

Uma educação pela pedra em Danièle Huillet e Jean-Marie Straub¹

Demétrio Jorge Rocha Pereira²
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

RESUMO

Este artigo investiga os componentes de um materialismo formal no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Revisam-se as teses que atribuem a esse cinema a superação de um paradigma artístico “brechtiano”, em proveito da afirmação de uma fissura irreduzível, para a produção de um bloco tensivo sem resolução, capaz de exprimir a copresença de movimentos irreconciliáveis – ou aquilo que a analítica deleuziana permite compreender como uma conexão disjuntiva entre o sonoro e o visual, enquanto efetiva conquista de uma consistência audiovisual. Como essa conexão não se desse de qualquer maneira, desdobram-se as relações entre uma visão chamada a ler violências passadas, encobertas pela terra, e atos de fala chamados a monumentalizar a resistência à circulação da palavra como palavra de ordem.

PALAVRAS-CHAVE: Straub-Huillet; cinema; terra; atos de fala; resistência.

Como fizessem culminar um amplo projeto de classificação dos signos cinematográficos, os filmes de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub acabariam suscitando um trabalho de criação de conceitos atinentes a uma nova estilística e uma nova analítica da imagem (DELEUZE, 2018).

A conquista de uma consistência propriamente audiovisual viria combater teorias e práticas que – ainda hoje hegemônicas – proclamam a inexistência e mesmo a impossibilidade de um enquadramento sonoro, devendo o som se subordinar ao visível ou, quando menos, orbitá-lo, emoldurá-lo.

Frequente se pretende que, por capazes de sugerir um extracampo absoluto, voz e música confirmam à imagem uma potência reflexiva, desde que reflitam *sobre* o que se vê

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação, do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado, em modalidade remota, de 29 a 31 de agosto de 2023.

² Doutor em Comunicação e Informação, professor substituto do Departamento de Artes da UFSC.
E-mail: demetrio.pereira@gmail.com

– para que o som assim reconstitua, com o visível, alguma totalidade reflexiva, uma unidade no diverso, afinal coincidente consigo mesma.

Com efeito, uma montagem dita *orgânica* é aquela que submete o audiovisual a uma síntese ou totalização global, mesmo ali onde o cinema já assume a contradição como uma diferença interna, e mesmo ali onde a sua menor unidade já se apresenta como uma unidade de produção (célula), e não mais de congregação. Assim que, tão logo se anuncie o cinema sonoro, Eisenstein entregará a montagem oposicional à promessa de uma correspondência *sinestésica* entre os sentidos, universalmente mediada pelo conceito de *movimento*, num procedimento associativo-empático que seria oportunamente questionado por Adorno e Eisler (2022).³

Agora, como o audiovisual romperia com o modelo orgânico? Talvez fosse preciso, feito Artaud (1965) em poesia, despedaçar a unidade significativa e descer ao grunhido, para uma percepção maquínica que, embrenhada na matéria, remeteria mais a Vertov do que a Eisenstein.

É ainda outro, porém, o materialismo de Straub-Huillet, em cujo cinema Jacques Rancière (2012, p. 122) constata, com alguma justeza, a renovação artística de um “paradigma brechtiano”:

o paradigma de uma arte que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções. Esse paradigma influenciou diversas formas da relação entre cinema e política, como, por exemplo, os exercícios dialéticos de Godard⁴.

Novo em Straub-Huillet seria que, em vez de “elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação de mundo, a explicação marxista” (RANCIÈRE, 2012, p. 122), a imagem passa a suportar uma tensão sem resolução, sem ação que venha nos socorrer de uma “justiça injusta”, e será chamada “pós-brechtiana” uma tal recusa em pacificar os embates entre irreconciliáveis. Haveria uma fissura irreduzível que, para

³ Embora ciente das potencialidades materiais da montagem, Eisenstein recairia em uma “intoxicante” obsessão sinestésica: “Esses ‘equivalentes absolutos’ são, por exemplo, aqueles entre certas tonalidades ou acordes e cores, dos quais a miragem tem assombrado os teóricos desde Berlioz. Alguns deles são obcecados pela ideia de associar todas as tonalidades de cor em uma imagem a um som ‘idêntico’. Mesmo se tal identidade existisse – e ela não existe – e mesmo que o método não fosse tão atomístico a ponto de negar flagrantemente qualquer continuidade da intenção artística, o propósito dessa identidade ainda seria questionável. Por que uma mesma coisa deveria ser reproduzida por duas mídias diferentes? O efeito obtido por tal repetição seria mais fraco, em vez de mais forte.” (ADORNO; EISLER, 2022, p. 665-666)

⁴ Em Artaud como em Godard, não se trata de abandonar sem mais a linguagem, e convém lembrar que um *adieu* genebrino pretenderá dizer adeus e também olá, oi, bom dia à linguagem.

