

## Resistência e reversibilidade em Straub-Huillet

### Resistencia y reversibilidad en Straub-Huillet

### Resistance and reversibility in Straub-Huillet

Demétrio Rocha Pereira<sup>1</sup>

Instituto Federal de Santa Catarina, Palhoça, SC, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-0762-8469>

**Resumo:** O artigo desdobra a relação entre atos de resistência e reversibilidade temporal no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Começa-se destacando dois aspectos distintivos desse cinema: a resistência oferecida pelo texto alheio e um trabalho de acentuação musical, que aí se afrontam como séries díspares – o que se vê e o que se diz, a rocha muda e a decolagem airada da recitação, o deserto e a multidão. Ao nível da voz, observa-se uma irredutibilidade às modalidades interativa e reflexiva da comunicação, encaminhando-se a expressão de uma verdade própria ao recitativo, enquanto afirmação de uma impropriedade radical. A voz não deixa de se conectar à pista visual, mas para suscitar a leitura de uma violência que a percepção habitual mantinha sepultada. Sugere-se que, assumida a resistência do outro por objeto de um perspectivismo fraternal, a leitura do filme não estabiliza uma forma da verdade, favorecendo o que Dalila Camargo Martins (2022) chama de “espectatorialidade libertária”. O artigo termina considerando o problema da coincidência entre realidade e verdade, que se arranjará, em Huillet e Straub, como um corte reversível entre o passado e o porvir.

**Palavras-chave:** Resistência; Acontecimento; Danièle Huillet; Jean-Marie Straub.

**Resumen:** El artículo desarrolla un análisis acerca de la relación entre actos de resistencia y reversibilidad temporal en el cine de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Comenzamos destacando dos aspectos distintivos de este cine: la resistencia que ofrece el texto extranjero y un trabajo de acentuación musical, que se enfrentan como series dispares – lo que se ve y lo que se dice, la roca silenciosa y el despegue aéreo de la recitación, el desierto y la multitud. A nivel de la voz, hay una irredutibilidad a las modalidades interactivas y reflexivas de comunicación, lo que lleva a la expresión de una verdad específica del recitativo, como afirmación de una impropiedad radical. La voz no deja de conectarse con la pista visual, pero para provocar la lectura de una violencia que la percepción habitual mantenía enterrada. Se sugiere que, asumiendo la resistencia del otro como objeto de un perspectivismo fraternal, la lectura de la película no estabiliza una forma de verdad, favoreciendo lo que Dalila Camargo Martins (2022) llama “espectatorialidad libertaria”. El artículo finaliza considerando el problema de la coincidencia entre realidad y verdad, que se dispondría, en Huillet y Straub, como un corte reversible entre el pasado y el futuro.

**Palabras clave:** Resistencia; Acontecimiento; Danièle Huillet; Jean-Marie Straub.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual

e1125

**Abstract:** This article unfolds the relationship between acts of resistance and temporal reversibility in the cinema of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. It begins by highlighting two distinctive aspects of this cinema: the resistance offered by the text of others and a work of musical accentuation, which confront each other as disparate series – what is seen and what is said, the silent rock and the takeoff of the recitation, the desert and the multitude. At the level of the voice, one observes an irreducibility to the interactive and reflexive modalities of communication, in favor of the expression of a truth specific to the recitative, as an affirmation of a radical impropriety. The voice does not fail to connect to the visual track, but to elicit the reading of a violence that habitual perception kept buried. It is suggested that, assuming the resistance of the other as the object of a fraternal perspectivism, the reading of the film does not establish a form of truth, favoring what Dalila Camargo Martins (2022) calls “libertarian spectatorship.” The article ends by considering the problem of the coincidence between reality and truth, which would be arranged, in Huillet and Straub, as a reversible cut between the past and the future.

**Keywords:** Resistance; Event; Danièle Huillet; Jean-Marie Straub.

### Estratificação textual, acentuação musical

Se é certo que muito já foi dito acerca do cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, não é menos certo que aquele cinema inventa a sua novidade mediante uma confrontação incansável com textos fartamente comentados. E ocorre ao texto passado encontrar ali uma sobriedade artística que, capaz de perpetuar-se à margem da indústria do audiovisual, começa mesmo a se adivinhar desde a sua maneira de selecionar intercessores textuais, se é que a obra de Huillet e Straub desdobra afinidade profunda com uma escrita da resistência. Essa maneira de selecionar vai inseparável, ainda, de uma maneira de ler o texto passado: quando reivindica Bach, por exemplo, o cinema já não resiste a um wagnerismo arraigado, instituinte de um regime de montagem identificatório, integralista, idólatra?<sup>1</sup> E não seria bem uma exigência bachiana, captar-se em som direto, com a distribuição orquestral e os instrumentos disponíveis nas igrejas germânicas do século XVIII, nos locais precisos onde as composições primeiro se executaram, para uma música irreduzível à função fílmica de consciência onividente, totalizante, truque de pós-produção?

<sup>1</sup> Michel Chion (1997, p. 196, trad. nossa, grifo no original) observa como o cinema terá prontamente encontrado, na ópera de Richard Wagner, um modelo para submeter a música a uma função ilustrativa e totalizante: “parece-nos que o drama wagneriano tende a aproximar-se de um modelo teatral e naturalista, no qual a música se converte, em grande medida, em algo *utilitário*. Esse modelo é o de uma conversação ou uma ação com música, nas quais esta última participa de uma ação concreta e linear, conduzindo-a ao terreno do geral e do mito, mais além do naturalismo, que é o seu ponto de partida. Trata-se, dito de outro modo, da mesma fórmula que utiliza o cinema”.



O primeiro longa-metragem de Huillet e Straub experimenta revezar a execução de composições bachianas e uma leitura desafetada dos relatos de Anna Magdalena Bach sobre as dificuldades concretas enfrentadas por sua família: o adoecimento e a morte de um filho, os pequenos exercícios de poder de autoridades religiosas locais, as mudanças forçadas de endereço. Em uma inusitada coalescência minoritária, *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968) avizinha diversos séculos de campesinato, condensados na música de Bach, e uma prosódia que, evocativa do *rap*, traz notícias do que não se vê. Não se trata de imitar o acontecimento passado, como a disputar um conhecimento externo sobre o que teria sido. Para uma imagem do tempo e uma historiografia criadora, Straub costuma referir Walter Benjamin (2005, p. 65), que sugere saltar ao passado para “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”, ali onde se trava uma luta viva entre resistir e obedecer.

