

Dalila Camargo MARTINS

O pensamento de *Introdução a “Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema” de Arnold Schoenberg: cultura, barbárie e história*

Salvo engano, o termo “ensaio” nunca foi mencionado por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub ao explanarem seu trabalho cinematográfico. No entanto, alguns de seus documentários se organizam como evidente “*argumentação* audiovisual” (ARAÚJO, 2013, p. 114). Neles, parte-se de materiais de cariz já argumentativo ou se exorta a eclosão de seus potenciais para tanto. Não obstante o privilégio do documental no modo huillet-straubiano de ensaísmo, todo o conjunto de filmes do casal desempenha a disposição de textos prévios em espaços-tempos específicos por meio de corpos condutores, mesmo as ficções. Estes “encontros”²¹⁷, jamais precipitados — Huillet-Straub sustentam intervalos de suspensão semântica para meditar acerca da eloquência geral —, revelam o testemunho da história nas paisagens vasculhadas pela câmera e pelo gravador, tomam obras artísticas, reputadas herméticas ou abstratas, enquanto criptogramas da sociedade, examinam a opressão do povo sob a “forma de braços desnudos, de nuca oferecidas, de vozes entoadas ao cansaço, de rostos esvaziados à força da narração” (BIETTE, 1982, p. 6). Assim, assente no grau zero do olhar e da

²¹⁷ “Os filmes, como a vida, são feitos de experiências e de encontros fortuitos ou provocados.” (STRAUB, 2012, p. 52)

escuta, princípio que exige repetição contumaz e afinação da sensibilidade, o cinema huillet-straubiano consiste num sismógrafo de pontos de vista alheios, ou melhor, não apenas de pontos de vista pertencentes a outros, mas, sobretudo, da alienação de tais pontos de vista. E, se há uma prevalência total da alteridade, inversamente, os documentários de verve ensaística, apesar de não fugirem à regra, definem o projeto estético-político exclusivo de Huillet-Straub. Tomemos um deles como estudo.

Em 1972, os cineastas realizaram *Introdução a “Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema” de Arnold Schoenberg*, sob encomenda de uma rede pública de radiodifusão e televisão da Alemanha Ocidental, chamada Südwestfunk. Sua estreia ocorreu no 19º Festival Internacional de Curtas de Oberhausen e as primeiras transmissões, em março de 1975, durante um programa noturno cujo tema era música de vanguarda. Como explícito no título, engendra-se um preâmbulo a uma obra “de outro modo irrepresentável”, tal a asserção straubiana no segundo plano do filme. Ora, o que isto quer dizer?

Com o riscar de um fósforo, apoiado na mureta do Gianicolo, Straub acende uma cigarrilha e anuncia ao espectador a dimensão do controle exercido por Schoenberg sobre suas composições. Nas partituras das óperas, por exemplo, acham-se indicações detalhadas de coreografia ou *mise-en-scène*. Não obstante, no caso da *Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema*, apenas três substantivos genéricos são listados: “Perigo ameaçador, Medo, Catástrofe”. Diante de inusual vagueza, Huillet-Straub buscam precisar as únicas condições possíveis de interpretação do *Opus 34* schoenberguiano. Entretanto, o que parece cumprir as intenções de seu autor tão logo deflagra um complexo sócio-histórico, no qual se tensionam os vínculos entre subjetividade e objetividade inerentes à integralidade do processo artístico. Passando a voz *off*, Straub reitera o móbil da peça, informa seu período de concepção (15 de outubro de 1929 a 14 de fevereiro de 1930) e acrescenta um resumo biográfico de Schoenberg: o local e o ano de nascimento (Viena, 1874); as residências alternadas entre Viena e Berlim; o exílio, em Los Angeles, a partir de 1934; o dia da morte (13 de julho de 1951). Na banda visual, surgem dois retratos fotográficos do rosto do compositor: o primeiro, frontal, tirado por Man Ray, em 1926; o segundo, de perfil, talvez o derradeiro. Segue-se, ainda, um autorretrato em pintura, de 1911, que lhe

caracteriza de costas numa rua, distinto sobremaneira dos precedentes. Nele, a câmera opera uma panorâmica vertical em direção ao chão, enfocando o corpo sem a cabeça e os ombros. Este movimento despersonalizante, portanto, demonstra não se tratar do depoimento acerca da vida particular do artista, mas, sim, da amplitude do contexto que a implica.