Rancière, determinaria um revezamento indecível entre presença e ausência, o visível e o invisível.

Ocorre que essa fissura agora passa entre o som e a imagem – se o filme já não reconstitui um Todo, é que o som adquire o seu próprio enquadramento, numa insubordinação que acaba por liberar também outras potências do visível. O audiovisual aí se viabiliza como conexão internamente disjuntiva, não-totalizável – mas em proveito de quê?

Talvez se nos pudesse acusar de repetir teses consolidadas no século passado para compreender um cinema do século passado, sobre o qual, de resto, muito já se comentou. A acusação poderia mesmo se estender a Huillet e Straub, por sua obstinada escavação de obras já monumentalizadas, sobejamente comentadas...

Mas toda a questão não é que o documento antigo recebe, neste cinema, um tratamento novo, que supõe toda uma nova noção de texto? E, contra os agentes publicitários que alardeiam as maravilhas do progresso (isto é, da programação), não insiste Straub em citar Walter Benjamin (2018), para quem a revolução exigiria, sob o céu livre da história, um “salto de tigre” desde o passado? E, mesmo em sua “influência”, não permanece esse cinema às margens do cinema, sem que possamos estar seguros de já tê-lo compreendido? E não permanece profundamente provocativo o comentário deleuziano?

Escreve Deleuze (2018) que, em Straub-Huillet, o bloco audiovisual assume um duplo sentido – ora uma tectônica do visível, ora uma decolagem fabulatória da voz, numa relação propriamente acontecimental implicando, de um só golpe, as profundezas estratigráficas da terra e certos atos de resistência que, da terra arrancados, elevam-se aéreos para reivindicar um outro tempo, tempo de um povo que falta.

O que o cinema tem com a tectônica? Sabe-se que a tectônica estuda a origem e a estrutura da crosta terrestre – as suas falhas e dobras, as zonas sísmicas, a formação das montanhas e dos continentes.

Mas a tectônica, por etimologia, comporta ainda a figura do carpinteiro, desdobramento do radical indo-europeu *tetk*, que significa criar, produzir. Uma tectônica do visível sugeriria que a visão decorre de um trabalho criativo de cinzelar, de esculpir a terra.

Em que sentido os atos de fala precisariam ser *arrancados* à terra, como arrancados ao visível? Observaremos que esses atos de fala já não são interativos, como

no primeiro estágio do cinema falado; tampouco seriam reflexivos, como costumam funcionar a música e a voz off em extracampo absoluto; os atos de fala aí seriam *fabulatórios*.

Mesmo quando reunidas em conversação, as figuras raramente se encaram, e com frequência se dispõem lado a lado (as irmãs em *Antígona*, os passageiros de trem em *Sicília!*, Édipo e Tirésias em *Da nuvem à resistência* etc.), voltando-se para um fora de quadro como para um espaço de vidência, de leitura do invisível, de solidão anônima e de murmúrio incessante.

As atitudes corporais, é certo, variam – Ismene, enquanto prega a obediência por medo do mais forte, fica cabisbaixa; Antígona não deixa de olhar para baixo, como visasse os mortos soterrados, mas ergue altiva a cabeça, em implacável desafio.

É desde os primeiros filmes de Huillet e Straub que deparamos com atuações limpas de qualquer espontaneísmo subjetivo. Atrizes e atores se oferecem como meios de recitação, numa encenação que se diria pedagogicamente inverossímil, artificial. Os corpos respeitam uma estrita economia de movimentos, e o movimento terá algo de inevitável, involuntário, friamente simbólico.

Cada gesto aí condensa exemplarmente posturas e atitudes que já não remetem nem às ações e reações no nível explícito do visível, nem a uma consciência subjetiva ou pessoal – elas exprimem encontros entre solidões incomensuráveis, embates entre classes irreconciliáveis. Inscritas na terra, as feridas dos acontecimentos se traduzem na coreografia de corpos desde já coletivos, lanhados pela violência da cultura e da economia.

