

Huillet-Straub no cinema moderno: autoria como primado do material e espectralidade libertária

Dalila Camargo Martins¹

<https://orcid.org/0000-0002-0329-0651>

I - Universidade de São Paulo.
São Paulo (SP). Brasil.

Resumo: Embora sua trajetória nômade (decorrente do exílio) por vezes impeça uma vinculação nominal de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub aos novos movimentos cinematográficos europeus do pós-guerra, o casal de cineastas se formou no bojo cinéfilo e crítico que daria origem à *Nouvelle Vague* e fomentou o surgimento do *Junger Deutscher Film* — além de sua obra atualizar o problema do realismo. Mediante à contextualização do início da carreira de Huillet-Straub e análises filmicas sumárias, o objetivo deste artigo é introduzir a concepção huillet-straubiana de autoria, a qual se aproxima, mas difere, tanto da *Politique des auteurs* quanto do *Autorenfilm*, sendo caracterizada pelo primado do material e por uma espectralidade libertária.

Palavras-chave: autoria; Danièle Huillet; Jean-Marie Straub; cinema moderno.

Abstract: Huillet-Straub in modern cinema: authorship as primacy of material and libertarian spectatorship — Although their nomadic trajectory (resulting from exile) sometimes prevents a nominal link between Danièle Huillet and Jean-Marie Straub to the new postwar European cinematographic movements, the filmmaker couple was formed in the cinephile and critic bulge that would give rise to the *Nouvelle Vague* and fomented the emergence of *Junger Deutscher Film* — in addition to their work updating the problem of realism. Through the contextualization of Huillet-Straub's early career and summary filmic analyses, the aim of this paper is to introduce the Huillet-Straubian conception of authorship, which is similar to but differs from both the *Politique des auteurs* and the *Autorenfilm*, being characterized by the primacy of material and by a libertarian spectatorship.

Keywords: authorship; Danièle Huillet; Jean-Marie Straub; modern cinema.

A formação cinéfila de Huillet-Straub na França

Jean-Marie Straub nasceu em 8 de janeiro de 1933, em Metz, na Lorena, região fronteiriça em constante disputa entre França e Alemanha ao longo da história, que tão logo seria anexada pelo III Reich — “até 1940, só ouvi o francês e estudei nessa língua em casa e fora dela. Inesperadamente fui obrigado a só falar o alemão e a aprendê-lo na escola (qualquer palavra francesa era absolutamente proibida)” (STRAUB, 2012a, p. 16). De 1950-51 a 1954-55, lá presidiu o cineclubes *La Chambre Noire*, com cerca de 200-700 sócios, onde foram exibidos filmes de inúmeros diretores de várias épocas e nacionalidades, apresentados por Henri Agel, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Quéval, François Truffaut, Jean d’Yvoire etc. (*Ibidem*, p. 17). Também manteve um cineclubes menor durante a faculdade, em Nancy, que passava cópias em 16mm (HUILLET; STRAUB, 2012a, p. 91). Em novembro de 1954, Straub se mudou para Paris, onde conheceu Danièle Huillet, no *Lycée Voltaire*, enquanto alunos de um curso preparatório para o vestibular de ingresso no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, que nenhum deles chegou a frequentar. Huillet, nascida nesta cidade, em 1º de maio de 1936, mas crescida no vale do Loire, seria reprovada no exame, ao se abster de analisar *Manèges* (1950), de Yves Allégret, por considerá-lo irrelevante — queria fazer filmes documentários e etnográficos (HUILLET *apud* JANSEN; SCHÜTTE, 1976, p. 241, tradução nossa). Já Straub, ao vínculo institucional, preferiu acompanhar “a realização de alguns filmes como *A torre de Nesle* (1955), de Abel Gance, *French Cancan* (1954) e *Elena e os homens* (1956), de Jean Renoir, *Le coup du berger* (1956), de Jacques Rivette, *Um condenado à morte escapou* (1956), de Robert Bresson e *Uma vida* (1958), de Alexandre Astruc” (STRAUB, 2012a, p. 17). E, juntos, passaram a se dedicar ao projeto de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, que Straub idealizara — Bresson foi convidado a dirigir o roteiro, mas sugeriu que os próprios o fizessem.

Huillet-Straub¹, portanto, participavam ativamente do círculo cinéfilo de críticos e futuros realizadores que reputaria o cinema moderno francês, conforme a *Politique des auteurs* — Truffaut e Rivette eram dois dos “jovens turcos”, cuja presença no debate, ora escandalosa, Bazin e Doniol-Valcroze, editores-chefes dos *Cahiers du cinéma* na época, justificavam e garantiam; ademais, as cinematografias de Renoir, Bresson e Gance, com quem Straub trabalhou, foram de extrema importância para a teoria baziniana [o primeiro, para se pensar o realismo, o segundo, para a defesa da adaptação

¹ Geralmente, os cineastas são chamados de Straub-Huillet ou de os Straub. Porém, a autora prefere inverter a ordem dos nomes, pois Huillet muitas vezes foi e continua sendo obliterada no panteão dos autores do cinema moderno.

no cinema, e o terceiro, para a definição de montagem acelerada (BAZIN, 2016, 2014)]; por fim, Astruc, também assistido por Straub, publicou, em 1948, o artigo *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*, na revista clandestina *L'écran français*, no qual, em antecipação ao ataque truffautiano à "Tradição de Qualidade" de roteiristas literatos e mencionando Renoir, Bresson e Welles, diretores diletos de Bazin, postulou "que não existam mais roteiristas, pois em um tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise-en-scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta" (ASTRUC, 1992, p. 328, tradução nossa).

Notemos, ainda, que, em meados da década de 1950, Straub publicou artigos no *Rythmes*, jornal de Colmar, e em *Cinéma Radio Télévision*, nos quais seu vocabulário confirma a proximidade com a noção de *Politique des auteurs*, cunhada por Truffaut em *Uma certa tendência do cinema francês* (1954). Porém, dez anos mais tarde, Straub ironizaria os "tantos jovens 'autores' [que] sonham apenas em impor suas ideias e suas reflexões mesquinhas em seus filmes" (STRAUB *apud* SHAFTO, 2016, p. 18-19, tradução nossa).