Huillet-Straub, então, prosseguem com a dissociação paulatina do âmbito individual da criação. Na sede da emissora em Baden-Baden, com papéis na mesa, Günther Straschek cita trechos selecionados das cartas de Schoenberg em rejeição ao convite de Kandinsky para que integrasse a escola Bauhaus, em Weimar. A cada edição nos originais equivale a interposição de um punhado variável de fotogramas negros no que constituiria um plano sequência fixo, não fossem tais *faux-raccords*. E a mudança de uma mensagem a outra é também indicada por uma cartela que contém suas respectivas datas e onde foram redigidas (Mödling, 20 IV 1923; Mödling, 4 V 1923). Contudo, às vezes, estas interrupções têm suas conotações adensadas. Ao se queixar do partidarismo de Kandinsky quanto a políticas de exclusão que, por volta de um decênio, levariam ao holocausto, Schoenberg protesta: “como ele consegue se abster de combater uma visão de mundo cujo propósito é a escuridão da noite de São Bartolomeu, na qual o pequeno cartaz onde está escrito que eu sou uma exceção não poderá ser lido!”. Apesar de não haver corte no texto, o complemento final — “não poderá ser lido!” — é proferido em *off*, junto a uma tela preta. Aqui, no exato instante designado para a entrada da música, a interdição da imagem se torna metáfora para o extermínio dos judeus, naquela altura, iminente.

Importante sublinhar que a própria justificativa da recusa schoenberguiana se pauta em estratégias de dissolução pessoal. Com o intuito de denunciar a falácia da propensão seletiva ao antissemitismo de seu amigo, o compositor pede para que permaneça incluso no anonimato do grupo alvo de ódio: “...que não sou alemão, nem europeu, de fato, talvez não seja sequer um ser humano (pelo menos, os europeus preferem o pior de sua raça para mim), mas sou judeu. E estou contente que seja assim! Hoje, não quero mais ser uma exceção; não tenho objeção a ser misturado aos demais.” Logo, quando Straub afirma ser “de outro modo irrepresentável” o *Opus 34* de Schoenberg, quer dizer que o método dos cineastas consiste na atualização do teor de

verdade jacente na matriz empregada. Com frequência, Huillet-Straub escolhem trabalhar com obras que destoam do repertório de seus autores de renome, seja porque inacabadas, consideradas menores ou, ao contrário, devido a seu *status* de clássico da cultura ocidental. Fazem-no de maneira a apreender a história a elas imanente, a qual, no entanto, apresenta-se em diversos níveis de reificação, ora patentes, ora intrincados. Para tanto, os filmes huillet-straubianos impelem seus materiais a corolários irrevogáveis, isto é, até se depararem com a peculiaridade de seus limites. Pois, sendo “algo histórico por si mesmo” (ADORNO, 2003, p. 27), o teor de verdade expõe o aspecto transitório de todo e qualquer objeto, devolvendo-lhe o atributo da transmutação.

Em *Introdução*, constata-se a insuficiência do raciocínio schoenberguiano a partir da justaposição de um excerto da conferência de Bertolt Brecht no 1º Congresso dos Escritores pela Liberdade da Cultura, ocorrido em Paris, entre 21 e 25 de junho de 1935. Sentada num sofá de bambu com sua gata Misti no colo, Huillet prepara o espectador para a ingerência do novo elemento com uma conjunção adversativa: “Mas — Brecht pergunta — como alguém poderá falar agora a verdade sobre o fascismo, ao qual se opõe, se não falar nada sobre o capitalismo que o traz à tona? Qual seria, então, o resultado prático de tal verdade?”. Ou seja, o filme alvitra que, apesar do diagnóstico certo de Schoenberg a respeito da terrível progressão dos eventos na Alemanha, culminando com a ascensão nazista ao poder, sua convicção de que arte e política deveriam se manter separadas ou, ainda, seu conformismo manifesto em declarações como “não sou nenhum pacifista; ser contra a guerra é tão sem sentido quanto ser contra a morte”, são ineficazes para vencer o fatalismo e gerar transformações efetivas. Todavia, esta argumentação tramada pela montagem não relega a postura schoenberguiana, apenas atesta que a abrangência de uma obra excede a compreensão de seu autor acerca do que nela se desfecha. Dado aferido, concretamente, porque a duração do *Opus 34* ultrapassa a comunicação do conteúdo das cartas de seu compositor. Ao perscrutar a conjuntura da gênese musical, cifrada na legenda “Perigo ameaçador, Medo, Catástrofe”, Huillet-Straub, num só golpe, validam os preceitos de Schoenberg, para quem “a única maneira de se conectar com o passado e a tradição” é “tratar [...] da essência das coisas, ao invés de se contentar em desenvolver a técnica (de