Mas, tanto mais por atualizarem uma herança de resistências desvairadas, anônimas e solitárias, os atos de desobediência concernem a uma multidão sem classe. E, tanto mais por assumirem a condição de estátuas, esses são os corpos de figuras minerais, que fazem corpo comum com o barro, o vento, os bichos, as montanhas – e a lente, o microfone, o rolo de filme.

Um ator é um corpo que existe e se expressa quando se tem a impressão de que o que está sendo dito não está sequer claro para o ator, e que o que é dito tem muitos significados, e não o sentido que alguém gostaria de impor. O ator se tornou uma espécie de sonâmbulo. Isso é trabalho

difícil. É preciso muito tempo e paciência, de ambos os lados.⁵
(HUILLET; STRAUB, 2016, p. 206)

Basta rodar, diante de uma turma de estudantes de cinema, fragmentos desses sonâmbulos falantes, e já escutamos – “sinto ter assistido a um discurso mental”; “essa é uma fala imaginativa”; “parece que o ator está lendo”... Há aí, decerto, o apagamento de todo “Eu” em proveito de um murmúrio gigante, donde a linguagem se torne imaginária, profundidade inatural. É cada atriz e cada ator que, em Straub-Huillet, assumem a condição abismal daquele que escreve:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. [...] O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém. (BLANCHOT, 2013, p. 17)

Marguerite Duras (1994) retorna desse estranho espaçotempo da escrita para dizer que lá experimentou uma “selvageria anterior à vida”, um “primeiro sono da humanidade”, um silêncio e uma solidão que não lhe pertenciam, pelo que concerniam ao mundo inteiro.

É dessa continuidade na matéria que um ato de fala vai se extrair, paradoxalmente, enquanto ato que resiste à replicação da lei e à circulação da palavra como palavra de ordem. Daí toda uma valorização cinematográfica do som direto (que uma leitura apressada talvez quisesse chamar de “aurático”) e do sotaque como de variações materiais que não param de desequilibrar o alemão, o italiano, o francês, em desvios que mergulham toda língua na terra, segundo um procedimento de minoração pela fonética.

Dizíamos ainda que o ato de resistência, enquanto fala que se arranca à terra, suscita uma postura altiva, que se alça ao céu. É ao mesmo tempo que as figuras da resistência erguem a cabeça – como falassem para o sol, para um tempo que ainda não é – e apontam para o chão – como recuperando ao passado uma dignidade esquecida ou ignorada. É que a fala então se faz perante os mortos sob a terra – em fraternidade, em

⁵ No original: “An actor is a body that exists and expresses itself when one has the impression that what is being said isn’t even clear to the actor, and that what is said has many meanings and not the sense that one wants to impose on it. The actor has become a kind of sleepwalker. That is difficult work. It takes a lot of time and patience, on both sides.”

continuidade com os massacrados e as vítimas sacrificiais, de um sangue derramado para fertilizar a terra dos seus senhores, terra hoje de uma paisagem muda, tranquila, bucólica. Deve então a câmera captar tal paisagem e entregá-la a uma visão que se duplique, visão vidente que, mais do que ver, seja capaz de *ler* a violência dissimulada sob cada superfície.

Se cada plano de Huillet e Straub é *lapidar*, é também no sentido de assumir a condição de túmulo, como constata Deleuze: a cada vez, o que o plano visual mostra é o difícil parto de um novo mundo, sobre uma terra que vale pelo que ela encobre. Não é por pudor que esse cinema recusa o sensacionalismo e a pornografia, que pretenderiam tomar o ferimento e o prazer como objetos de alguma profundidade revelada, despida, para a satisfação de uma testemunha voyeurística ou sádica. Muito antes, a recusa vem em proveito de um atrevimento mais sensual – uma violência e uma sodomia que acometem o próprio olho, até que, revirado, ensanguentado, o olho apreenda a imaginação e a memória como o seu avesso incluso.