Dois anos após lançado o seu primeiro longa, Huillet e Straub já sobrepõem um fundo urbanizado a um primeiro plano preenchido por ruínas e trajes da Roma Antiga, para um recital cinematográfico<sup>2</sup> do *Othon*, de Corneille. Jamais tratarão o passado como um presente antigo; a cada vez, é qualquer coisa soterrada que volta a se soerguer em atmosfera, copresente a uma cercania de prédios modernos, ao fluxo de automóveis, aos ruídos de trânsito e de indústria. Com efeito, quando *Antígona* (1992) curto-circuita um texto do século IV a.C., a sua tradução por um poeta alemão do século XVII, a sua adaptação teatral na Suíça de 1948 e a sua filmagem na Itália de 1992, é bem o nosso tempo, o tempo presente de quem assiste ao filme, que se surpreende em questão.

Eis o que todo um mercado da experiência *immersiva* busca esconjurar – que as variações de um meio atual façam circuito com o ensombrecer da imagem à passagem de uma nuvem, o súbito percurso de um lagarto em um plano até ali esvaziado, a irrupção da cantoria dos pássaros e dos rumores do vento: “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, trad. nossa). Longe de se confundir com o naturalismo literário de Zola, a

<sup>2</sup> Em nota a propósito de *Os Não-Reconciliados* (1965), Straub parece reivindicar distinção entre uma prática da recitação e uma prática da adaptação cinematográfica. É por comodidade que recuperaremos, mais adiante, o emprego da ideia de adaptação. Ainda assim, cumpre reparar que convivem, em Huillet e Straub, um grande rigor tradutório, com que a adaptação buscará deformar o mínimo possível, e inflexões imprevistas que virão *desadaptar* a obra em relação a si mesma.



afirmação de uma poética naturalista remete aí a uma escrita do fora, resistente à intenção autoral e interessante por sua musicalidade:

Estamos mais interessados no mundo exterior do que em nosso próprio umbigo. [...] 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 (Huillet; Straub, 2016, pp. 206-207, trad. nossa).

Talvez cheguemos em algum lugar se pudermos reunir a paciência necessária para desdobrar, quando menos, dois pontos dessa breve citação: o interesse da música e a resistência do texto alheio. Se distinguimos aspectos que se apresentam misturados, que não cessam mesmo de se solicitar reciprocamente, tanto nos comentários dos cineastas quanto nos seus filmes, é que estratificação textual e acentuação musical se arranjam, em Straub-Huillet, como as faces dissimétricas de um acoplamento problemático. Estaremos diante de um cinema serialista, tal como o descreve Pedro Aspahan (2017), mas de um serialismo rigorosamente arqueológico, feito do afrontamento de séries díspares, assim o sonoro e o visual, a decolagem airada da música e o peso mudo da rocha, a multidão e o deserto.

O trecho de entrevista que copiamos acima encontra Straub tentando distinguir a sua prática artística daquela de Godard, ali aproximada a Adorno pelo viés ensaístico, como emanasse das reflexões de um sujeito. Não cabe avaliarmos o mérito dessa comparação tão polêmica e, de resto, alusiva a um amigo, mas a retomaremos em tempo de considerar a leitura de Araújo (2013), para quem Huillet e Straub se interessam pelo ensaísmo do outro. De momento, retemos apenas aqueles aspectos cuja inseparabilidade começava a distinguir esse cinema: uma música que, ainda por vir, não cessa de afluir do texto passado, como da poesia, do teatro e da ópera (Hölderlin, Corneille, Brecht, Schoenberg, Mallarmé), mas também da prosa (Kafka, Pavese, Duras), do ensaio (Montaigne, Fortini) e, não menos, dos sotaques de atrizes e atores.

É como se todo material pré-musical passasse mesmo por um trabalho de acentuação musicalizante, para um gesto comunicativo que estará estranho tanto à

situação interativa<sup>3</sup> quanto à situação reflexiva. Quando menos à primeira vista, não será ao nível dos problemas de sociabilidade que a comunicação pressentirá a originalidade de Huillet e Straub, cuja acentuação musical, não contente em fazer a voz fugir ao exercício interativo, também a desvia daquela função reflexiva, assumida de praxe pela música e pela narração em *off* absoluto, ali onde o som orbita o visível para simular os estados interiores de uma consciência onividente. A resistência se deve fazer interior, pois, ao acoplamento audiovisual, se o filme falado prevê, por hábito, uma conformação do som à dependência do visível.

Para um exemplo de voz pregada ao visível, tome-se a voz de Aarão, profeta da adoração de ícones, com quem a fala se reassenta em chão firme. Adaptação de uma ópera inacabada de Schoenberg, *Moisés e Aarão* (1975) contrasta o nomadismo de uma voz esquisita, incapaz de retórica, tão próxima do invisível quanto inábil para o convencimento do povo (“Posso pensar, mas não falar”, retorque Moisés, quando convocado por Deus a libertar o povo judeu), e uma voz que, eloquente e sedutora, transforma a sua audiência em coral homofônico por força mesmo de representar uma série de transformações (como o cajado se transforma em serpente, e como a água do Nilo se transforma em sangue, a areia se transformará em fruta, a fruta em ouro, o ouro em êxtase, o êxtase em alma). A instauração de um poder pastoral, como a captura estatizante de um processo de libertação coletiva, remete aqui a um problema profundamente audiovisual: a voz exerce domínio enquanto se movimenta dentro do elemento da forma visível, para uma linguagem que só faz circular, de uma forma a outra, mediante nexos de semelhança estrutural.

Daí que Huillet e Straub jamais imponham um regime de transformações sobre as séries do visual ou do sonoro. As passagens de estado, em uma pista como na outra, se dão por variação intensiva – assim um ensombrecer, à passagem de uma nuvem, e uma acentuação fonética, quando um fluxo textual encontra a inflexão de um sotaque. Captar em som direto é, a cada vez, captar a imprevisibilidade de uma inflexão singular, donde os filmes do casal pareçam, por vezes, documentários sobre o acontecimento musical, como observa Aspahan (2017, p. 58): “Um som só pode existir num

<sup>3</sup> Desdobrado nas suas mais diversas consequências pelo primeiro cinema falado, um interacionismo da comunicação se dera a examinar não somente a propagação social de crenças, rumores e desejos, como também a redistribuição contínua de papéis subjetivos pelo incidente comunicativo, que só conhecia as verdades produzidas por seu jogo. Para algumas das obras que concebem e que mais distintamente desenvolvem um viés interacionista da comunicação, consultem-se Park (1984), Mead (1972) e Goffman (1956).



determinado espaço no modo como ele reverbera ali em função da própria matéria que o circunda e na relação com os demais sons do mundo com os quais ele se imbrica”.