Figura 1. François Truffaut e Jean-Marie Straub, 1954. Fonte: Senses of cinema (2017)

Huillet-Straub, a *Politique des auteurs* e o *Autorenfilm*²

Ao imaginar um encontro afetivo-intelectual, a partir de uma foto em que figuram Straub e Truffaut, lado a lado, caminhando por uma calçada em 1954 (Fig. 1), Claudia Pummer tece um paralelo entre a concepção truffautiana de autoria e a prática de adaptação textual huillet-straubiana — texto, aqui, entendido multimidiaticamente (poema, romance, peça, tragédia, ópera, ensaio, discurso, diálogo, carta, comentário sociológico, música, fotografia, filme etc.). “Combinando a definição de autoria cinematográfica de Astruc como uma forma de *écriture* com a teoria do realismo ontológico de Bazin, Truffaut está preocupado [...] com a natureza da relação entre cineasta e o material criativo com o qual se engaja” (PUMMER, 2011, p. 39, tradução nossa). Contudo, segundo Pummer, “o que Bazin descreve em termos de *mise-en-scène*, Truffaut transforma em uma atitude que descreve especificamente a relação do cineasta com outro texto.” Tal distinção suspende a divisão convencional entre real e ficção, “um entendimento que ecoa a própria concepção e o próprio tratamento do autor *como* texto por Straub-Huillet.” E conclui: “isto não significa que a realidade ou condições reais deixaram de existir, mas que devem estar localizadas em outro lugar; por exemplo, na relação concreta que um artista exprime *vis-à-vis* com o material ou as pessoas com quem trabalha” (*Ibidem*, p. 40, tradução nossa). Ou seja, uma questão moral.

Embora essa interpretação sobre o artigo truffautiano esteja correta, Bazin, contrariamente ao que diz Pummer, não deixou de atinar para o sentido tanto estético quanto moral da *mise-en-scène*. Sobre “os jovens turcos” ou “hitchcock-hawksianos”, esclareceu: “mas, se eles prezam a esse ponto a *mise-en-scène*, é que discernem ali, em grande medida, a matéria mesma do filme, uma organização de seres e de coisas que é em si mesma seu sentido, quero dizer tanto moral quanto estético” (BAZIN, 1955, p. 18, tradução nossa). E Astruc também afirmou algo próximo: “No cinema, toda escolha de uma técnica reenvia a uma concepção de mundo, e é precisamente na escolha dessa técnica que reside toda a arte do cinema” (ASTRUC, 1992, p. 333, tradução nossa).

Quanto a Huillet-Straub, há, ainda, mais alguns giros a dar, pois a prática de adaptação textual huillet-straubiana consiste em “uma técnica de incorporação de outros autores” (PUMMER, 2011, p. 35, tradução nossa), isto é, não só por meio de suas obras, mas também ao convidá-los a intervir

2 O *Autorenfilm* está para o *Junger Deutscher Film* assim como a *Politique des auteurs* está para a *Nouvelle Vague*.

pessoalmente. O caso extremo é, decerto, o do filme *Fortini/Cani* (1977). Nele, frente à câmera, Franco Fortini lê trechos de um livro seu de juventude, autobiográfico, intitulado *Os cães do Sinai* (1967), no qual confronta sua descendência paterna sionista, destrinchando argumentos fascistas, identitários e segregativos. Um ano depois, Fortini descreveria essa experiência do seguinte modo:

Pelas indicações que Danièle e Jean-Marie me propunham, o texto se tornava estrangeiro diante dos meus olhos: minha defesa estava muito fraca, eu deixava que relações inesperadas mudassem a pontuação e a sintaxe. Mesmo inconscientemente, eu compreendia que a operação filmica, precisamente ao alterar o que continha a minha assinatura, precisamente ao desfazer o tecido dos meus pensamentos, ultrapassava-os, conservava-os e os tornava mais verdadeiros (FORTINI, 2012, p. 231).

E, meses antes, já estendera sua observação ao método huillet-straubiano como um todo, em uma carta enviada a Straub:

[Seu] “trabalho” lembra a definição de amor de Brecht: a arte de produzir algo com as capacidades do outro. [...] Os limites de sua subjetividade diz respeito a você apenas (e Danièle...). Mas se pode ver como você se apropria, precisamente por causa desses limites, do direito de tratar as coisas [*oggetti*] e o sujeito [*sogetti*] de seus filmes *enquanto* material. (FORTINI *apud* PUMMER, 2011, p. 35, tradução nossa)

Pummer bem aponta, então, que Huillet, em 1982, provavelmente respondendo à menção de Brecht feita por Fortini, “vira de ponta cabeça essa concepção de amor como uma forma de trabalho criativo” (PUMMER, 2011, p. 35, tradução nossa), ao explicar que “uma história de amor não acontece só quando se encontra uma pessoa, mas também pode se dar com um texto em que algo parece certo” (HUILLET, 1982, p. 10, tradução nossa). Ou seja, ratifica a impressão de Fortini de que a técnica huillet-straubiana de incorporação de outros autores é mais do que uma coletivização da autoria ou autoria colaborativa, mas também um primado do material. Pois, como testemunha, o escritor colocado defronte seu texto, estranhando-o devido ao trabalho de repetição em que consiste a leitura dirigida pelos cineastas — repetição pela qual emergem novos sentidos no texto, inclusive para seu próprio autor — e, assim, reconhecendo-se, e a sua obra, de maneira mais profunda, uma tal experiência só é possível quando se rompe a hierarquia entre escritor e texto, entre autor e obra.

Fortini/Cani é, ainda, o ponto de partida para um debate conspícuo entre Straub e Alexander Kluge, um dos expoentes do *Junger Deutscher Film*, que, de novo, enfatiza o primado do material para o cinema huillet-straubiano. Ao glosá-lo, Kluge condena a falta de explanação acerca dos lugares de massacre e resistência ao fascismo mostrados no filme, a longa sequência nos Alpes Apuanos e em Marzabotto (Fig. 2): “é inútil que um autor caminhe alguns passos adiante mesmo se esses passos pareçam corretos quanto à posição do filme... se o espectador está impedido de segui-los também” (KLUGE, 1976, p. 576, tradução nossa). Eis, então, a réplica de Straub, publicada na contracapa do 241º número da revista *Filmkritik*: “e aqui vêm os senhores doutores [acadêmicos]! [...] A Kluge... eu deixaria Schoenberg responder, a mim também...: ‘incluir o artista [na discussão] é em parte absurdo. É o final do século XIX, e nada tem a ver comigo’” (STRAUB, 1977, tradução nossa).