execução) de um material preexistente” (SCHOENBERG *apud* WOODS, 2012, p. 159), e assinalam suas contradições, alçando o embate modernista entre autonomia e engajamento. *Introdução* não cessa de proclamar: na expectativa de que a obra artística se reconheça autônoma, debruçando-se, com minúcia, sobre sua própria estruturação, mais se descobre a natureza sócio-histórica de seus materiais.

O filme avança com a reprodução do fragmento do discurso brechtiano por Peter Nestler, num plano similar ao de Straschek. O começo deste segmento, porém, mostra o engenheiro de gravação manejando a mesa. Daí, a câmera opera uma panorâmica para a direita, em direção a Nestler, atrás do vidro do estúdio. Há, por fim, um reenquadramento aproximativo. Tal prelúdio, mais do que ressaltar um ponto de virada lógico, vem “(re)marcar no aparelho uma enunciação (o efeito e a legitimidade de sua ‘tomada de palavra’), que o aparelho despossui a priori” (DANEY, 2007, p. 101). Em canal estatal, Brecht ataca a barbárie intrínseca ao sistema capitalista, da qual a mídia é também fundamento com sua narrativa oficial aniquilante. O cerne da discussão consiste no grau de visibilidade da violência perpetrada pela concentração privada dos meios de produção: “Alguns países ainda são capazes de manter suas relações de propriedade por meios menos abertamente violentos. Neles, a democracia ainda presta serviços para os quais outros países devem recorrer à violência.” Assim, ao pressupor a função da indústria audiovisual neste embuste, Huillet-Straub performam o gesto autorreflexivo do filme, isto é, tomam-no como construto cuja presença resiste no limiar entre a erosão da ordem estabelecida e o horizonte de emancipação. O primeiro plano de *Introdução*, em que jorra um filete de água da fonte del Mascherone, ao som direto da via Giulia, em Roma, configura uma alegoria pétreia de tal força subterrânea apta a minar uma instituição embrutecedora. Ademais, este plano, com notáveis alterações, encerra o longa-metragem *Lições de História* (1972), adaptação huillet-straubiana de *Os Negócios do Senhor Júlio César* (1937-39), romance incompleto de Brecht, no qual se desmitifica a efigie do imperador em analogia com a desedificação da autoridade de Adolf Hitler.

A presença cônica de *Introdução* se corrobora pela utilização da cor. Todos os planos de inserção de materiais referentes a Schoenberg e a cena da leitura de suas correspondências, bem como a do texto de Brecht, são filmados em preto e branco —

convenção cinematográfica que delinea distâncias de episódios pretéritos. Já, quando Huillet-Straub se pronunciam ao espectador e, ao final, creditam a equipe, em letras azuis sob fundo negro, rapidamente convertidas em letras brancas sob fundo vermelho, opta-se pela película colorida, por causa do efeito de atualidade. O mesmo acontece no plano reciclado da fonte e na colagem de documentos que sucede a seção brechtiana. Ao som do *Opus 34*, anexam-se, intercaladas com telas pretas, de forma a preservar heterogeneidades: uma fotografia dos *communards* mortos pelo governo francês, no ano de 1871, enfileirados em caixões sem lacres, que se situa no Musée Carnavalet, em Paris; quinze planos do registro de um carregamento de aviões B-52's e da perspectiva aérea de explosões de napalm, durante a Guerra do Vietnã; uma manchete do jornal l'Unità sobre a absolvição de Walter Dejaco e Fritz Ertl, arquitetos dos crematórios e das câmaras de gás de Auschwitz; uma notícia do Die Presse, vienense, a respeito do exato assunto, contemporânea à fatura do filme. A foto, em tons de cinza, é circunscrita por bordas de um azul escuro, também verificáveis, num íterim, na porção esquerda do quadro em que aparece a manchete. Não obstante sua isenção no plano seguinte, a câmera opera uma panorâmica para a direita, na extensão da chamada, retorna à coluna da esquerda e desce a página, conduzindo a atenção do espectador à decodificação da notícia. Quanto aos arquivos militares, a primazia do ato filmico se expressa nos tênues flagrantes de sincronia com a trilha sonora dissonante: “o piscar das luzes de controle, na cabine de piloto do bombardeiro B-52, é escoltado pelo ritmo da música; a descarga e a descida estranhamente lenta das bombas coincidem com o pairar dos sons de um *cluster*” (BÖSER, 2004, p. 100). Por fim, as nuvens de fumaça se expandem em unísono com um crescendo. Portanto, é *Introdução* que se coordena, notoriamente, como acompanhamento para a *Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema*.