Ainda outra vez, as passagens e inflexões conservadas em filme tendem a entrar em coalescência reversível com as passagens imprevistas que vêm acometer o espaço de projeção, e não deve surpreender que *A morte de Empédocles* (1987) se lance em três cortes que diferem por variações como a incidência de luz solar e a intensidade dos ventos, para um ataque declarado “contra a reprodutibilidade de uma obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, mas – também – um ataque contra a unicidade de uma obra de arte” (Huillet; Straub, 2016, p. 202, trad. nossa). É uma obra que, em termos de sobriedade e rigor composicional, está mesmo próxima do serialismo de Schoenberg, mas cujo sentido acontecimental guarda afinidade com o mais desgarrado discípulo do mestre austríaco, se os jogos de acaso de John Cage liberam a composição musical dos gostos e desgostos do compositor, em proveito de uma imanência do sonoro feita inteiramente de movimentos intensivos, como um silêncio que só se pudesse escutar.<sup>4</sup> É dizer que, a cada vez, cumpre recitar o texto do outro, mas que o outro já não desenha, em absoluto, a forma pressuposta de uma pessoa.

### Uma verdade do recitativo: impropriedade da voz, multiplicidade do outro

Mateus Araújo (2014) detecta a presença de um veio ensaístico percorrendo o conjunto da obra de Huillet e Straub, mas eis que a forma do ensaio implica, a um só tempo, a indexação do discurso a um “eu” e uma pretensão marcadamente argumentativa:

[...] a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em *over*) e leva a

<sup>4</sup> É bem como se a mais perfeita coesão entre os planos se abrisse, em cada um de seus casos, a uma microfísica do acaso: “Desse modo, a noção de acaso vem configurar microvariações internas aos planos, como um regime de variações das intensidades sensíveis no plano, mas sem fazer variar a macroestrutura dos filmes, essa sim, extremamente controlada a partir da decupagem geométrica do espaço, do ponto estratégico e da relação com os atores” (Aspahan, 2017, p. 265).

argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa [...] (Araújo, 2014, p. 114).

Sem negligenciar que Huillet e Straub repudiam o objetivo egoico de manifestar os gostos e desgostos, as opiniões e os estados psicológicos de um sujeito autor, Araújo (2014) descreve algo como uma entrada em vertigem da forma ensaística, desde que a atenção criadora se volte para o ensaísmo *do outro*. Restaria ver em que sentido obras como as de Hölderlin, Kafka ou Cézanne estariam suscetíveis de compreensão pela forma do ensaio, quando pareceria que elas não cessam de se esquivar a todos os procedimentos de remissão do ato artístico a uma primeira pessoa. Enquanto Montaigne (2000) adverte o leitor de que a matéria dos seus *Ensaíos* é “eu mesmo”, os intercessores de Huillet e Straub frequentemente dedicam-se à tarefa de exprimir uma natureza acentrada e acontecimentos sem sujeito – em Cézanne, a pintura precisa remontar até uma pequena sensação de maçã, ou até a individuação de uma montanha como de um evento meteorológico.

Quando Straub testa emprestar ao ensaísta um texto de partida, em *Um conto de Michel de Montaigne* (2013), não é sem essa transposição radical que, inscrita no título do curta-metragem, rasura o gênero ensaístico em favor do conto. Mesmo que fosse forçoso traduzir os textos adaptados como manifestações subjetivas, não seriam ensaístas as vozes aí recitadas. É um cinema repleto de figuras que, a rigor, não entram em debate, não emitem opinião, não almejam convencer interlocutores. Moisés refuga o papel de porta-voz, apresentando-se a Deus, de saída, como um profeta que não sabe falar. Cézanne deseja virar uma placa sensível para a inscrição da natureza, o que lhe exige bem antes calar-se do que falar. As composições de Bach talvez envolvam gritos, recusas e reivindicações, mas não serão peças de opinião. O percurso tortuoso de Karl Rossmann, em *Relações de classe* (1984), traça a linha de um homem sem direitos, que só por ingenuidade confia solucionar injustiças interagindo com seus algozes. Empédocles e Antígona morrem não por refletirem sobre a natureza e a justiça, mas por ousarem alçar suas vozes à plenitude do ato. É em ato pleno, desembargado de toda negociação, que o menino Ernesto, de *En Rachâchant* (1982), canta a decisão de não ir mais à escola; quando a conferência dos pais com o professor se mostra pelo que é – uma ameaça prevenindo contra irritar uma figura de autoridade –, Ernesto não custa a abandonar a cena, sem pedir permissão ou guardar solenidade: “Você não vai [se irritar]



nada, acalme-se. Vou para casa”. E, se é verdade que *Da nuvem à resistência* (1979) enfileira blocos de discussão entre interlocutores presentes, é que a sua primeira metade se passa no tempo da “Nuvem”.

As vozes da resistência estarão inutilizáveis ou perdidas, em suma, para objetivos de retórica, da dialética, da discussão ou do intercâmbio de opiniões. Quiséssemos tipificar uma máscara discursiva para as vozes fortes do cinema de Huillet e Straub, caber-lhes-ia talvez a máscara do parresiasista, que assume um risco vital ao falar francamente: “Para haver parresia, é preciso que, ao dizer a verdade, alguém abra, instaure e afronte o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de enraivecê-lo e de suscitar, da sua parte, um certo número de condutas que podem ir até a violência extrema” (Foucault, 2009, p. 12). Serão diversas as modalidades do dizer a verdade, tal como o examina Foucault, e não será ocasião de desdobrá-las aqui. No cinema de Huillet e Straub, a violência não costuma remeter, em qualquer caso, às consequências que *talvez* se abatam sobre quem arrisca dizer a verdade, o que já sugere uma adequação apenas parcial do conceito grego de parresia às suas figuras minoritárias. A violência não espera que ninguém diga a verdade; antes que personagem diga palavra, uma violência de classe já organiza o espaço e o tempo, donde a fala resistente *precise* se erguer em ato livre, irredutível às particularidades da opinião ou do argumento para debate. Para mais, a fala resistente implica aqueles dois aspectos solidários, que começamos por destacar – uma arqueologia do texto alheio e um trabalho de recitação musicalizante. Atrizes e atores deformam línguas europeias com sotaques árabes e latino-americanos, enquanto se deixam arrastar por textos despossuídos, obscuros, eles próprios resistentes à interpretação: “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” (Huillet; Straub, 2016, p. 206).

