sátira entrava em conflito com a sua emergente auto percepção como um “solitário” defensor da tradição após a I Guerra Mundial. Ainda assim, esse conflito de objetivos e sentidos transformou-se em criação, eventualmente inspirando um curioso comentário sobre o gênero *Zeitoper* através de sua ópera em um ato *Von heute auf morgen* [De hoje para amanhã], e posteriormente, ajudando a dar forma ao coração dramático e musical de *Moisés e Aarão*. (TREGEAR, 2011, p. 148, trad. nossa)²

1. No original: “Schönberg’s comic opera *Von heute auf morgen*, completed in 1928 and first staged in Frankfurt in 1930, is not only a landmark of modernism – the first twelve-tone opera – but also, as its title suggests, a thinly veiled attack on the ‘*here today gone tomorrow*’ quality of 1920s modernist art. It is one of the first operas with a feminist subtext – the librettist, ‘Max Blonda’, was Schönberg’s wife Gertrud – and self-reflexively features modern technology, in the form of a telephone, as a key plot device. In 1997 Straub and Huillet filmed the opera with Michael Gielen conducting. It is the first opera film with live, original sound and can be read as an essay both on the politics and aesthetics of modernism and on intermediality”.

2. No original: “The fact that a genre like *Zeitoper* which, as the name suggests, deliberately set out to reflect the aesthetic conditions of contemporary life, had proved so successful irritated and troubled Schoenberg in equal measure. One observable result was that he composed works explicitly satirizing these contemporary composers and the contemporary milieu despite the fact that the equally inescapable worldliness of satire was ultimately in conflict with his emerging self-perception as a “lonely” defender of tradition after the war.7 Nevertheless, this conflict of aims and means was nothing if not a creative one, eventually inspiring a curious commentary on the *Zeitoper* genre, the one-act opera *Von heute auf morgen* (From Today to Tomorrow), and thereafter helping to shape the dramatic and musical core of *Moses und Aron*”.

3. Alguns objetos típicos da vida moderna ocupam lugar central na ópera, tal como o telefone e o rádio. Na peça, Straub-Huillet utilizam um modelo de rádio alemão de 1936, posterior ao momento da composição da música e muito comum no período nazista. Há também uma garrafa de vidro com a estrela de Davi, símbolo judeu.

4. Usamos a noção de decupagem cinematográfica tal qual definida por Noël Burch, ver: BURCH, 2008, p. 23.

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 do período entre guerras e pela ascensão do Nazismo e do anti-semitismo, então eminentes). Dessa vez, a ópera inteira, não apenas a voz dos cantores, como também a orquestra, foi filmada em som direto (algo realmente singular na história do cinema), 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, com um cuidado refinado com o figurino, com o cenário e com os objetos cênicos.³ A obra de Straub-Huillet apresenta uma rigorosa *decupagem cinematográfica* feita a partir da partitura e definida segundo os compassos da música, como veremos adiante.⁴

Não foi a primeira vez que Straub-Huillet recorreram a Schoenberg. Na verdade, *Von heute auf morgen* é o quinto filme dos diretores que utiliza a música do compositor. Em 1972 eles realizaram um curta encomendado pela televisão alemã RWF a partir de seu Opus 34: *Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg*. A música foi composta entre os anos de 1929-1930. Mais tarde, em 1974, o casal mobilizou um esforço descomunal para filmar a complexa ópera inacabada *Moses und Aron*, composta principalmente entre os anos de 1930-32. O fragmento instrumental de *Moses und Aron* associado à descida de Moisés do Monte Sinai e à destruição do bezerro de ouro, em referência ao Segundo Mandamento (da proibição das imagens - *Bilderverbot*) e à idolatria, retorna tanto no início do longa *Fortini/Cani* (1976), quanto do curta feito a partir do roteiro de Marguerite Duras, *En rachachânt* (1982).

O constante retorno à obra e ao pensamento de Schoenberg não é algo casual. Podemos acompanhar ao longo de diversas entrevistas a importância do pensamento e da obra do compositor para a prática cinematográfica de Straub-Huillet, que endereçam ao compositor (e à sua revelia) um caráter político e de resistência de sua obra. Há uma centralidade do pensamento musical na obra do casal. Muito antes da realização do primeiro filme, *Machorka-Muff*, de 1962, eles já haviam idealizado a realização de dois longas tendo a música como figura central: *Crônica de Anna Magdalena Bach*, de 1967, foi idealizado em

1954; e *Moses und Aron*, de 1974, foi idealizado entre 1958 e 1959. Assim, foi através de Bach (a quem Schoenberg descreveu num célebre texto como o primeiro compositor dodecafônico – SCHOENBERG, 1984, p. 117) e do próprio Schoenberg que o pensamento cinematográfico do casal se estabeleceu.

Já na realização de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Straub dizia que seu ponto de partida seria “tentar um filme no qual utilizaríamos a música não como acompanhamento, tampouco como narração, mas como uma matéria estética” (STRAUB, 2012, p. 04). A música não teria ali um uso metafórico, ou ilustrativo, de pano de fundo, mas seria o próprio objeto material e estético do filme. A música está presente o tempo todo. Vemos o minucioso trabalho dos músicos sendo documentado, assim como temos a experiência da música enquanto vemos o filme. Podemos dizer ainda que a própria forma do filme torna-se musical. Straub associa as passagens da vida de Bach a “pontos” no sentido da composição *pontilista* (*punktueller Musik*) de Stockhausen, cuja organização serial, inspirada em Schoenberg e em Webern, se faz em “partículas separadas e dispersas, não subordinadas a uma estrutura tonal” (STRAUB, 2012, p. 05).