Em *Da nuvem à resistência* (1979), respondendo a um Édipo jovem e temente aos deuses, Tirésias sugere que os deuses chegaram tarde demais, que o mundo é mais velho do que eles, que morte e vida resultam ambas de um desejo cego embrenhado em todas as coisas e responsivo tão somente ao acaso. O velho Tirésias, adivinho cego que se transformara em mulher, toma a palavra para denunciar uma tendência despótica das palavras – e não sem que, no centro mudo da imagem, vejamos um camponês a pé, puxando em silêncio o carro de bois onde o príncipe e o profeta se acomodaram para dialogar.

Por vezes, parece que se trata de teatro filmado ou de cinema interacionista, se julgamos que a figura resistente se deixa absorver numa dialética com o seu oposto, o juízo que a tenta ao conformismo, que a ameaça quanto os riscos de desafiar deuses, déspotas, padrões. Quando esse cinema lança mão de personagens, sempre há um para dizer “mas que importa? Não devemos pensar nos mortos. Desses destinos não restou nada”. Mas o que resta é mesmo a torrente, a rocha, o pavor, os sonhos – quando passa a cantar a terra, a voz corre o risco de emudecer, afásica, assim como a visão, no que se eleva à função de leitura, corre o risco de enlouquecer. Uma figura vidente já não pode dar um passo sem esbarrar num cadáver, numa poça de sangue.

Há momentos em que a tela fica completamente escura, e resta apenas a voz. Longe de sugerirem uma voz off, esses intervalos são os que melhor evidenciam que o

som, em Huillet e Straub, não é in nem off. É que uma voz sempre pode escutar e responder a outra, para entrar, com ela, num enquadramento sonoro que já não se contenta em designar, orbitar, refletir ou predizer o visível. Libera-se aí o que Maurice Blanchot (2013) chamaria de espaço da narrativa, o que poderia parecer contraditório, se tratamos de um cinema mais próximo de uma sobriedade demonstrativa do que da narratividade.

Ocorre que, mesmo em Blanchot, a narrativa se conquista e se produz como monumento de uma memória despossuída, impessoal. Em Straub-Huillet, a rarefação do quadro cuidará que cada elemento visível se monumentalize como existente concreto, documento de uma memória do mundo: “tensão, relaxamento, suspiros, olhares, movimento, movimentos de vento, mudanças na luz, borboletas, pássaros chiando, corvos grasnando, rajadas de vento... perto ou longe” (HUILLET; STRAUB, 2016, p. 201).

Para exprimir essa potência anônima, essa “resistência da natureza a toda e qualquer argumentação do que é justo e do que é injusto” (RANCIÈRE, 2012, p. 134), escolhem-se atrizes e atores não profissionais, escolha essa que remete ao neorealismo italiano e que, já “renovada” pela perspectiva pós-brechtiana, se desdobrará nos filmes de Pedro Costa:

Já não se trata mais de destacar a capacidade do povo de se erguer em plena luz para apropriar-se dos grandes textos que discutem as aporias do justo e do injusto. Trata-se de saber se um cenário de paredes esburacadas, de pardieiros invadidos por mosquitos e de cômodos atravessados pela barulheira da rua constitui um mundo; se os corpos deitados no chão e as vozes sacudidas pela tosse que lembram as ‘casas de bruxas’ – as únicas conhecidas por esses jovens – chegam a ser uma conversa; se essa conversa é o barulho de corpos que sofrem ou a meditação sobre a vida que esses seres escolheram. (RANCIÈRE, 2012, pp. 139-140)

Não será custoso observar que a conquista do audiovisual aí se torna inseparável da afirmação de um geocinema, para o qual talvez concorressem, estilisticamente distintas a cada vez, contribuições as mais diversas, e muito notavelmente as brasileiras, não somente lá onde a arte tenha extraído à terra uma importância bastante explícita – um transe, uma idade da terra no cinema de Glauber Rocha (1991); uma educação pela pedra na poesia de João Cabral de Melo Neto (2008); morte e vida, a aridez da vida na prosa de Graciliano Ramos (2018) etc. –, mas também lá onde a paisagem tenha recoberto um passado de lutas camponesas e uma resistência sem-terra.

Com que proveito, porém, se investigaria um avizinamento (no mínimo) transatlântico entre textualidades revolucionárias tão discrepantes? Seria de pouco interesse constatar semelhanças, e menos ainda aplicar lições de lá para cá, daqui para lá. Pensamos tal avizinamento como ressonância de encontros epistemológicos (SIMONDON, 2020), encontros por necessidade violentos, no que suspendem e modificam nossas próprias condições de encontrar qualquer coisa. É dizer que uma tal pesquisa importaria por sua condição fronteira, por se instalar entre os textos como em zonas de instabilização e modificação recíprocas.