Será preciso que retornemos à ideia de um sentido não-impositivo, diretamente relacionado ao que Dalila Camargo Martins (2022) constata ao nível da produção do espectador, mas já vemos que uma zona de indeterminação vai se abrindo desde a elaboração de um ator recitativo, que já não imita, que já não representa – ator que vira, em ato, o duplo de um outro. Até mesmo quando atores são postos a ler o que escreveram a próprio punho, como no caso notável de *Fortini/Cani* (1976), não é sem que o autor se surpreenda como o duplo de uma obra estrangeira que o desafia para ultrapassá-lo, mas que o ultrapassa enquanto o perpetua:



Segundo as indicações que Danièle e Jean-Marie me propunham, o texto se tornava estrangeiro aos meus olhos; minhas defesas estavam incrivelmente fracas, eu deixava ligações inesperadas alterarem a pontuação e a sintaxe. Eu entendi que a operação fílmica, precisamente ao modificar aquilo que levava a minha assinatura, ao desfiar a fábrica dos meus pensamentos, superava-os e os conservava (Fortini, 2013, p. 80, trad. nossa).

Talvez seja esse o filme em que o casal mais claramente constitui um circuito reversível entre quem lê e quem é lido, a hora da escrita e a hora da leitura, o recitado e o recitante, o passado e o presente. O paradoxal é que, confiando a memória pessoal a uma memória do mundo, cedendo a própria voz a um murmúrio alheio, rompendo com as funções comunicativas que lhe assegurariam os direitos de uma “primeira pessoa”, o corpo recitante chegue a recuperar a hora ativa da escrita:

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).

Os textos de Blanchot acerca da criação literária implicam ressonâncias com os problemas, inseparáveis em Huillet e Straub, da produção de espectadorialidade – prefigurando-se uma escrita que não se dirige, literalmente, a ninguém – e de uma enunciação da resistência – formulada como um desinvestimento da palavra daquilo que faria dela um poder.

No cinema, esse desinvestimento fará romper os encadeamentos de termos atuais e as associações de imagens, como as séries de transformações que vimos

caracterizar o discurso iconófilo e sedentário de Aarão. Se o conceito de comunicação sobrevive ao recitativo, ele não passa, pois, inalterado. Em um texto intitulado, precisamente, *Comunicação*, Blanchot (2011, p. 216) atribui à leitura a prerrogativa de ativar a tensão interna de uma obra, tensão que, feita de uma violenta recusa em comunicar, por si só tenderia, como a fala de Moisés, a “errar sem fim, a perder-se na migração sem repouso”. A leitura nada tem com uma busca externa pelo significado, nem com um diálogo entre consciências, constituindo o momento indispensável em que um texto se comunica: “A própria obra é comunicação, intimidade em luta [...] entre a decisão que é o ser do começo e a indecisão que é o ser do recomeço” (Blanchot, 2011, p. 215). O divórcio entre autoria e obra serve aí não para sacralizar o recolhimento da obra sobre si mesma, mas para abri-la e, nessa abertura que dá origem à leitura, torná-la despossuída. Já o processo de composição esboçaria a intimidade nascente de um leitor sempre futuro, donde a leitura retenha em si “tudo o que está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, no final, todo o peso da comunicação” (Blanchot, 2011, p. 222). Basta carregar essa zona futura com um conteúdo, diversamente esclarecido segundo as formas da cultura, e o processo de gênese se interrompe, “o que era na obra comunicação da obra a si mesma, expansão da origem em começo, torna-se comunicação de qualquer coisa” (Blanchot, 2011, p. 222), a comunicação de uma informação, de uma ordem moral, de uma verdade.

No cinema de Huillet e Straub, vemos sucumbirem diversas distinções resguardadas pelo cinema dominante, a exemplo da distinção entre documentário e ficção, que prolonga as distinções, caras à filosofia clássica, entre o real e o imaginário, a natureza e o artifício, o verdadeiro e o falso. Mas os desencadeamentos e disjunções não deixam de sugerir novas conexões, e não é forçoso que uma erosão das fundações clássicas encaminhe o audiovisual para a bobagem ou a gratuidade. Haveria caso para dizer que a fala resistente aciona, lá onde a sufocam, uma capacidade de ficcionalização, tanto mais por comportar uma verdade própria ao recitativo. Mas, se é que já não representa estados de coisas ou de sujeitos, nem por isso a fala resistente se identifica, sem mais, ao campo geral da ficção. Com efeito, em poucos lugares encontramos uma formulação tão compreensível para o objeto da voz em Huillet e Straub quanto na distinção bergsoniana entre a fantasia e a obra de arte.

O filósofo entende que o acontecimento estético provoca alguma coisa não na imaginação, mas na percepção; a obra de arte suscitará, em simultâneo, um

falseamento e uma expansão da percepção habitual: “Aprofundemo-nos no que experimentamos diante de um Turner ou de um Corot: vamos descobrir que, se os aceitamos e os admiramos, é que já havíamos percebido algo do que nos mostram. Mas havíamos percebido sem perceber” (Bergson, 2014, p. 183). Uma prática artística capaz de remontar dos efeitos às causas, como das formas visíveis às forças informes, já não fará como Kant (1980), que compatibiliza as faculdades heterogêneas do sujeito (a sensibilidade e o entendimento) mediante os esquematismos da imaginação; ela irá expor algo de imperceptível na percepção. Essa disputa por uma verdade da percepção, inseparável da recusa de toda forma estável da verdade, ajuda a explicar o que Dalila Camargo Martins (2022, p. 16) sugere como a produção de uma *espectatorialidade libertária*:

[...] há, no cinema huillet-straubiano, sobretudo, uma base sensória, ainda que ele também esteja propenso ao exercício dialético, só que não para sintetizar significados, mas para melhor perceber e modular a entropia dos sentidos, referentes ao sensível e ao conhecimento, em igual medida.