A afinidade entre Straub-Huillet e Stockhausen foi expressa pelo compositor em carta escrita sobre *Machorka-Muff*,⁵ ressaltando as qualidades da construção temporal do filme, de “um tempo especificamente cinematográfico – como existe um tempo musical” (STOCKHAUSEN, 1963, p. 36). Como aponta Martin Brady em sua tese de doutorado sobre os primeiros filmes de Straub-Huillet:

A terminologia de Stockhausen sugere que ele reconhece princípios derivados da música conduzindo a construção do filme, tais como variação e contraponto, e, por analogia, o “pontilismo” que ele mesmo praticava em suas primeiras composições seriais (incluindo *Punkte* de 1952 e a sua contraparte *Kontra-Punkte* de 1952-53). A fonte comum para os experimentos de Stockhausen e para a montagem dialética de *Machorka-Muff*, creio, deriva dos métodos composicionais de Arnold Schoenberg, de quem Straub-Huillet já haviam planejado adaptar *Moisés e Aarão* ao cinema, antes de embarcarem nos projetos de Böll. Os paralelos com Schoenberg ajudam a iluminar a organização racional da estrutura de *Machorka-Muff*, uma estrutura baseada num equilíbrio entre a fragmentação e a percepção de unidade. (BRADY, 1995/2008, p. 46, trad. nossa)⁶

5. Straub-Huillet chegaram a convidar Stockhausen para atuar no filme seguinte, também adaptado de Böll, *Não reconciliados*, mas o compositor se disse impossibilitado de participar, uma vez que dentre as atribuições do personagem estaria saber jogar bilhar, e ele não sabia e não teria tempo para aprender.

6. No original: “Stockhausen’s terminology suggests that he discerns principles of construction governing the film which derive from music, those of variation and counterpoint and, by analogy, the ‘pointillism’ which he himself practiced in his early serial compositions (including *Punkte* of 1952 and its counterpart *Kontra-Punkte* of 1952-53). The common source for Stockhausen’s experiments and the dialectical montage of *Machorka-Muff* is, I believe, to be found in the compositional methods of Arnold Schönberg, whose *Moses und Aron* Straub-Huillet had already planned to adapt for the cinema before embarking on the Böll projects. The parallels with Schönberg help to shed light on the rationale governing the structure of *Machorka-Muff*, a structure grounded on a balance of fragmentation and unitary perception”.

De fato, tanto Stockhausen quanto Straub-Huillet parecem se apropriar, cada qual à sua maneira, da obra e dos procedimentos composicionais de Schoenberg, no contexto do pós-guerra, como forma estética e política de resistência e em oposição à lógica expressiva da propaganda totalitária em todas as suas frentes de atuação. Junto com Martin Brady, acreditamos que os paralelos com a fonte comum de Schoenberg ajudam a iluminar não só a organização racional da estrutura de *Machorka-Muff*, como uma lógica do pensamento estético da obra dos cineastas como um todo.

A afirmação de Stockhausen também reflete uma preocupação central do cinema de Straub-Huillet: “a questão não é se a nossa geração estará numa posição de criar grandes e perfeitas obras, mas se nós estamos conscientes da tarefa histórica específica à qual fomos convidados” (ZAGORSKI, 2009, p. 296). Marcus Zagorski reforça a importância da obra de Schoenberg e do método de composição dodecafônica, como fonte de resistência ao totalitarismo e também como base para o desenvolvimento do serialismo nas suas mais variadas formas de expressão, especialmente a partir dos encontros de Darmstadt nos anos de 1950:

7. No original: “Although the consequences of the National Socialists’ cultural policies might seem insignificant when measured against social policies that would effect the murder of millions of people, the cultural policies were practiced with a similar degree of calculation and ruthlessness. Schoenberg, like other civil servants of ‘non-Aryan descent’, was stripped of his professorship at the Akademie der Künste in Berlin in the spring of 1933; in May of the same year, his scores, along with thousands of other publications deemed unacceptable by the state, were publicly burnt before the *Berlin Staatsoper*. His Jewish background and his status as a leading proponent of ‘degenerate’ atonal music made Schoenberg doubly offensive to Nazi authorities. In the eyes of post-war composers, the 12-note method acquired consequent appeal: it seemed ‘untainted by any whiff of collaboration’ and suggested a way to make a fresh start with a technique that represented ‘intransigence and resistance’. For some, atonal and 12-note music did not merely represent antifascist resistance, it enacted such resistance”.