Já não é essa a tarefa que ela e ele enfrentaram, selecionando toda uma linhagem de intercessores, apresentando-a numa concomitância instantânea de vozes? Kafka, Benjamin, Pavese, Vittorini... Sófocles virando Hölderlin virando Brecht – é em tal ponto da Sicília, em tal tarde de 1992, que Antígona voltará a percorrer uma fresta de singularização de afetos e de interminável deserção, errância.

Em 1987, após uma projeção pública de *A Morte de Empédocles* (1987) em Avignon, Straub apresentaria a sua obra como a de “artistas menores”, “do mais baixo nível”, e reivindicaria, para ela, uma distinção polêmica em relação a Godard, naquele instante concebido como “ensaísta” e, com isso, aproximado de Adorno. Não nos cabe avaliar aqui a justeza de uma tal leitura. O que aí nos concerne é a afirmação de um cinema interessado pelo mundo como por um lado-de-fora ou, ainda, pelo mundo enquanto um fora-do-cinema que, no entanto, se afirma como a sua condição produtiva:

Estamos mais interessados no mundo exterior do que em nosso próprio umbigo. [Godard] faz filmes maravilhosos – ensaios. Godard é como Adorno – há o poeta e o ensaísta. O poeta é aquele que faz algo (em grego, *poietes*, fazer algo, produzir); o ensaísta é aquele que se põe à prova. Isso é bom, mas isso não nos interessa. O que tentamos explorar são coisas que estão fora de nós. Dirigimo-nos a textos que nos oferecem resistência. Tentamos testá-los; fazemos deles objetos audiovisuais, que consistem em movimentos, movimentos dentro de um quadro visual, movimentos de luz e som. Estamos mais interessados na música do que nas ideias. Godard está mais interessado nas ideias do que na música.⁶ (HUILLET; STRAUB, 2016, pp. 206-207)

⁶ No original: “Godard is more interested in his own navel than what is happening around him. We are more interested in the outside world than our own navel. He makes wonderful films – essays. Godard is like Adorno – there is the poet and the essayist. The poet is the one who makes something (in Greek, *poietes*, to make something, to produce); the essayist is the one who puts himself to the test. That is fine, but that does not interest us. What we try to explore are things that are outside ourselves. We address ourselves to texts that offer us resistance. We try to test them out; we make audiovisual objects out of them, which consist of movements, movements within a visual frame, movements of light and sound. We are more interested in the music than the ideas. Godard is more interested in the ideas than the music.”

O ato de resistência não pertence ao autor, se aquilo que resiste é, muito antes, recolhido a textos que pertencem ao mundo, escrituras de um fora que não cessa de oferecer resistência às autorias, às ideias, aos meios interiores. Ainda outra vez, Huillet e Straub não deixarão de lembrar Blanchot (2013), para quem o autor (em todo caso, quem escreve) será não mais que um sobrevivente, ocioso, desocupado, inerte, de quem a arte não depende, e condenado ao recomeço. O melhor que um artista podia fazer, recomendava Straub, era deformar o mínimo possível, e quem sabe aí não reste outra autoridade nem decisão voluntária senão esta, residual, feita de silêncio:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar [...]. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio [...]. O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio seja ainda o seu, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem. (BLANCHOT, 2013, p. 18)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; EISLER, H. Composição para filmes. Terceira Parte. Trad.: Marcello Amalfi. In: **Revista do Laboratório de Dramaturgia**, LADI, Universidade de Brasília, vol. 21, ano 7, 2022. Disponível em:
<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/2550>
- ARTAUD, A. **Anthology**. San Francisco: City Light Books, 1965.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o Conceito de História. In: **O Anjo da História**. São Paulo: Autêntica, 2018.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CUNHA, E. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- DELEUZE, G. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DURAS, M. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HÖLDERLIN, F. **A morte de Empédocles**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- HUILLET, D.; STRAUB, J-M. **Writings**. Nova York: Sequence Press, 2016.
- KAFKA, F. **O desaparecido ou Amerika**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MELO NETO, J. C. de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1991.

SIMONDON, G. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SÓFOCLES. **Antígona**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1997.