O método heurístico de *Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg*: primado do material



Figura 2. *Fortini/Cani*: Alpes Apuanos, lugar de resistência ao fascismo

Em *Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg* (1972), curta-metragem que expõe, didaticamente, o método heurístico subentendido na técnica huillet-straubiana de incorporação de outros autores, tensionam-se os nexos entre subjetividade e objetividade inerentes à integralidade do processo artístico, evidenciando-nos que a abrangência de uma obra excede a compreensão de seu autor sobre

o que nela se descerra. Em suas duas cartas lidas em *Introdução* por Günther Straschek e Peter Nestler, Schoenberg insiste, com veemência, no caráter apolítico de sua música. Porém, a justaposição fílmica de materiais heterogêneos (uma fonte romana esculpida em alto-relevo; comentários dos próprios cineastas; a peça musical em questão; dois retratos fotográficos, um deles tirado por Man Ray; um autorretrato em pintura; duas cartas de Schoenberg a Wassily Kandinsky, de 1923; um fragmento da conferência de Bertolt Brecht no 1º Congresso dos Escritores pela Liberdade da Cultura, em 1935; uma fotografia dos *communards* mortos pelo governo francês, em caixões sem lacre, de 1871; 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 mesmo assunto, contemporânea à fatura do filme) desbloqueia o teor de verdade da própria premissa schoenberguiana.

Para Schoenberg, “a única maneira de se conectar com o passado e a tradição” é tratar [...] da essência das coisas” (SCHOENBERG *apud* WOODS, 2012, p. 159), despossuir os “principais meios de expressão [...] pela nova força do que havia sido um elemento subordinado e contribuinte” (ROSEN, 1975, p. 61, tradução nossa), em vez de se contentar em “desenvolver a técnica (de execução) de um material preexistente” (SCHOENBERG *apud* WOODS, 2012, p. 159) — afinidade eletiva para Huillet-Straub, que não se adaptam ou citam para celebrar o cânone, mas para perscrutar o processo produtivo. E, ao informar frente à câmera, no segundo plano do filme, que o laconismo das indicações para a execução de *Música de acompanhamento para uma cena de cinema* constitui uma exceção na praxe schoenberguiana, Straub mira o grau zero da intencionalidade, abrindo espaço para a expressão da história que permanece cifrada na legenda enigmática grafada na partitura: “Perigo ameaçador, medo, catástrofe”. Isto é, *Introdução* provoca uma defasagem entre autor e obra, de maneira a demonstrar que “a arte é plenamente expressiva onde, a partir dela, mediado subjetivamente, algo objetivo fala” (ADORNO, 2008, p. 131). Ou, que, em outras palavras, “o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente soterrado” (*Ibidem*, p. 290-291).

Concretamente, o procedimento fílmico que funciona aqui como metonímia do método heurístico huillet-straubiano é uma “conjunção adversativa”

(ARAÚJO, 2013, p. 114). Frente à câmera, por volta dos 11 minutos do curta, Huillet prepara o espectador para a leitura que fará do fragmento da conferência brechtiana da seguinte maneira: “mas, Brecht pergunta...” — e entra com a citação — “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?” Assim, *Introdução* questiona a convicção de Schoenberg de que arte e política deveriam se manter separadas. Porém, ao aprofundar a conjuntura de suas cartas, não deixa de acentuar a assertividade do prognóstico schoenberguiano a respeito da terrível progressão dos eventos na Alemanha, culminando com a ascensão nazista. Pois, para Huillet-Straub, trata-se de suscitar a mútua determinação dos materiais, de modo que cada um ressignifique os demais sem hierarquia, pelas concomitantes constatações de insuficiências argumentativas e validação de pressupostos latentes. Formalmente, há a negação do predomínio de um único momento sobre o restante do filme, o que implica que tampouco seu princípio construtivo exerça uma articulação soberana, niveladora de contradições.

E é aqui que o conteúdo se une à forma, pois *Introdução* é um curta feito para a TV que denuncia a violência da lógica discursiva do poder. Isto é, não apenas argumenta que a mídia mitiga e oblitera a barbárie do sistema, forjando a narrativa a partir do ponto de vista dos vencedores, mas que a técnica audiovisual da qual provém consiste em instrumento de controle e extermínio de estado. Eis um protesto imanente contra a comunicação de massa, recorrendo à autonomia estética.

A recepção crítica de Huillet-Straub na Alemanha Ocidental

Ressaltemos, ademais, que a objeção de Kluge a *Fortini/Cani* se refere ao endereçamento ao espectador, o que, em larga escala, instaura uma disputa pelo legado de Brecht no cinema moderno alemão. Entendamos, pois, todo o contexto. Em junho de 1958, Huillet e Straub deixam a França em exílio, pois Straub se recusou a combater na Guerra da Argélia. Assim que partiram, o tribunal de Metz o sentenciou à prisão, à revelia, enquanto sua família era periodicamente assediada pelas autoridades. Inicialmente, eles se refugiaram na Suíça até que se estabeleceram em Munique, ao final de 1959, onde viveriam por uma década antes de se mudarem em definitivo para a Itália (SHAFTO, 2016, p. 20). Apesar do projeto-Bach ser o primevo, Huillet-Straub se depararam com entraves financeiros de fundo ideológico,

que atrasaram, por muito tempo, sua fatura. Não obstante, nesse ínterim, realizaram dois filmes, o curta-metragem *Machorka-Muff* (1963) e *Não reconciliados ou só a violência ajuda, onde a violência reina* (1965), respectivamente, adaptações da sátira política, em formato de conto, *Hauptstädtisches Journal* (1957) e do romance *Bilhar às nove e meia* (1959), obras contemporâneas de Heinrich Böll, autor que conheceram na fase de pesquisa para a redação do roteiro de *Crônica*, ao consultá-lo sobre questões linguísticas do alemão antigo. “Ambos os Böll-filmes”, resume Barton Byg, “confrontam a violência da história alemã e a dificuldade de ‘acertar contas com o passado’ (*Vergangenheitsbewältigung*), combinando raiva pelas continuidades com o passado militarista e Nazista, tristeza afetuosa pela vergonha que a Alemanha guarda de si, e um memorial silencioso às vítimas” (BYG, 1995, p. 71, tradução nossa).