Embora as consequências das políticas culturais do Nacional Socialismo possam parecer insignificantes quando colocadas diante da política social que teve como efeito o assassinato de milhões de pessoas, as políticas culturais foram praticadas com similar grau de cálculo e rudeza. Schoenberg, como outros civis empregados de “linhagem não-Ariana”, perdeu seu cargo como professor na Academia de Künste em Berlim na primavera de 1933; em maio do mesmo ano, suas partituras, junto com milhares de outras publicações foram consideradas inaceitáveis pelo estado, foram queimadas publicamente diante da *Berlin Staatsoper* [Casa da Ópera de Berlim]. Sua formação judia e seu status como líder proponente da “degenerada” música atonal fez Schoenberg ser duplamente ofensivo às autoridades nazistas. Para os olhos dos compositores do pós-guerra, o método dodecafônico adquire o seguinte apelo: ele parece “não ceder ao mínimo sopro de colaboração” e sugere um caminho para se fazer um fresco recomeço com a técnica que representa “intransigência e resistência”. Para alguns, a música atonal e dodecafônica não apenas representou uma resistência anti-fascista, mas legítima tal resistência. (ZAGORSKI, 2009, p. 311, trad. nossa)⁷

Desse modo, a citação dos “pontos” da vida de Bach parece reunir de modo único a referência ao compositor barroco como origem para a música moderna (e no caso de Straub-Huillet, também do cinema moderno), passando pelo dodecafonismo de Schoenberg e pelos desenvolvimentos seriais dele derivados a partir das pesquisas do grupo de Darmstadt nos anos de 1950. Assim, fica ainda mais evidente a centralidade da música na origem do pensamento e da expressão cinematográfica dos diretores, bem como a dimensão política e de resistência que essa apropriação representa, uma vez que o serialismo se apresentava para a geração do pós-guerra como um caminho estético de oposição aos regimes totalitários. O rigor do serialismo parecia oferecer assim a liberdade necessária para um recomeço. A noção de série é então ampliada, torna-se uma forma de pensar, um pensamento estético e contamina todos os parâmetros artísticos em diferentes suportes, não apenas musicais, como demonstrou Markus Bandur em seu estimulante livro *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture* (BANDUR, 2001). A noção de série também apresenta afinidade com uma leitura benjaminiana da noção de História, como um instrumento para *montar* os fragmentos materiais dessa enorme *constelação* de elementos conectados ao passado num conflito dialético e potencialmente revolucionário com o tempo presente.⁸

Ponto estratégico

Um modo mais evidente de acompanhar uma certa semelhança estrutural entre os procedimentos composicionais do cinema de Straub-Huillet e os procedimentos correntes no serialismo está no método de filmagem desenvolvido por eles na relação com o espaço, a partir do *ponto estratégico* de colocação da câmera, como afirma Alain Bergala (2012, p. 235): “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”.⁹ Assim como o compositor serial trabalha a partir da composição de séries e das suas inúmeras variações espelhadas (retrogradação, inversão e inversão da retrogradação, além das transposições para todas as tonalidades), bem como dos problemas lógicos desencadeados

8. Schoenberg, assim como Benjamin, também recorreu à imagem judaica do estilhaçamento do universo em fragmentos, a partir do qual seria preciso reconstituir suas peças num quebra-cabeça como um trabalho artístico. Schoenberg escreve a Kandinsky em 19 de Agosto de 1912: “Devemos nos tornar conscientes de que há quebra-cabeças ao nosso redor. E nós devemos encontrar coragem para olhar nos olhos desses quebra-cabeças sem timidez, buscando ‘a solução’. É importante que o nosso poder de criar quebra-cabeças [isto é, obras de arte] espelhe os quebra-cabeças que nos rodeiam, então a nossa alma deve resistir – não a solucioná-los –, mas a decifrá-los. O que ganhamos não é a solução, mas um novo método de codificar e decodificar. O material, sem valor em si mesmo, serve na criação de novos quebra-cabeças. Para os quebra-cabeças há uma imagem do incompreensível. Imagem imperfeita, como é a imagem humana. Mas se pudéssemos apenas aprender com ela para considerar o incompreensível como possível, estaríamos mais próximos de Deus, pois não demandaríamos mais compreendê-lo. Porque então nós não tentaríamos mais medi-lo com a nossa inteligência, criticá-lo, negá-lo, pois não podemos reduzi-lo à inadequação humana que é própria da nossa claridade.” Ver: KURTH, Richard. *Immanence and transcendence in Moses und Aron*. In: SHAW, J. AUNER, J. (orgs.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 177-190.

9. É interessante notar como o número 364 da *Cahiers du Cinéma* (Outubro de 1984) onde o artigo de Bergala foi inicialmente publicado tenha sido dedicado integralmente à questão dos *métodos de filmagem*, incluindo não só Straub-Huillet, mas também Rivete e Rohmer. No texto de abertura, Bergala afirma: “Todo filme acaba por se assemelhar ao método ao qual foi submetido. Rivete chega a dizer que ‘é sempre o método com o qual um filme é feito que cria a verdadeira história.’” Ver: BERGALA, 1984, pp. 06-07.

10. Na prática, o trabalho do compositor dodecafônico consiste em criar uma série de doze sons que não remeta às sonoridades indiciais ou funcionais da harmonia tonal e da tradição musical, e que funciona como uma série base. A partir dessa série, o compositor constrói *variações através de formas espelhadas*, estabelecidas através da elaboração da série original, sua inversão, sua retrogradação e a inversão da retrogradação, e *contrapontos*, que conjugam a construção horizontal da série com uma abordagem vertical, em várias vozes simultâneas. Ao mesmo tempo, ele pode transpor a série e suas formas espelhadas para todas as doze tonalidades, gerando um conjunto de 48 séries (a série base mais todas as variações transpostas). Desse modo, o gesto da composição está ligado à resolução de problemas lógicos, visando sempre a construção de ideias musicais claras, coerentes e que tenham unidade.