Esta exteriorização dos procedimentos dos cineastas faz de *Introdução* uma argumentação audiovisual que escava uma filosofia da história sem conceitos, a partir do manuseio de objetos da cultura que guardam ou mesmo dissimulam vestígios de barbárie. Para que se extraia tal teor de verdade com rigor, Huillet-Straub suscitam a mútua determinação de seus materiais, de modo que cada um ressignifique os demais sem hierarquia. E, se, assim, depreende-se um desacordo com noções de progresso, infere-se, também, a negação do predomínio de um único momento sobre o restante do

pensamento em que consiste o filme. Logo, apesar da impressão superficial de refutação do raciocínio schoenberguiano no decurso de *Introdução*, percebem-se, em retrospecto mnemônico, antecipações dos futuros desdobramentos. Schoenberg atinara, perfeitamente, com a nulificação das emoções perante assassinatos em massa: “Você não sabe que em tempos de paz todos ficaram horrorizados com um acidente numa ferrovia no qual quatro pessoas foram mortas, e que durante a Guerra se podia ouvir falar de 100.000 mortos sem nem tentar imaginar a tristeza, a dor, o medo e as consequências?”. Tal comentário já pressupõe o tópico da cegueira provocada pela racionalização da violência a ser ilustrado, mais tarde, na colagem de documentos que abarca um século de evolução tecnológica para o cometimento de crimes de estado. Não obstante, na encenação da resposta do compositor a Kandinsky, discernem-se traços de problemas suplementares igualmente agudos. Duas vezes mais, isto é, além daquela em que irrompe o *Opus 34*, o recurso a telas pretas não concerne a supressões de frases nos originais. Quando Straschek profere, em *off*, “é tão difícil imaginar isso?”, no tocante às agressões que a paixão antissemita acarretaria, e “...até que a hora da salvação venha!”, indício da renitência do povo hebreu desde eras antigas, duas questões emergem: a proibição das imagens própria ao judaísmo e a necessidade de narrar a Shoah. Em *Moisés e Arão* (1975), versão huillet-straubiana da ópera homônima de Schoenberg, articulam-se, justamente, o paradoxo de um Deus irrepresentável que intervém na realidade e os impasses da representação cinematográfica dessa experiência de irrepresentabilidade. Em *Introdução*, portanto, não somente se exhibe o projeto estético-político de Huillet-Straub, como também transparecem algumas chaves de entendimento a respeito de bolsões argumentativos em outros de seus filmes não ensaísticos.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003

ALMEIDA, Jorge. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e Verdade nos Anos Vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007

ARAÚJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 10, nº 1, janeiro/julho de 2013

RevistaFevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

ISSN2236-2037

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BIETTE, Jean-Claude. Le cinéma se rapproche de la terre. *Cahiers du Cinéma*, nº 332, fevereiro de 1982
- BÖSER, Ursula. *The Art of Seeing, the Art of Listening: the Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Frankfurt: Lang, 2004
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance - the German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995
- DANEY, Serge. *A Rampa: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema: a History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989
- GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda *et al.* (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: UNESP, 2016
- STEIN, Erwin (ed.). *Arnold Schoenberg Letters*. New York: St. Martin's Press, 1965
- WALSH, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londres: British Film Institute, 1981