Embora os Böll-filmes tenham sido produzidos antes de *Crônica*, isso tampouco aconteceu sem empecilhos. Na apresentação de *Não reconciliados*, Straub os enumera: “nenhum produtor”, “nenhum distribuidor”, “a recusa de um prêmio de roteiro, antes das filmagens, a recusa de um prêmio de qualidade após as filmagens” (STRAUB, 2012b, p. 13). Já *Machorka-Muff* havia sido excluído da mostra competitiva do festival de Oberhausen, em 1963, sendo rejeitado, então, por vários distribuidores devido à péssima recepção crítica. O filme, construído pela citação *ipsis litteris* de *Hauptstädtisches Journal*, fora tachado por, supostamente, falhar na condenação explícita dos personagens, ou melhor, do protagonista que empresta o nome ao título, o ex-coronel da *Wehrmacht*, Erich von Machorka-Muff, o qual retoma sua carreira no remodelado exército da Alemanha Ocidental sob nenhum protesto aparente. O jornalista Erich Kuby, notório opositor do rearmamento, interpreta-o de maneira neutra, sem afecção. Esta escolha de direção, somada ao registro da câmera correspondente à forma de documentar do cinema direto, afasta o filme de um realismo psicológico (PUMMER, 2011, p. 43), deixando os espectadores soltos demais para que se imponha qualquer juízo pré-formatado — ainda que fosse o politicamente correto.

A mesma indisposição, por parte dos críticos, mantenedora de mal-entendidos, também se deu, poucos anos depois, com *Não reconciliados*. O editor-chefe da revista *Filmkritik*, Enno Patalas, com ironia, indagou: “O grande filme alemão desde Murnau e Lang?” (Michel Delahaye). Certamente não. Os erros são frustrantes, especialmente em termos de direção de — ou fracasso em dirigir — atores” (PATALAS, 1965, p. 474, tradução nossa). Uma tal opinião

mais do que simpatizante, como a de Delahaye refutada por Patalas, Rivette já cultivara a respeito de *Machorka-Muff*: “[...] não seria, pura e simplesmente, o primeiro (pequeno) filme de autor de toda a produção alemã do pós-guerra?” (RIVETTE; STOCKHAUSEN, 1963, p. 36, tradução nossa). Demonstra-se, assim, o reconhecimento da obra huillet-straubiana de estreia pelos críticos ligados à *Politique des auteurs* — seriam eles, inclusive, que intercederiam, por meio de um abaixo-assinado, em favor da distribuição nacional e internacional de *Não Reconciliados*, cujo lançamento o editor de Böll tentaria impedir. O único alemão que se entusiasmou com *Machorka-Muff* foi o compositor Karlheinz Stockhausen, enviando uma carta a Straub com elogios à “composição do tempo própria ao filme — como em música” (*Ibidem*), cujos alguns excertos foram publicados no 145º número dos *Cahiers*, precedidos por uma breve nota de Rivette — a mesma referida acima.

Segundo Pummer, a dura reação de Patalas a *Não reconciliados* deve ser apreendida no contexto de “ressentimento geral” (PUMMER, 2011, p. 44) frente ao desmantelamento da indústria cinematográfica alemã no pós-guerra e sob a pressão do dever cívico-nacional de reconstruí-la, que pairava sobre os críticos esquerdistas da Alemanha Ocidental, refratários à *Politique des auteurs*, a qual consideravam isenta em seu apreço formalista. Em 1961, Patalas e o coeditor Wilfried Berghahn elaboraram uma agenda para a *Filmkritik*, influenciada pela Escola de Frankfurt, em torno da noção de uma *politische linke Kritik* (PATALAS; BERGHAHN, 1961, p. 131-135), cuja referência mais bem acabada seria *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), de Siegfried Kracauer. “Contrastando uma apreciação fílmica culinária da velha guarda [...] com uma nova crítica progressista, os editores da *Filmkritik* privilegiavam uma abordagem mais interessada em conteúdos sociais do que na forma estética, ainda que considerassem a forma como parte do conteúdo.” Esta “nova crítica ‘busca por mensagens indefinidas, latentes’, ‘revela as predileções do diretor’, ‘espera por filmes socialmente responsáveis’, ‘atenta para questões relacionadas à produção’ e ‘critica a sociedade que produz certos filmes.’” Ademais, “deveria procurar compreender a audiência e seus desejos, em especial porque o espectador permanecera até então subestimado” (RENTSCHLER, 2012, p. 64, tradução nossa).

Não obstante, a *Nouvelle Vague* serviu de modelo aos debutantes cineastas do *Junger Deutscher Film*, principalmente quanto à ideia de autoria, então transformada em plataforma do modo de produção cultural, isto é, em pré-requisito para o acesso aos subsídios estatais. O modo de produção cultural

conjugava, com bastante atrito, aspectos do esquema industrial e do modelo estético e cooperativo do cinema de vanguarda ou experimental. Por um lado, quanto à angariação de fundos, aparentava o *package deal*, norma de financiamento internacional que vigorou em Hollywood depois do sistema de estúdios. “Acordos de pacotes comerciais são montados por um produtor ou uma agência que vende para clientes ou grupos de interesse, muitas vezes bastante improváveis, um pacote de estrelas, história e valores de produção” (ELSAESSER, 1989, p. 42, tradução nossa). Com a ressalva de que, no modo de produção cultural, quem se encarregava individualmente de todas as etapas da pré-produção, desde a inscrição do projeto, passando pela elaboração das planilhas de orçamento, escolha da equipe, até os *pitchings* diante dos comitês etc., era o próprio cineasta, além de ser o estado de bem-estar social o investidor majoritário, nos moldes absolutistas da patronagem. Por outro lado, tal empreendimento de caráter individual deveria provar seu valor de produção para os burocratas pelo grau de autenticidade e autonomia estética, atingido e sustentado perante a crítica especializada e os festivais nacionais e internacionais. Por conseguinte, Sheila Johnston afirma que os “*Autoren* eram definidos enquanto tais a/por princípio, frequentemente antes mesmo de terem feito um filme” (JOHNSTON, 1979-80, p. 71, tradução nossa), pois, “de maneira a serem capazes de fazer filmes, primeiro tinham de criar as condições para tal” (ELSAESSER, 1989, p. 42, tradução nossa).