A autora entende que o primado do material vem aí provocar o afrontamento, em nível espectadorial, de um “limiar da percepção”, ao mesmo tempo em que se rejeitará “impor um ponto de vista, qualquer que seja seu viés político, aos espectadores” (Martins, 2022, p. 15). Dir-se-ia que essa liberação da espectadorialidade implica um plano de nascimento da leitura, como de uma política da percepção, o que não deixa de liberar também atores e atrizes, desobrigadas de agradar ou desagradar uma audiência pressuposta, a ponto mesmo de, não raro, virarem as costas para a câmera. Em que sentido essa política da percepção solicitaria uma verdade do recitativo, como um falseamento da enunciação personalista? Por que seria preciso limpar as atuações de todo espontaneísmo, até restarem no espaço tão somente corpos semidormentes, recitantes de versos impróprios? Será preciso ver como Huillet e Straub extraem da catástrofe uma ética, uma renovada crença no mundo. Ainda não distinguimos a singularidade do seu gesto cinematográfico enquanto não consideramos de que falam as vozes da resistência, isto é, em que consiste aquele imperceptível na percepção – o que nos exige passar das inflexões sonoras para uma atenção aos signos óticos.

### Legibilidade do subterrâneo e perspectivismo fraternal

Seria em conferência para homenagear a obra de Huillet e Straub que, em 1987, Gilles Deleuze (2016) chamaria atenção para uma conexão necessária entre os atos de criação e os atos de resistência. Não que, entre outros, alguns feitos de arte se ergam como monumentos de resistência; a obra de arte é que, enquanto tal, supõe uma reivindicação fundamental, sem a qual não haveria obra digna do nome, sem a qual uma obra não diria a sua necessidade, isto é, não ficaria em pé por conta própria. Agora bem – o que isso quer dizer? Um ato de resistência se faz a despeito de quê?

Pode-se sempre responder que a prática artística resiste ao triunfo generalizado da vulgaridade, do clichê, da preguiça, da morte. Acaso nos faltasse o sentimento íntimo desses embates, Deleuze (2016) ainda precisaria: há um germe de arte ali onde alguém resiste à transmissão de palavras de ordem. Em muitos níveis a resistência diz respeito, pois, ao cinema, enquanto meio de uma economia industrial e de uma operação automática, vocacionado desde cedo a vestir as mais diversas máscaras do automatismo (sonâmbulos, zumbis, robôs...). Não poucos comentaristas, tendo denunciado por ingênuas as declarações otimistas de cineastas pioneiros, como Eisenstein e Gance, viram o cinema atualizar uma arte de catedral e servir de instrumento para a fascistização das massas.<sup>5</sup> Senão em toda parte, a resistência seria especialmente rara no cinema, consideradas as forças que, de origem, constituem o meio.

No que se captaria uma resistência cinematográfica? Distinguir resistência e expiação seria, quem sabe, um primeiro passo, se a resistência então se diz estranha aos cinemas da catarse e da vingança, que se contentam em fazer de problemas éticos uma caricatura dualista – obstáculo empírico interposto entre herói e objetivo, ou entre um meio interior (nação, casa, organismo) e seu pretendido equilíbrio harmônico (paraíso perdido, idade de ouro, terra prometida). Uma vez experimentada em si, a resistência talvez levantasse problemas diversos – a que custo e sobre quais calamidades invisíveis uma estrutura pretende se equilibrar? Em vez de esperar por uma ação grandiosa, não seria modesta a resistência? Em vez de reduzir, obstar ou paralisar, a resistência não produz movimento, e mesmo um movimento sem fim?

<sup>5</sup> Para teses nesse sentido, consultem-se Élie Faure (2024), Paul Virilio (2005) e Serge Daney (2022).



É de se notar que o século XX experimentaria, nos mais variados domínios, uma apreciação da descontinuidade como motor de pensamento. Considere-se a tese de Gilbert Simondon (2020), defendida em 1958, sobre as diferentes modalidades de individuação: ali um pensamento *transindividual* se descerrava a partir de um encontro excepcional, que desadaptava o corpo relativamente às finalidades e automatismos que caracterizavam a vida em regime orgânico. Analogamente, na análise deleuziana do signo cinematográfico, o cinema moderno começa após a guerra e com a crise do sistema sensório-motor, quando as personagens já não sabem o que fazer. É a organicidade narrativa que, então, perde os eixos, restando zonas de indeterminação, ou o tempo em pessoa: o passado deixa de designar o que já não é, o que deixou de ser, a exemplo de um presente antigo, recuperável por *flashback*; pelo contrário, é o presente que nomeia o passageiro, enquanto o passado se conserva em si, sem esperar que o presente passe, *concomitante* ao presente passante. A percepção resta como o ponto mais contraído de uma profundidade inatural que, mesmo esquecida ou ignorada, não cessa de pressionar o atual. Consequência imediata: já não serve a máxima de que a imagem cinematográfica está “sempre no presente”. A imagem entra em *déjà-vu*, e já não podemos separar agora e outrora, presente passante e passado retornante. É aí que Huillet e Straub fazem curto-circuito reversível entre uma precipitação da imagem atual no passado e um reavivamento do passado na imagem atual:

O corpo permanece imóvel após a recitação do texto. O filme termina. A mulher ocupa o lugar da estátua, torna-se corpo imóvel diante das folhas que se movem. A estátua ganhou vida ao absorver o movimento da luz, das folhas e da própria voz da mulher. [...] Fazer imagem é aproximar-se da morte, mas mantendo algo vivo, pulsante. É viver o limiar, e dar à morte uma duração que retorna em série a partir da vida das imagens e do texto. Do mesmo modo, a construção em abismo da figuração, feita pelo cinema, da estátua de Montaigne, no encontro com seu texto, acaba por produzir como que uma ressurreição da sua imagem, tornando-o vivo e presente entre nós (Aspahan, 2017, p. 159).

E dizíamos que, se Huillet e Straub jamais tratavam o passado como um presente antigo, é que alguma coisa *soterrada* vinha se soerguer em atmosfera. Não é apenas que a enunciação recitativa permita trair, portanto, a subordinação habitual do signo sonoro ao visível – é também o olho que escapa ao quadro e se devolve a algo que não se pode ver, nem de fato, nem de direito.