O dodecafonismo de Schoenberg, juntamente com os trabalhos composicionais de Webern

pelo método, os diretores *decupam* o espaço em séries de planos fragmentares, feitos a partir de determinados pontos estratégicos de colocação da câmera, na relação com o texto.¹⁰

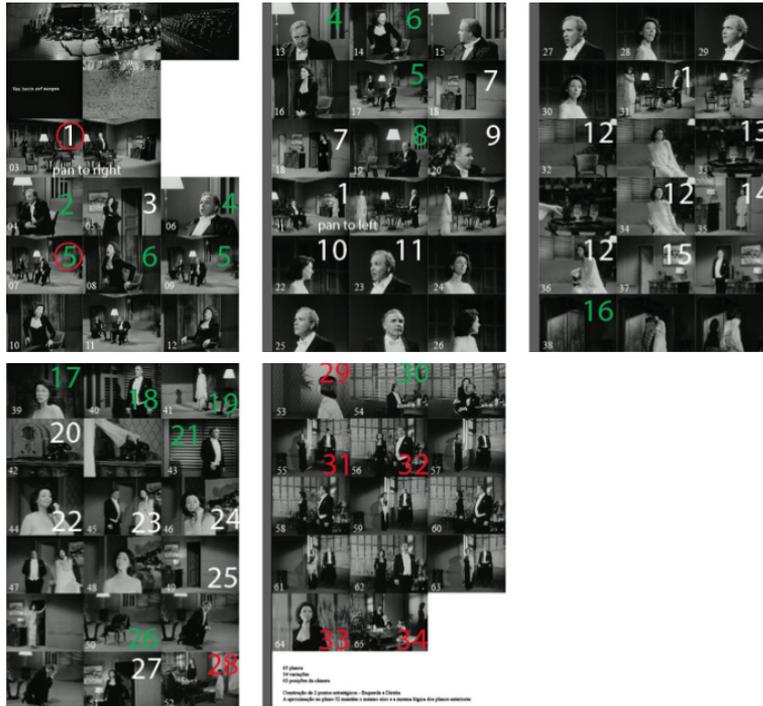
Em geral, cada ponto estratégico produz um *plano base*, mais aberto, e inúmeras variações na forma de reenquadramentos. Dentro do plano, tudo é milimetricamente estudado e posicionado, cada objeto, a posição dos personagens e o ângulo de seus olhares.¹¹ Os diretores trabalham a partir de um princípio de redução da repetição literal dos planos, criando a cada vez pequenas diferenças entre os quadros através dos reenquadramentos. Os planos retornam diferentes, em inúmeras formas de variação visual, muitas vezes, inclusive, construídas sobre procedimentos de espelhamento. Como na técnica dodecafônica, a mesma série de elementos está a todo momento retornando de diferentes formas, com muitos tipos de variação, produzindo diferença a partir de semelhanças. Estamos a todo momento vendo as mesmas coisas, mas a cada vez, as vemos de modo diferente, com variações. Os diretores parecem produzir com o material estético do filme, algo que se aproxima de alguma maneira da experiência temporal da música. Eles reduzem a repetição literal de planos, construindo variações visuais dos fragmentos de espaço-tempo a partir de procedimentos de espelhamento.

Assim, com o uso do ponto estratégico, o encadeamento dos planos na montagem acaba não seguindo a tradicional lógica da continuidade espacial do cinema clássico, mas, ao contrário, produz saltos a partir de uma espacialidade lacunar e fragmentária, intimamente conectada com o texto que orienta o filme. A experiência temporal torna-se também fragmentada e complexa com a superposição de uma temporalidade musical (no caso da ópera, por exemplo) com os diferentes tempos criados pelas variações na forma visual do filme. Em cada filme o ponto estratégico é modulado de maneira diferente e sempre em função do texto e/ou da música.

Von heute auf morgen - De hoje para amanhã

Em *Von heute auf morgen*, podemos observar que Straub-Huillet optaram por construir, não apenas um (como em *Antígona*), mas dois pontos estratégicos principais a partir dos quais toda a ópera é filmada. Ao longo dos 54 minutos que constituem a música, são apresentados 63 planos, a partir dos dois pontos estratégicos,

com 34 variações. Assim, mais da metade dos planos do filme constituem variações. Praticamente, pode-se dizer que para cada retorno de um plano já visto, há um novo plano, um novo enquadramento, implicando então em um princípio de redução da repetição literal dos planos. O número de variações é ainda mais impressionante se levarmos em consideração que toda a ópera foi filmada no espaço restrito de um palco.



Esquema de análise da estrutura de planos e pontos estratégicos do filme.