Atento à utilidade estratégica do discurso da autonomia estética e da liberdade artística para a viabilização do modo de produção cultural, o próprio Patalas, em julho de 1966, renunciaria à *politische linke Kritik*, em favor de uma *ästhetische linke Kritik* (PATALAS, 1966, p. 403-407), convocando “uma crítica cinematográfica mais sensível às estruturas e aos processos, que não permita que a ênfase em inscrições ideológicas obscureça as dimensões formais de uma obra.” Em outras palavras, “a crítica sociológica [...] deve entender ‘operações estéticas enquanto atividades sociais’ e ‘ativar o comportamento estético’” (RENTSCHLER, 2012, p. 64, tradução nossa). Tal mudança de paradigma refletiu também na recepção dos filmes huillet-straubianos. Somente um ano após repudiar *Não reconciliados*, Patalas afirmou o seguinte: “baseado nas conquistas prévias de Straub com seu curta-metragem *Machorka-Muff* e, sobretudo, [...] com *Não reconciliados*, [...] pode-se esperar que *Crônica de Anna Magdalena Bach* seja uma das mais importantes e interessantes obras do *Neuer Deutscher Film*” (PATALAS, 1966, p. 601, tradução nossa). Este panegírico precoce acompanhava um apelo aos leitores da *Filmkritik* para que

contribuíssem com o financiamento do filme, o qual acabara de ser negado pelo *Kuratorium Junger Deutscher Film*. Além de Patalas, o apelo foi co-assinado por dois diretores-chave do *Junger Deutscher Film* e do emergente *Neuer Deutscher Film*³, a saber, Volker Schlöndorff e Kluge. O motivo da inclusão de Huillet-Straub no movimento cinematográfico moderno alemão, mesmo sem seus nomes constarem no Manifesto de Oberhausen, Byg assim explica:

Que Straub-Huillet tenham começado sua “revolução” no cinema alemão sem o manifesto talvez derive de sua asserção consistente de que deveriam ter um lugar na indústria de filmes comerciais e de sua rejeição ao “gueto de filme de arte.” Isto é mais do modelo francês que do alemão, já que a *Nouvelle Vague* foi possível no contexto da indústria de filmes comerciais, sem se dirigir ao caminho alemão de escolas de cinema e programas de subsídios federais. O caminho alemão teve de ser diferente [...] já que não havia praticamente nenhuma indústria comercial funcionando lá. [...] Ainda assim, Straub-Huillet produziram dois filmes no início de 1960 antes do *Junger Deutscher Film* se estabelecer. Que eles o tenham feito, e porque eram franceses, talvez tenha contribuído para Straub ser celebrado dentre cineastas rebeldes na Alemanha Ocidental (BYG, 1995, p. 36-37, tradução nossa).

Por certo, antes mesmo de sua estética cinematográfica ser melhor apurada pela crítica, a ovação de Huillet-Straub se devia ao fato de eles haverem produzido pioneiramente, sem os auxílios que o estado de bem-estar social gradualmente proporcionava aos jovens cineastas, no decorrer da década de 1960, e apesar das dificuldades de terem seus filmes distribuídos e exibidos. O que lança luz à esta frase proferida por Straub em sua autobiografia: “O que significa fazer filmes na Alemanha [...]? [...] não ser capaz de atingir o grande público para o qual você deseja dedicar o seu próprio trabalho. [...] Mas algo vai mudar. E isso me atrai, me seduz fazer, como um francês na Alemanha, filmes que nenhum alemão saberia fazer [...]” (STRAUB, 2012a, p. 18). Se, por um lado, Straub se refere à superação agrídoce dos obstáculos do processo de produção e distribuição de seus filmes, comentando, alegoricamente, o cenário precário da indústria cinematográfica alemã no período, por outro, também exprime diferenças fundamentais com o *Junger Deutscher Film*, a respeito tanto da ligação entre o cinema de autor e o *mainstream*

3 Com Thomas Elsaesser (1989), consideramos a mudança do *Junger Deutscher Film* para o *Neuer Deutscher Film* a partir do protagonismo assumido pela televisão na distribuição dos filmes do movimento, no início da década de 1970.

quanto do endereçamento ao espectador. Esta segunda via, aqui não tão clara, explicita-se no trecho de uma entrevista a seguir e também na anedota de mais uma querela com Kluge, que abordaremos na sequência. Em 1975, Straub esclareceu:

Nossos filmes são sempre pensados para o público. E cada um de nossos filmes é diferente do outro porque é destinado a um público diferente. *Machorka-Muff* [...] era destinado às pessoas que nós encontrávamos quando vivíamos na Alemanha. Era um curta-metragem de acompanhamento para qualquer *western* americano [...] e ele pretendia se comunicar principalmente com os jovens condenados a [fazer] serviço militar, que iam ao cinema sábado à noite (HUILLET; STRAUB, 2012b, p. 101).

Sendo franceses, era natural que almejassem nada menos que o circuito comercial. Entretanto, nunca utilizaram fórmulas fílmicas que abstraíssem a realidade, em prol de uma pretensa audiência massificada, predicando, ao invés, “o realismo que consiste, como diria Brecht, a começar com o particular e, uma vez bem enraizado no particular, só então se elevar ao geral” (HUILLET; STRAUB, 2012a, p. 76). Tampouco faziam concessões para facilitar financiamentos, *vide* o famigerado caso da longa empreitada de captação de recursos para a realização de *Crônica*, em discordância com a indústria fonográfica alemã. Ou seja, não ignoravam a inexorabilidade histórica do desenvolvimento mercadológico, mas se portavam de maneira negativamente determinada perante tal fatalidade conjuntural.