Mesmo quando regem diálogos, Huillet e Straub dispõem corpos não tanto frente a frente quanto em diagonal, ou lado a lado, voltando cada qual para um espaço dissociado de toda dependência visível. Especialmente quando os corpos enfrentam uma situação opressiva, as cabeças se erguem, como encarando um porvir luminoso, enquanto os olhos fitam o chão, como adivinhando ao passado uma dignidade esquecida ou ignorada. Atrizes e atores respeitam uma estrita economia gestual e, tanto mais por assumirem a condição de estátuas, fazem corpo com figuras minerais, em comunidade com o barro, a água, o vento. É dessa planetariedade elementar que extraem seus atos de fala, em fraternidade com revoluções massacradas e camponeses sacrificados. O que o texto nos diz, pois, é que a terra desertada vem recobrir, em cada canto, a violência e o massacre. Ainda assim, não é um cinema enlutado ou lamentoso; constitui, ao contrário, uma prova de que os atos de resistência a cada vez perpetuam, a despeito de sua derrota histórica, o nascimento de um mundo que torna obsoletos os seus velhos senhores. É um cinema para o qual só existe o que resiste (Daney, 1996), ou o que se revolta (Costanzo, 2014); apenas o ato capaz de criar novas frestas de liberdade é que, noutras palavras, adquire o direito de retornar.

Não se dirá, desse cinema, que haja algo por ler *atrás* da imagem, mas haverá qualquer vitalidade esquecida que, *abaixo* da imagem, se eleva para desmentir a morte. Enquanto o caráter lapidar de cada plano remete à concretude do túmulo, a câmera vara em panorama a paisagem, para um olho capaz de ler aquilo que a percepção imediata mantém recoberto, sepultado. Se a violência jamais se mostra em filme, não é por pudor – é que a imagem deve acometer e revirar o próprio olho “espectatorial”, feito olho que parte em exploração do tempo, apreendendo o passado como o seu avesso incluso. Entre séries díspares – a percepção e a lembrança, a pedra muda e a recitação aérea, o que se vê e o que se diz –, institui-se um circuito reversível, ou uma “impossível coalescência entre o percebido e o conhecido, o conteúdo de uma percepção e a percepção de um conhecimento” (Daney, 1996, p. 147). Buscando singularizar o sentido

de uma ética da disjunção audiovisual em Huillet e Straub, Rancière (2012, p. 122) começa evocando o “paradigma brechtiano”

[...] 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.

A partir de *Da nuvem à resistência* (1979), Rancière (2012, p. 122) vislumbra a chegada de um cinema “pós-brechtiano” que, em vez de “elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação de mundo”, passa a suportar uma tensão sem resolução, livre de toda tentativa de conciliar o inconciliável. A um filho que confronta o pai sobre a prática supersticiosa de sacrificar camponeses para satisfazer os deuses, a instável resposta é a de que

[...] deuses e padrões se entendem para conservar o privilégio de sua preguiça e [de] que os oprimidos devem ater-se, na escolha das vítimas, ao princípio de utilidade máxima. A dialética “marxista” não produz nada além da sabedoria de uma resignação a cometer a injustiça, pois esta é a lei do mundo. O que o filho opõe a isso é uma revolta que leva a outra resignação: é justo que os oprimidos sejam oprimidos porque eles aceitam a injustiça (Rancière, 2012, p. 129).

O diálogo culmina na mão aberta do filho, enquadrada em primeiro plano, como em aliança com a terra, em recusa ao estado de coisas e em abertura para a mudança do mundo: “A irresolução do gesto é, ao mesmo tempo, um poder de resolução que quebra a engrenagem da troca dialética” (Rancière, 2012, p. 129). Se o jogo dialético dos contrários buscava apurar um juízo *sobre* a vida, agora é como se a imagem perdesse o juízo após ter experimentado “as aporias da emancipação”, para um cinema cuja política consistiria em afirmar o corpo minoritário como capaz “de escandir a força dialética da divisão e de resumir em um gesto a resistência da justiça a todo e qualquer



argumento. Essa própria resistência mostra-se visualmente igual ao seu contrário: a resistência da natureza a toda e qualquer argumentação do que é justo e injusto” (Rancière, 2012, p. 134). Essa lição pós-brechtiana, sugere Rancière, será desenvolvida por Pedro Costa em filmes com corpos excluídos, errantes, livres de servidão narrativa.

Huillet e Straub jamais alegam superar Marx ou Brecht, e a sua adaptação de *Antígona*, tal como encenada por Brecht, chega 13 anos após *Da nuvem à resistência*. O que o casal não cessa de denunciar é um “brechtianismo simplificado”, feito ensaio das opiniões do autor acerca da coisa filmada. Não custa ver como esse cinema recupera, de Brecht, um caráter acontecimental que Barthes (1986, p. 83, trad. nossa) faria remontar ao caráter festivo do teatro grego:

[...] o sentido do ar livre é a fragilidade. Ao ar livre, o espetáculo não pode converter-se em um hábito, é vulnerável, portanto, irrealocável: a imersão do espectador na complexa polifonia do ar livre (o sol que se move, o vento que se levanta, os pássaros que voam, os ruídos da cidade, as correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade de um acontecimento.

E seria já desde o recitativo que Huillet e Straub se veriam prolongando Brecht, “segundo o qual o ator deve exibir sua relação com o texto de forma anti-ilusionista: ele deve citar novamente, *re-citar*” (Aspahan, 2017, p. 61, grifo no original). Também Fortini (2013), em tentativa de traduzir o método de trabalho do casal, lembra a definição de *amor* de Brecht, como a arte de produzir algo de novo com as capacidades do outro. Um tal método estará implicado na relação com atrizes e atores, mas também inscrito, decisivamente, na maneira de dispor os corpos no espaço e de escolher o ponto “estratégico” onde assentar a câmera. Quando tenta descrever o estatuto enunciativo da câmera em *Relações de classe* (1984), Straub oscila entre as afirmações de uma perspectiva subjetiva – pois é preciso que vejamos o que Karl Rossmann vê – e de uma perspectiva objetiva – pois é preciso que vejamos Karl Rossmann como um *ele*, segundo o discurso indireto livre empregado por Kafka.<sup>6</sup> Jamais referem essa coincidência

<sup>6</sup> É mesmo nessa passagem especular de “eu” para “ele” que Kafka pressentiria a linguagem em vias de literatura, segundo a leitura que Blanchot (2011, p. 30) lhe dedica: “não basta escrever: *Eu* sou infeliz. Enquanto não escrever nada além disso, estou perto demais de mim, perto demais de minha infelicidade,

dissociativa, porém, como uma reversibilidade entre sujeitos de enunciação ou como um discurso indireto livre, e é Huillet quem resgata Straub de um dilema explicativo, sugerindo ela que o método, lentamente desenvolvido, concorre para o enquadramento de uma *perspectiva fraternal*. A câmera jamais coincide, pois, com uma primeira ou uma segunda pessoa (eu, tu); ela busca fraternidade com a perspectiva de um terceiro, que faz dela uma visão outra.