Além disso, a dualidade proporcionada por esses dois pontos parece contribuir para reforçar as dualidades presentes na ópera: homem e mulher, sonho e realidade, casado e solteiro, monogamia e relação aberta, tradição e modernidade, presença e ausência, presente e futuro, hoje e amanhã, preto e branco, dia e noite, claro e escuro, esquerda e direita, conservadorismo e progresso, casa e rua, público e privado, natureza e cultura, prisão e liberdade, etc. A duplicidade do ponto estratégico também intensifica o jogo de variações por espelhamento visual dos enquadramentos e reenquadramentos ao longo do filme, ora aproximando, ora afastando os personagens. Os espelhamentos também são construídos no interior dos planos através de um jogo com a cenografia, com a iluminação, com o figurino, com a posição dos corpos e com os gestos dos personagens.

e Alban Berg, influenciaram o desenvolvimento do *serialismo integral*, especialmente a partir dos encontros realizados em Darmstadt nos anos de 1950. A partir desses encontros, compositores como Pierre Boulez e Stockhausen, dentre outros, começaram a trabalhar todos os parâmetros musicais em séries, não apenas as notas, como também os valores dinâmicos, as figuras rítmicas, a estrutura das obras, etc. Nesse sentido, o termo *dodecafonismo* se refere ao método de composição estabelecido inicialmente por Schoenberg, enquanto o termo *serialismo* tem um caráter mais amplo e genérico, englobando também as pesquisas realizadas posteriormente.

11. O ponto máximo de desenvolvimento desse trabalho com o ponto estratégico certamente pode ser observado no longa *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948* (filme de 1992). Ao longo dos 100 minutos que compõem esse filme absolutamente todos os planos foram feitos a partir do mesmo ponto estratégico, sem mudar a posição da câmera.



Panorâmica inicial da ópera.

Logo no começo, a câmera está à esquerda e acompanhamos a entrada do casal pela porta. O cenário reconstrói uma sala de estar modernista de uma casa dos anos de 1920. No centro, uma luminária se coloca entre duas cadeiras e divide a luz do palco em duas direções opostas. Também as duras sombras do homem e da mulher se projetam em direções opostas. A iluminação ganha um caráter expressionista. O papel de parede é feito de linhas cruzadas, como as grades de um campo de concentração, e produz um peso para a cena, pois como disse Hanns Eisler sobre a obra, a música de Schoenberg antecipa a sua época e produz um “apocalipse em escala familiar” (EISLER, 1955, p. 106). Embora o compositor tenha concebido a obra como cômica, o tratamento musical é muitas vezes denso e dissonante. O humor acaba por apresentar um caráter satírico e irônico.



Organização dos objetos sobre a cômoda

No canto, sobre a cômoda, pode-se ver um anacrônico rádio do período nazista (*Volksempfänger*), o telefone, o cinzeiro e um pequeno abajur. Sobre eles se destaca a reprodução de um quadro de Cézanne (*Maisons sur la colline*, 1900-1906), artista pioneiro do modernismo e cujos princípios cubistas de composição, ao decompor o mundo em séries de formas geométricas básicas, também têm relação com a estética do serialismo num sentido mais amplo (BANDUR, 2001). Cézanne também foi tema de outros dois filmes de Straub-Huillet, além de ser referência fundamental para o pensamento dos diretores. Segundo Martin Brady, a constelação de objetos dispostos na cena pode ser lida como uma “decomposição do filme em suas partes constituintes, uma mini-história do cinema” (BRADY, 2014). Segundo o autor, cada elemento representaria uma dimensão material da história do cinema: a gravura impressa do quadro traz o elemento visual, a imagem em sua bidimensionalidade, a tela, o que nos conduziria a pensar no filme como “imagens em movimento”. A luminária faria alusão ao aparato cinematográfico, à projeção da luz, à relação entre luz e sombra, fundamento do visível. O telefone, elemento central para a ópera, faria referência ao diálogo, ao elemento teatral e à sua expansão para além dos limites espaciais visíveis. O rádio aparece então como o elemento sonoro que veio fazer parte do cinema nos anos de 1930.¹² Poderíamos ainda tomar a liberdade de incluir o elemento do cinzeiro como uma referência ao público do teatro moderno idealizado por Brecht (e também ao público do cinema e da ópera), que deveria ter a atitude crítica de fumar e observar. Não por acaso, Straub aparece fumando um charuto no início do curta em que apresenta o trabalho de Schoenberg e o relaciona também à obra de Brecht (*Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg*, 1972). Martin Brady, então, conclui sua análise observando que:

Essa composição de objetos, que acaba se aproximando da forma de um altar, um tipo de *vanitas* tecnológico, não apenas decompõe o filme – aqui a serviço da mais burguesa das artes, a ópera –, mas também alerta o espectador atento para os componentes ideológicos do cinema. Então, Straub-Huillet, sem a menor altivez, colocam seu filme ao lado de dois artistas pioneiros – o compositor que emancipou a dissonância e nos trouxe a Música Moderna e o Serialismo, e Cézanne, cuja economia de expressão levou a pintura na direção da abstração, sendo considerado como precursor do cubismo. (BRADY, 2014, trad. nossa)¹³

12. Brady destaca ainda que o modelo do rádio nazista utilizado no filme não existia ainda na época em que a peça foi composta, em 1929, mas fora lançado alguns anos depois, constituindo, portanto, um anacronismo.