De modo polêmico, Straub reiterou sua posição de não ruptura com a instituição cinematográfica ao antagonizar novamente com Kluge. Quando, na ocasião do festival de Mannheim, Kluge subiu ao palco para apregoar a invenção praticada pelos jovens realizadores alemães, afirmando que seus filmes seriam criados na mente do espectador, algo jamais levado a cabo, teria dito: “meus filmes são como... os de Straub, por exemplo”, reconhecendo-o na plateia. Ao que Straub retorquiu, levantando-se furiosamente: “as coisas que faço não são novidade alguma, são tradicionais” (STRAUB, 1970, p. 21, tradução nossa). Para além da provocação típica de sua persona pública, a colocação de Straub possui um fundo de verdade bastante elucidativo da forma fílmica huillet-straubiana, não sendo somente retórica. Pois, Huillet-Straub, decerto, sempre prezaram cineastas clássicos, mencionando-os em entrevistas, mas também resgatando e modulando alguns de seus procedimentos, como as vistas panorâmicas lumierianas em *Cedo demais / tarde*

demais (1981) e as conversas altercadas entre indígenas e colonos dos filmes fordianos de cavalaria em *Gente da Sicília* (1999).

Em 1966, ao ser indagado a respeito de se o cinema inovara em matéria de narrativa ou se “teria se contentado em retomar, incorporando-as e adaptando-as como fez com o teatro, as modalidades da narrativa romanesca”, Straub responderia: “Lumière, Griffith, Ford, Lang, Murnau, Renoir, Mizoguchi, Sternberg, Rossellini, por exemplo, sempre inovaram. Eisenstein, Kurosawa, Welles e Resnais, por exemplo, não” (STRAUB, 2012c, p. 19). Poucos meses atrás, respondendo à pergunta de Delahaye, “o que o levou ao cinema?”, Straub não hesitou em declarar “Lumière, Griffith, Murnau, simplesmente”, antes de continuar a enumerar alguns outros (Bresson, Dreyer, Ford) e admitir que não estava acompanhando tanto o cinema contemporâneo francês, com exceção de Jean-Luc Godard e Jean Rouch, ainda que esparsamente (STRAUB, 1966, p. 57, tradução nossa). Já, em 1975, Straub forneceria um arrojado comentário sobre Griffith, sugerindo, uma vez mais, com argúcia, que uma obra artística e o processo cultural que ela deflagra são capazes de ultrapassar e contradizer, dialeticamente, os preconceitos de seu próprio autor: “Ideologia e Estética — David Wark Griffith, flor da burguesia dos Estados do Sul (EUA)”; porém, “Estética e Ideologia — Os filmes de Griffith contém [sic] tanto o cinema brechtiano [...] quanto o cinema marxista” (STRAUB, 2012d, p. 50).

Similarmente, porém de modo ainda mais mordaz, insistindo na responsabilidade do olhar multilateral que não se furta às contradições e à concreta relatividade, intrínseca aos desdobramentos sócio-históricos da processualidade em que consiste o real, Huillet, em 2001, reprovaria o Eisenstein de *A linha geral* (1928), filme codirigido com Grigori Aleksandrov, por falhar, justamente, na conjunção que Straub reconhece acima — em retrospecto, no mesmo gesto dos “jovens turcos” para com o cinema americano — como louvável no trabalho griffithiano, a saber, a maestria de se armar um dispositivo que dá a ver a realidade em toda sua complexidade — Truffaut diria: deixar as criaturas “se mostrarem tais como são aos nossos olhos” (TRUFFAUT, 2005, p. 270).

Danièle Huillet: Quando Eisenstein faz propaganda para tratores é porque o momento pede isso, mas é também extremamente perigoso, porque se podemos dizer que os tratores são muito úteis também é preciso dizer o estrago que eles podem fazer. Quando vemos isso hoje,

nos damos conta que ele não fez o seu trabalho até onde deveria.

[François Albera] Dito isto, o trator estraga e é preciso a determinação política de Marfa para que ele volte a funcionar.... E, na versão original do filme [...], o tratorista escolhe ficar no vilarejo, e nós o encontramos em um carrinho de feno puxado por bois!

JMS: Isso, ao menos, é marxista.

DH: [...] Mas, ainda assim, deve haver uma outra maneira de se fazer as coisas do que empurrar as pessoas a se revoltarem e agirem forjando a realidade para fazê-las acreditar que é absolutamente necessário se precipitar nessa direção (HUILLET; STRAUB, 2012a, p. 69-70).

Trata-se, portanto, não apenas de mostrar a realidade como um “nó de contradições”, “único índice que não engana” (DANEY, 2007, p. 174), mas de se recusar a impor um ponto de vista, qualquer que seja seu viés político, aos espectadores, de deixá-los pensar por si próprios. Mas, por que, então, Straub não concordou com Kluge quando ele disse que seus filmes seriam criados na mente do espectador? Devido, precisamente, a uma diferença determinante no tratamento dos materiais e na concepção de autoria entre ambos.

Nos filmes klugeanos, o narrador é dotado de onisciência, opina a respeito de informações e dados que permanecem opacos à diegese, em uma exibição de perspicácia que atrai o espectador em seu ímpeto de identificação, agora intelectual, tramando-se, então, um conluio esclarecido contra as personagens e suas ações. Kluge “propõe uma afinidade estrutural do discurso cinematográfico com o fluxo da mente humana” (HANSEN, 1981-82, p. 48, tradução nossa) e, sob a influência da vanguarda soviética, ou melhor, da montagem dialética eisensteiniana, “vislumbra um espectador que extrai (nega) das rupturas operantes no filme-texto uma nova (‘não vista’) imagem” (PUMMER, 2011, p. 49, tradução nossa). Vigoraria, assim, um imperativo pedagógico que compele “o espectador ao selecionar implacavelmente eventos e incidentes como provas de uma tese” (ELSAESSER, 1989, p. 73, tradução nossa), ou cujo interesse atinge um público acostumado com as regras da aliança.

Já, para Huillet-Straub, tanto o autor, isto é, eles mesmos ou os das obras por eles adaptadas, quanto o narrador em *over*, não tão frequente, mas utilizado em alguns de seus filmes, quando da leitura dos textos por vozes sem

a presença visual dos corpos de seus emissores, não gozam de autoridade em relação aos materiais justapostos pela *mise-en-scène* e pela montagem. O que prevalece é o atrito entre os materiais, como fósseis pelo triz da reanimação, trazendo, no entanto, marcas de sua estratificação pretérita; e o espectador a perpassá-los, ouvindo estalidos, sentindo o calor luminoso que emana do movimento de erosão no qual consiste cada filme. Daí podemos, sem dúvida, asseverar que 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. Ou seja, tal cinema pode ser considerado mental somente se concebermos a mente como indissociável do corpo.