Por sua extensão indefinida e sua compreensão genérica, a noção de intertexto não permitiria entender como e com que critérios esse cinema seleciona textos candidatos à adaptação. Tampouco entenderíamos esse cinema postulando a modernidade de cinemas não-narrativos, voltados para uma arte da descrição, em um prolongamento do dualismo que estrutura a teoria do cinema de Christian Metz (1977). Entendemos que a novidade de Huillet e Straub não passa aí, e sim em uma ruptura mais profunda, que afeta tanto a narração quanto a descrição. Seja quando a narração aspira à verossimilhança, seja quando a descrição postula a independência do seu objeto (isto é, uma separação de direito entre a coisa descrita e o ato mesmo de descrever), é a distinção entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o imaginário, que organiza ainda a montagem cinematográfica. Esse modelo repousa em uma rígida separação entre quem vê e quem é visto, entre o sujeito de enunciação e os sujeitos de enunciado. Para romper com esse modelo de veridicção, não bastaria adotar uma câmera subjetiva, ou bem esposar a simples mentira. A mentira supõe a forma do verdadeiro, por eixo de referência e princípio de composição; o que vem desequilibrar a forma da verdade não é a falsificação, mas uma coalescência entre o verdadeiro e o falso, aí onde já não podemos decidir se percebemos ou se lembramos, se apreendemos um mundo objetivo ou se vamos arrastados no delírio de um terceiro.

Do ponto de vista da atuação, esse novo regime da imagem faz com que a atriz encarne e torne límpido o seu papel (“eis Antígona, em pessoa”), enquanto a sua própria imagem tomba em opacidade fantasmática.<sup>7</sup> Em Straub-Huillet, acontece também ao

---

para que esta infelicidade se torne realmente a minha no modo da linguagem: ainda não estou realmente infeliz. Somente a partir do momento em que chego a essa substituição estranha: *Ele* é infeliz, é que a linguagem começa a se constituir em linguagem infeliz para mim, a esboçar e a projetar lentamente o mundo de infelicidade tal como se realiza nela. [...] Poesia é libertação; mas essa libertação significa que não há nada mais para libertar, que me liguei a um outro em que, no entanto, não me encontro mais [...]”  
<sup>7</sup> Enquanto seus filmes mais parecem documentários sobre atores performando textos impróprios, Huillet e Straub estão próximos do que Rivette (1978, p. 65) comentaria sobre um filme tardio de Fritz Lang: “o aspecto diagramático ou expositivo instantaneamente assumido pelo desdobrar das imagens: como se o que estivéssemos assistindo fosse menos a *mise-en-scène* de um roteiro do que a simples leitura do roteiro, apresentada a nós enquanto tal, sem embelezamento”.

campo e às cidades – o texto antigo salta ao presente para esclarecer o sentido de Roma, enquanto a Roma atual afunda em mistério. Não é que real e imaginário se confundam, é que a sua distinção devém indiscernível. As faces incompatíveis da imagem entram em curto-circuito e passam a revezar sem solução estável, naquilo que Deleuze (2018) chamou de *imagem-cristal*. Se as vozes recitantes de Huillet e Straub têm algum “objeto”, já não se trata daquela evidência amostrável que a semiótica peirceana chama de “objeto imediato”; o “fora de nós”, em Huillet e Straub, avizinha-se ao que Peirce concebe por um *objeto dinâmico*, termo que Lúcia Santaella (1992, p. 191) equivale, muito a propósito, à ideia de realidade:

[...] num sentido bem geral, o objeto dinâmico equivaleria à realidade e o interpretante final à verdade. [...] O real está no passado e a verdade no futuro. O presente é o lugar do intérprete ou interpretante dinâmico. Se fosse possível atingir a verdade, ela coincidiria com o real, seria a revelação manifesta do real, ponto de encontro (no górdio) do passado com o futuro [...]

A coincidência realidade-verdade resta como objeto de promessa e esperança, vez que o curto-circuito entre o passado e o futuro não cessa de recuar, de se esquivar indefinidamente à observação científica. A questão toda é que, em vez de se contentarem com uma representação indireta do objeto, segundo um encadeamento indefinido de atuais, para uma multiplicação indefinida de pontos de vista exteriores à coisa, Huillet e Straub arranjam fraternidade estratégica com um limite dinâmico, para uma imagem que ainda e sempre *erra*, mas sem unidade formal ou juízo de conformidade contra o qual o seu sentido se pudesse confessar falível ou equívoco; liberada de definições por correspondência formal, a imagem implica a falha e a errância, mas em proveito de uma consistência problemática, que não cessa de provocar leitura – fissura reversível entre imagens díspares.

Veremos Huillet e Straub (2016) sugerirem que, para um cinema ocupado com o que está “fora de nós” e textos que nos oferecem resistência, convém uma atividade artística modesta, capaz de deformar o mínimo possível. Dir-se-ia mesmo que somos nós que nos deformamos, no encontro com as forças do texto. Tanto mais para o caso de uma obra inteiramente composta a partir de textos alheios, importaria estudá-la para

além de si mesma, na sua radical impropriedade. Consulte-se, nesse sentido, o recente livro de Turquety (2020), que aproxima o cinema de Huillet e Straub à vanguarda “objetivista” em poesia. As observações de Turquety, sugestivas de uma estilística transversal à literatura e ao cinema, permitiriam traduzir ressonâncias entre cineastas – é claro que uma superação interna da dialética, tal como sugere Rancière, não se esgota em Straub-Huillet e Pedro Costa. Caberia recolher tanto as suas inflexões, como em Harun Farocki, quanto as suas premonições, por exemplo, em Rossellini, sobretudo em sua obra tardia, e no cinema brasileiro, notavelmente em Nelson Pereira dos Santos. Veja-se *Vidas secas* (1963), cujas vozes toda hora escapam à função interativa – ora operam como grunhidos em meio a outros reclames animais; ora entram em regime de reza; ora elevam-se à fabulação, os olhares de Fabiano e de Sinhá Vitória como que hipnotizados, os seus dois solilóquios sobrepostos, em uma ideia já plenamente audiovisual, em vez de literária. O devaneio, o praguejar, a reza, o canto e a animalidade estarão entre as mais notáveis assinaturas vocálicas da obra de Nelson Pereira dos Santos, vizinho de Straub-Huillet também no gosto de adaptar textos clássicos.