13. No original: “This almost altar-like composition of objects, a kind of technological *vanitas*, not only deconstructs film – here at the service of that most bourgeois of arts, opera – but also alerts the attentive spectator to the ideological component of cinema. Moreover, Straub/Huillet, with no little hauteur, place their film alongside two artistic pioneers – the composer who emancipated dissonance and gave us Modern Music and serialism, and Cézanne, whose economy of expression took painting in the direction of abstraction and who is held to be a precursor of cubism”.

O filme constrói a sua política de modo auto-reflexivo em cada detalhe, em cada objeto, nos gestos, no modo de construção da narrativa, na elaboração de seu método de filmagem, tendo sempre em vista elementos da história recente, em especial a relação com o Nazismo, com a guerra, com a perseguição aos judeus (não é por acaso que vemos uma garrafa de cerveja com a estrela de Davi), com o holocausto. Essa lógica benjaminiana de elaboração da história através da construção artística se dá sob a força e a potência dos “derrotados da história”, cujo impulso revolucionário se manteve vivo de alguma maneira, fazendo liberar uma faísca nos tempos presentes. O gesto artístico desses que, de alguma maneira, sobreviveram, resistiram, retorna sob diferentes formas no cinema, como é o caso da música de Schoenberg e da abertura que ela proporcionou para as inúmeras vanguardas artísticas do século XX.

A cena apresenta também fortes linhas geométricas das cortinas e das janelas. Ao fundo, por trás da mesa do café da manhã, as plantas vêm marcar a presença da natureza (também representada no quadro de Cézanne) e quebrar a dureza das linhas geométricas, com formas orgânicas complexas. Os personagens vestem roupa de gala em preto e branco. A fotografia do filme também é feita em preto e branco. Straub-Huillet retornam ao preto e branco, o que conecta a ópera aos seus primeiros filmes germânicos (*Machorka-Muff*, 1962, *Nicht Versöhnt*, 1965, *Bachfilm*, 1967, *Der Bräutigam*, 1968) e a *Klassenverhältnisse* (*Relações de Classe*), filme realizado em 1984 sobre o primeiro romance de Kafka, *O homem que desapareceu ou Amerika*.

Escutamos os primeiros acordes e a câmera faz uma pequena panorâmica para a direita em plano aberto, acompanhando o movimento do casal. O homem canta em devaneio sobre o encanto que a amiga da esposa lhe causara essa noite. A esposa, compreensiva, o convida para dormir, pois há muito o que fazer no dia que se segue. Então, a câmera muda de perspectiva para a direita e filma o surto raivoso do marido em plano fechado: “Ah, vá embora! Esse tipo de vida deixa tão pouco tempo para sonhar: Sempre a economia, o trabalho, gritando às crianças, dia após dia, a mesma coisa. Se não houvesse ao longo do tempo algo diferente ou novo, as preocupações diárias poderiam matá-la ou sufocá-la com o tédio!”. A câmera volta para a posição à esquerda para filmar a mulher em plano médio. Ela está de pé ao

lado da porta, próxima ao quadro de Cézanne. A mulher pondera: “Sempre que você tem uma noite agradável, volta deprimido! E eu não posso dizer que sua vida atual seja tão terrível. Até agora achei que fôssemos muito felizes. O que você quer?”.

Já no começo, o posicionamento da câmera constrói *dois polos antagônicos*, como duas visões diferentes de mundo, duas perspectivas contrastantes, dois pontos estratégicos de posicionamento da câmera. Da direita, vemos e escutamos o imaginário do marido, contaminado e seduzido pelos modismos da vida moderna, representados pela figura da amiga da esposa. Da esquerda, vemos e escutamos as ponderações da esposa em defesa da vida familiar. Em seguida, a câmera se estabelece à direita e a mulher resolve mostrar ao marido que “também não está fora de moda”. Ela adere então ao imaginário moderno suscitado pelo marido e decide provar para ele que ela “pode viver de modo diferente”. Ela afronta a posição masculina de poder do marido e afirma a liberdade do seu desejo, a possibilidade de sua transformação e a defesa de sua singularidade, mesmo que sob a forma do jogo. Talvez resida aí um traço do feminismo idealizado por Gertrud Schoenberg nos anos de 1930. Há então uma articulação na forma do filme e da música, após esta atingir um pico de tensão dramática, no diálogo conflituoso entre o casal (plano 18). A perspectiva muda para a esquerda mais uma vez e a mulher se “transforma completamente”.



Plano 18

Assim, o filme também se transforma e apresenta um novo começo ao refazer a panorâmica inicial, invocando a nossa memória do primeiro plano do filme, no entanto, agora, a panorâmica é invertida da direita para a esquerda (plano 21), acompanhando o movimento da mulher. A variação por *inversão* marca essa primeira articulação da forma fílmica. A cor da roupa também se inverte, do preto para o branco. Ela caminha com seu novo vestido e joga com a fantasia da mulher moderna e livre, ou mesmo libertina, de uma nova vida, para o desespero do marido.