Adriano Aprà bem resume que “há sempre uma lógica material no uso que [Huillet-Straub] fazem dos instrumentos do cinema. A essa lógica se adequam as escolhas estéticas. Partindo dos dados de base, eles os alargam, revelando o ‘não-dito’ do cinema”; “uma exemplificação das bases elementares desta arte” (APRÀ, 2012, p. 194). A isso, acrescentaríamos, conecta-se o apuro da sensibilidade do espectador — e de Huillet-Straub como “os primeiros espectadores” (HUILLET, 2012, p. 34) do que foi capturado. Tal espírito de testagem leva, sem dúvida, à atenção aos detalhes pouco ou jamais notados, pacientemente. E, concentrando-se na forma fílmica como um todo contínuo e autônomo — mas heterogêneo —, os espectadores se defrontam com os limiares de sua própria percepção.

A autonomização da forma fílmica em *Lições de história*: espetatorialidade libertária

Lembremos, então, de *Lições de história* (1972), a adaptação huillet-straubiana do romance inacabado *Os negócios do senhor Júlio César*, redigido por Brecht entre 1937 e 1939, durante seu exílio na Dinamarca, e publicado postumamente. Este experimento histórico-satírico consiste na narração da investigação frustrada de um jovem biógrafo acerca do verdadeiro Júlio César, um modelo incomparável para todos os ditadores futuros — é a ascensão de Adolf Hitler que Brecht deseja analisar. Constitui-se por quatro excertos. Os de número ímpar funcionam como a cornija da trama, descrevendo os encontros do biógrafo com o banqueiro Mummlius Spicer para barganhar os diários de Raro, secretário de César, além da intervenção do jurista Afrânio Carbo, da entrevista com um camponês ex-legionário e dos depoimentos

do poeta Vástio Alder. Já os de número par apresentam as notas do diário adquirido, uma miscelânea das opiniões de Raro acerca da miséria de Roma, dos problemas financeiros do cotidiano de César e também de seus próprios assuntos amorosos relacionados ao desemprego sistêmico devido à implementação de mão-de-obra escrava altamente habilidosa.

Em *Os negócios do senhor Júlio César*, pode-se, a princípio, esperar um percurso teleológico rumo à conscientização histórica, pautado em três estágios: primeiro, a suposição de que a história resulta das ações de indivíduos, o que validaria uma abordagem biográfica; segundo, a refutação desta suposição pelo confronto com fatos que contradizem a univocidade do imperador; terceiro, a concepção materialista que ordenaria tais contradições de modo a revelar que a história se determina economicamente. “Não é um acaso que Brecht, na época em que escrevia esse texto, tenha lido intensamente *O capital*” (HUILLET; STRAUB, 2012c, p. 119). Contudo, o jovem biógrafo, protagonista-narrador, não completa o percurso, destila ceticismo com desgosto e fica perplexo ou absorto em pensamentos ao final, chegando então a desaparecer quando da anexação dos diários de Raro, em um procedimento modernista de colagem literária, no qual o material parece se autonomizar, prescindindo da narração e até do autor que a engendra. O que termina por abalar o regime de identificação, pois o leitor deixa de ter a quem seguir em direção a uma conclusão. Alguns comentadores justificam essa rarefação narrativa a partir da experiência pessoal de Brecht, que, diante da adesão massiva ao nazismo, caiu em exílio e perdeu o contato direto com sua audiência ideal, para a qual desenvolvera sua obra didática no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930.

Em *Lições de história*, Huillet-Straub focam, justamente, no silenciamento paulatino do protagonista-narrador e nos efeitos de distanciamento que ele surte no espectador. Fazem-no, segundo Herbert Claas, por meio da coincidência entre hiato e ponto de vista fílmico (CLAAS, 1977, p. 137). Isto é, a rarefação narrativa gerada, no livro, pela colagem dos diários, torna-se, no filme, “um dispositivo para mostrar quão liberadora uma narrativa pode ser” (BYG, 1995, p. 118, tradução nossa). E as formas eminentemente cinematográficas que traduzem tal estrutura literária são o posicionamento extemporâneo do protagonista-narrador em relação aos demais personagens e a aparente autonomização da decupagem via utilização do *zoom*.

Detalhemos o primeiro. O jovem biógrafo (Benedikt Zulauf), vestido como nos anos 1970, vai ter com os quatro contemporâneos de César, todos em trajes

da Antiguidade. Essas reuniões são separadas por três longos planos-sequência dele dirigindo pelas ruas de Trastevere, com a câmera instalada no banco de trás de um pequeno carro, acima da linha de sua cintura, que totalizam um terço do filme. Apenas devido à reiteração labiríntica de tais planos de passeio (*Spaziergänge*) se reconhece o jovem biógrafo como eixo do filme. Ele é o corpo que atravessa a narrativa e guia o espectador, conectando os espaços-tempos distintos. No entanto, quase nunca se pronuncia, ora passa ao fora-de-campo e, ao final, sua presença invisível se torna mera convenção. Portanto, o papel de protagonista-narrador é reforçado só enquanto dirige. Mas, mesmo aí, o mecanismo de identificação tradicional é subvertido. A câmera no banco de trás enquadra o motorista à esquerda, de costas (Fig. 3). O rosto se reflete parcialmente no espelho retrovisor, separado do corpo que executa a ação. Ainda que se vire para melhor dar marcha à ré, a luz baixa torna discernível somente sua silhueta. O que se mostra é um bairro proletário na periferia de Roma, através das duas janelas laterais, do vidro acima do painel e do teto solar aberto. Estabelece-se um vínculo entre dinâmica e estase: a câmera fixa registra uma imagem que parece se mover por causa da motricidade do lugar de onde ela opera. Refere-se, assim, por simulação, ao princípio cinematográfico, à técnica que cria a impressão de movimento pela sucessão de *stills*. E a postura do protagonista-narrador duplica a percepção do espectador, ambos sentados, percorrendo uma vista com atenção-distração.