Em Huillet e Straub, a resistência se diz não apenas de um tema, senão de uma maneira de desencadear imagem e som, de dispor corpos no espaço, de curto-circuitar a relação entre uma atriz e o seu papel. No limite, a resistência diz respeito ao tempo; mesmo ao nível do que se poderia reconhecer como uma trama narrativa, as protagonistas desse cinema resistem, antes de tudo, a uma dada ordem de visibilidade, aí onde o espaço da ação tende à redundância do hábito, à programação da vida e ao coroamento da injustiça. Antígona resiste não apenas à tirania de Creonte; em solidariedade com os “de baixo”, ela adquire o direito imprescritível de retornar, como anunciadora de um tempo que ainda não chegou, tempo inseparável de um trabalho de leitura, exploração nomádica de uma memória já não psicológica ou pessoal, e sim do mundo, do fora.

## Referências

A ANTÍGONA de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por

*Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (São Paulo, online). ISSN: 2316-9230.  
DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v13n2.1125>, v. 13 n. 2, pp. 01-23, jul./dez., 2024 – Rebeca 26.  
Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

e1125

Brecht em 1948. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Danièle Huillet, Martine Marignac, Jean-Marie Straub, Regina Ziegler. Alemanha, França, 1992, 100 min., sonoro, colorido.

A MORTE de Empédocles. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Roland Caspary, Jérôme Clément, Rosemarie Gockel, Klaus Hellwig, Margaret Ménégos, Barbet Schroeder. França, Alemanha Ocidental, 1987, 133 min., sonoro, colorido.

ARAÚJO, M. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **Devires**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, Jan./Jun. 2013.

ASPAHAN, P. **Composição musical e pensamento cinematográfico**: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet. Tese (Doutorado). 2017., Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BARTHES, R. **Lo obvio e lo obtuso**: imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. São Paulo: Boitempo, 2005.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BERGSON, H. **La pensée et le mouvant**. Paris: Flammarion, 2014.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHION, M. **La musica en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

COSTANZO, A. Straub-Huillet: la possibilité d'un monde. **Cahiers du GRM** [Online], 5, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/grm/404>. Acesso em: 2 mai. 2024.

CRÔNICA de Anna Magdalena Bach. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Gian Vittorio Baldi, Danièle Huillet, Franz Seitz, Jean-Marie Straub. Alemanha Ocidental, Itália, 1968, 94 min., sonoro, preto e branco.

DA NUVEM à Resistência. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Itália, Alemanha Ocidental, 1979, 104 min., sonoro, colorido.

DANEY, S. Une morale de la perception (De la nuée à la résistance de Straub-Huillet). **La Rampe**, Cahier critique 1970-1982. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1996.

DANEY, S. **The Cinema House & the World**: The Cahiers du Cinéma Years 1962-1981.





South Pasadena, CA: Semiotext(e), 2022.

DELEUZE, G. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: DELEUZE, G. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 332-343.

EN RACHÂCHANT. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. França, 1982, 7 min., sonoro, preto e branco.

FAURE, E. **Introduction à la mystique du cinema**. Paris: SHS Editions, 2024.

FORTINI, F. **The dogs of the Sinai**. Calcutá: Seagull Books, 2013.

FORTINI/CANI. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: André Engel, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Daniel Talbot, Stéphane Tchalgadjieff. Itália, França, 1976, 87 min., sonoro, colorido.

FOUCAULT, M. **Le courage de la vérité**. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984). Paris: Seuil/Gallimard, 2009.

GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life**. Edimburgo: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956.

HUILLET, D.; STRAUB, J-M. **Writings**. Nova York: Sequence Press, 2016.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MARTINS, D. C. Huillet-Straub no cinema moderno: autoria como primado do material e espectadorialidade libertária. **Galáxia**, São Paulo, v. 47, 2022, pp.1-22.

MEAD, G. H. **Mind, self and society: from the stand point of a social behaviorist**. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS e Aarão. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Alemanha Ocidental, Áustria, 1975, 107 min., sonoro, colorido.

MONTAIGNE, M. de. **Os ensaios - Livro 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

OS NÃO-RECONCILIADOS. Direção: Jean-Marie Straub. Produção: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Alemanha Ocidental, 1965, 53 min., sonoro, preto e branco.

PARK, R. E.; BURGESS, E. W. **The city: suggestions for the investigation of human behavior in the urban environment**. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

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

RELAÇÕES de Classe. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Produção: Klaus Hellwig, Claude Nedjar, Jean-Marie Straub. Alemanha Ocidental, França, 1984, 128 min., sonoro, preto e branco.

RIVETTE, J. **Rivette**: Texts and Interviews. Londres: British Film Institute, 1978.

SANTAELLA, L. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

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

TURQUETY, B. **Danièle Huillet, Jean-Marie Straub**: “Objectivists” in Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

UM CONTO de Michel de Montaigne. Direção: Jean-Marie Straub. Produção: Arnaud Dommerc. França, Suíça, 2013, 33 min., sonoro, colorido.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto. Sino Filmes, 1963. VHS, 103 min., sonoro, preto e branco.

VIRILIO, P. **Guerra e Cinema**: a logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

---

<sup>1</sup> Demétrio Rocha Pereira

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor substituto dos Cursos Superiores em Tecnologia de Produção Multimídia e Pedagogia Bilíngue e dos Cursos Técnicos em Comunicação Visual e Tradução e Interpretação de Libras/Português do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC-Palhoça).

E-mail: demetrio.pereira@gmail.com

### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:



---

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 02/05/2024 e aprovado em 03/09/2024.