Plano 21 - pan da direita para a esquerda

Vemos variações em plano e contraplano, numa relação de oposição entre esposa e marido. A forma e a posição dos corpos aparecem mais uma vez espelhadas. A mulher inverte o seu papel de dona de casa e figura como uma “mulher moderna”, despertando o ciúme do marido. Por fim, ela atende ao chamado do tenor que galanteia ao telefone, oculto no fora de campo. O marido, de joelhos, derrotado, implora que ela volte a ser como antes. A atitude da mulher tem um caráter libertário.

O filme se torna cada vez mais fragmentado, apresentando planos mais fechados dos personagens, dos objetos e dos móveis (a criança que acorda, a garrafa de cerveja, a cadeira, o telefone, o guarda roupa e a cômoda). A fragmentação desconcerta a percepção que o espectador tem do tempo e do espaço e os personagens às vezes aparecem de repente em diferentes lugares, como é o caso do marido visto ao lado do quadro de Cézanne no plano 37, reaparecendo, com o corpo na mesma posição, ao lado da porta de entrada da casa no plano 40, sem nenhuma conexão ou justificativa aparente para esse salto espacial elíptico (como uma elipse espacial). Ele se movimentou no fora de campo, mas cria a impressão de que ele ficou parado enquanto o fundo teria se deslocado. O espaço é recortado como um quebra-cabeças mnemônico.



Plano 37



Plano 38



Plano 39



Plano 40

Junto com a fragmentação, a constante presença das sombras contribui para reforçar os jogos de espelhamento e dualidade, construindo uma espécie de *mise-en-abyme* vivo no interior do quadro. Marca do modernismo e do anti-ilusionismo, o filme torna visível seu próprio processo de representação, apresentando a sombra como uma espécie de dublê dos cantores, especialmente da mulher. A sombra aparece assim como essa forma espelhada e invertida do corpo humano, seu duplo bidimensional projetado sobre o espaço, uma silhueta negra e misteriosa, sem volume, sem face, como um rastro visível e impalpável. Ao mesmo tempo presença e ausência, a sombra apresenta a contra-forma dos corpos, como se diz do contra-tema de uma melodia. Ela se projeta sobre as paredes mas, também, projeta um campo de possibilidades futuras das relações a se estabelecer entre um homem e uma mulher, das relações que se constituem numa sociedade. Ela sugere uma complexa temporalidade, fazendo conviver diferentes tempos no mesmo instante, tornando visível a ambiguidade e a complexidade que cada corpo carrega consigo. Tornam-se simultâneos os tempos da juventude e da vida adulta, o tempo presente e o tempo lembrado, o tempo vivido por Schoenberg em meio ao período modernista de 1929, logo antes da ascensão do Nazismo e início da Segunda Guerra, e o tempo

14. A obra de Straub-Huillet sempre foi marcada por essa observação de que o Nazismo não se encerrou com o fim da Segunda Guerra. Já no primeiro filme, *Machorka-Muff*, há uma crítica ao processo de remilitarização vivido pela Alemanha no pós-guerra.

Muitos membros do partido Nazista, militares, políticos, etc, continuavam (e continuam) a atuar, impunes.

As poucas condenações feitas pelos tribunais do pós-guerra não foram suficientes para causar uma reforma completa da estrutura política e social que permitiu a consolidação do regime totalitário. Vale citar, como referência, um importante filme desse período: *Alemanha no Outono* (*Deutschlan im Herbst*, 1978, Fassbinder, Schlöndorff, Alexander Kluge, etc), que retrata exatamente o trabalho de resistência de guerrilhas armadas (RAF) contra a política Nazista nos anos de 1970.

contemporâneo de Straub-Huillet em 1996. A sobreposição temporal desses dois momentos da História reforça a dimensão política da obra, tornando evidente que os mesmos desafios do passado, a dimensão totalitária aparentemente adormecida nos tempos atuais, está sempre prestes a despontar.¹⁴ A pergunta sobre o muro continua a reverberar: “Onde jaz o seu sorriso?” ou, em uma outra tradução possível: “Onde está enterrado o seu sorriso?”. Os diferentes tempos vivem juntos, diferentes períodos históricos vivem juntos na abordagem materialista de Straub-Huillet.



Plano 41 - projeção da sombra da mulher

O dia amanhece. O casal se reconcilia e se une, voltando a conviver no mesmo plano (a reconciliação é algo realmente raro no cinema de Straub-Huillet). A câmera avança e muda de posição, mas mantém o mesmo eixo dos dois pontos estratégicos anteriores para filmar a parte de trás do palco, onde está a mesa do café da manhã. Assim se inicia a terceira e última parte da ópera, quando o casal reconciliado é surpreendido pelo cantor e pela amiga da esposa que entram em cena para questionar, de modo irônico, o amor idílico, antiquado e matrimonial do casal.

A câmera filma os dois casais opostos de modo semelhante, mas produz uma variação na posição dos personagens, criando um estranho espelhamento. As mulheres estão à esquerda e

os homens à direita em ambos os planos, mas as relações de frente e fundo são invertidas. A amiga está mais à frente, com o cantor ao fundo, enquanto o marido está à frente, com a esposa ao fundo. Essa última sequência é toda filmada a partir do mesmo ponto estratégico. A câmera está posicionada no centro do palco (onde estava antes a luminária), portanto, ela filma o casal moderno da direita, enquanto o casal conjugal é filmado da esquerda. Uma outra diferença importante entre os planos é que, agora, marido e mulher se apresentam envoltos pela natureza, com as plantas ao seu redor, enquanto o tenor e a amiga, com sua sombra deformada, se apresentam diante da dureza das linhas geométricas do cenário, como que enredados pelo modismo do qual fazem parte.



Planos 55 e 56 - Espelhamentos entre os casais



Plano 65 - plano final.

O filme se encerra de modo impactante, com uma imagem que condensa muitos sentidos numa única cena. A mulher se coloca de pé atrás do marido que está sentado diante da mesa posta do café da manhã. Ela é observada pelo filho pequeno. O cenário ao fundo se articula em três partes: as janelas com as plantas, a parede sombreada com o papel de parede e a parede mais clara, iluminada pela luz que vem de fora. Sobre essa última parede, bem à direita do plano, se projeta a sombra da mulher, como uma projeção de todas as incertezas que o futuro há de guardar com as relações e com o mundo. O marido diz: “Ainda não consigo considerá-los como pessoas modernas, mesmo hoje!”, ao que a mulher replica: “Bem, isso pode mudar de hoje para amanhã”. E a ópera termina mantendo em aberto a pergunta do filho: “Mamãe, o que são pessoas modernas?”. De alguma maneira, a pergunta da criança parece nos conduzir ao início do filme, à pergunta inscrita sobre o muro: “Onde jaz o seu sorriso?”. O filme, portanto, se passa entre essas duas perguntas, formando um ciclo.

Por outro lado, se é possível afirmar que há uma aparente reconciliação entre o casal, o plano final parece questionar também essa reconciliação, pois talvez a mulher não esteja reconciliada consigo mesma (o que é essa sombra feminina que se projeta?), com o papel que ela ocupa no interior da família (ela está em pé, enquanto o homem está sentado), um papel muitas vezes submetido às funções do lar, aos cuidados familiares, à opressão do mundo masculino.

Por fim, embora não seja possível dizer o que são pessoas modernas, podemos dizer que há procedimentos modernos adotados pela música e pelo filme nesse caso. Não apenas escutamos a ópera de Schoenberg, inteiramente composta através do uso da técnica dodecafônica. O filme também se apropria da lógica musical através do uso dos dois pontos estratégicos de colocação da câmera e das variações por espelhamento. Essa apropriação fílmica traz consigo uma potência artística de resistência ao totalitarismo, fazendo emergir no presente algo desse instante de perigo vivido no passado por Schoenberg. De modo similar à música serial, o filme trabalha com séries, não de notas, mas de planos, com suas variações, produzindo uma proliferação de fragmentos de espaço-tempo na relação com a música encenada da ópera. Eles também produzem séries dentro dos planos, usando o corpo dos personagens, objetos, cenário e

sombras. O resultado é uma complexa temporalidade, superpondo em séries os diferentes tempos da música, do filme, da história, do presente e do passado. Straub-Huillet desenvolvem no cinema um modo próprio de ler e reinventar o *Serialismo* num sentido mais amplo – seus princípios lógicos e estéticos –, incorporando procedimentos musicais à sua prática, e criando assim uma complexa forma temporal de profundas consequências políticas para o tempo presente.

REFERÊNCIAS

- BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.
- 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.
- _____. La méthode. *Cahiers du Cinéma*, n. 364, p. 06-07, Outubro de 1984.
- BRADY, Martin. Von heute auf morgen: *Straub-Huillet, Serialism, and Philosophy of New Cinema*. Texto apresentado no evento “Modernism, serialism, film: Schoenberg’s comic opera *Von heute auf morgen* in context”, 2014. Disponível em: <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/german/eventrecords/2013-14/schoenberg.aspx>. Acesso em: 11 nov. 2015. Agradeço ao autor por gentilmente ceder acesso ao texto.
- _____. Von heute auf morgen: *Straub-Huillet, Serialism and the Philosophy of New Cinema*. Apresentação na conferência internacional “Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?”, Goethe-Universität Frankfurt, 20 a 23 de Agosto de 2014. Agradeço ao autor por ter gentilmente cedido acesso ao texto de sua apresentação.
- _____. *Documentation and fiction in Straub and Huillet’s adaptations of Böll’s Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King’s College London, 1995/2008, tese de doutorado.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EISLER, Hans. Sinn und Form, 7, 1955. In: HUILLET, D.; SCHOENBERG, A.; STRAUB, J.M. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997. p. 107.
- KURTH, Richard. Immanence and transcendence in Moses und Aron. In: SHAW, J.; AUNER, J. (orgs.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 177-190.
- SCHOENBERG, Arnold. New music, Outmoded *Music*, Style and Idea (1946). In: *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984. p. 117.
- STRAUB, J.M. O Bachfilm. In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 04-10.

STOCKHAUSEN, K., RIVETTE, J. *MACHORKA-MUFF*, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1963. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/jornalstockhausenstraub.htm>. Acesso em: 18 jan. 2016.

TREGEAR, Peter. Schoenberg, Satire and the Zeitoper. In: SHAW, Jennifer; AUNER, Joseph (orgs.). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2011. p. 147-156.

ZAGORSKI, Marcus. Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Music'. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 134, n. 2, 2009, p. 271-317. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40783216>. Acesso em: 02 nov. 2015.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017