Figura 3. Lições de história: Spaziergänge

Eis, então, um curto-circuito que “nos joga de volta a nós mesmos e fortalece a consciência de que somos sujeitos especulares” (WALSH, 1981, p. 64-65, tradução nossa). Ou seja, ao ser colocado “fora do proscênio, como se existencialmente alienado do mundo, mas o espiando” (GALLAGHER, 2005,

tradução nossa), o protagonista-narrador não impõe seu ponto de vista onisciente, senão revela, mimeticamente, a própria condição de parcialidade especulativa dos pontos de vista, sempre aberta à contingência. E isto contesta a vulgata brechtiana no cinema e nas artes, segundo a qual o efeito-V, mediante “a forma fragmentária e o confronto dialético dos contrários”, serviria para “apurar um olhar e um juízo propícios a elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista” (RANCIÈRE, 2012, p. 122). Pois, ao enfatizar a rarefação narrativa de *Os negócios do senhor Júlio César, Lições de história* não apenas demonstra que a história consiste em um processo socioeconômico e não no resultado de ações individuais de personalidades ou autoridades, mas, sobretudo, estranha os mecanismos de consolidação desse tipo de mitificação e culto, para o qual a história é uma narrativa absoluta e incontestável. Assim, junto com Brecht, Huillet-Straub nos dizem que a interpretação materialista-dialética da história não se dá pela adesão forçada a uma visão ou explicação do mundo, mas, ao invés, pela liberdade perceptual e reflexiva diante do primado do material.

A esse modo de endereçamento que deixa livre o espectador, tão característico do cinema huillet-straubiano, chamamos de espetatorialidade libertária. E talvez não seja à toa que *Lições de história* termine com o mesmo plano da Fontana del Mascherone (Fig. 4) que inicia *Introdução*, em espelhamento, como se os filmes — ambos lançados em 1972 — desenrolassem os dois polos da estética de Huillet-Straub e de sua concepção crítica de autoria, a saber: a espetatorialidade libertária e o primado do material.



Figura 4. Fontana del Mascherone: elo entre *Introdução* a “*Música de acompanhamento para uma cena de cinema*” de Arnold Schoenberg e *Lições de história*

Dalila Camargo Martins é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Sua tese em desenvolvimento analisa a relação entre estética e política no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, pesquisa financiada pela CAPES. É membro do Grupo de Pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica, vinculado ao CNPq. Atua também como crítica, programadora e videoartista.

dalila.c.martins@gmail.com

Referências

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

APRÀ, A. Prefácio a um volume de textos cinematográficos de Straub e Huillet. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012, p. 193-196.

ARAÚJO, M. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **Devires – cinema e humanidades**, v. 10, nº 1, jan./jul. 2013, p. 108-137.

ASTRUC, A. **Du stylo à la caméra...** et de la caméra au stylo: écrits 1942-1984. Paris: L'Archipel, 1992.

BAZIN, A. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien? **Cahiers du cinéma**, Paris, nº 44, fevereiro de 1955, p. 17-18.

_____. **O que é o cinema?** – Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BYG, B. **Landscapes of resistance** – the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. Berkeley: University of California Press, 1995.

DANEY, S. **A rampa**: Cahiers du cinéma, 1970 – 1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ELSAESSER, T. **New German cinema**: a history. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

FORTINI, F. 1967-1978. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012, p. 227-234.

GALLAGHER, T. *Lacrimae rerum* materialized. **Senses of cinema**, nº 37, outubro de 2005. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/>>. Acesso em: 9 ago. 2021.

HANSEN, M. Cooperative auteur cinema and oppositional public sphere: Alexander Kluge's contribution to "Germany in Autumn". **New German Critique**, nº 24/25, 1981-82, p. 36-56.

HUILLET, D. Das Feuer im Innern des Berges: Gespräch mit Danièle Huillet. **Frauen und Film**, Berlim, nº 32, jun. 1982, p. 4-12. Disponível em: <<http://kinoslang.blogspot.com.br/2017/05/daniele-huillet-at-work.html>>. Acesso em: 1 ago. 2021.

_____. Como “corrigir” a nostalgia. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012, p. 33-35.

HUILLET, D.; STRAUB, J.-M. Cinema [e] política – “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!” In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012a, p. 66-91.

_____. Sobre o som. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012b, p. 92-104.

_____. Sobre Lições de história. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012c, p. 105-121.

JANSEN, Peter W.; SCHÜTTE, W. (Eds.). **Herzog/Kluge/Straub**. Munique: Carl Hansen Verlag, 1976.

JOHNSTON, S. The author as public institution: the “new” cinema in the Federal Republic of Germany. **Screeneducation**, nº 32-33, outono/inverno 1979-80, p. 67-78.

KLUGE, A. Gespräch mit Alexander Kluge: Straub (1) Fortini/Cani. **Filmkritik**, Munique, nº 240, dezembro de 1976, p. 576-577, 586-589.

PATALAS, E. Nicht versöhnt. **Filmkritik**, Munique, nº 9, agosto de 1965, p. 474.

_____. Plädoyer für eine ästhetische Linke: zum Selbstverständnis der Filmkritik II. **Filmkritik**, Munique, nº 10, julho de 1966, p. 403-407.

PATALAS, E.; BERGHANN, W. Gibt es eine linke Kritik? **Filmkritik**, Munique, nº 5, março de 1961, p. 131-135.

PUMMER, C. A. **Elective affinities**: the films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. Tese de doutorado em Filosofia. University of Iowa, Iowa City, 2011.

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

RENTSCHLER, E. Kracauer, spectatorship and the seventies. In: GEMÜNDEN, G.; MOLTKE, J. von (Eds.) **Culture in the anteroom: the legacies of Siegfried Kracauer**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012, p. 61-75.

ROSEN, C. **Arnold Schoenberg**. New York: Viking, 1975.

SHAFTO, S. (Ed.). **Jean-Marie Straub and Danièle Huillet – writings**. Nova Iorque: Sequence Press, 2016.

STOCKHAUSEN, K.; RIVETTE, J. Cinema et nouvelle musique. **Cahiers du cinéma**, Paris, nº 145, julho de 1963, p. 36.

STRAUB, J.-M. Entretien avec Jean-Marie Straub. **Cahiers du cinéma**, Paris, n° 180, julho de 1966, p. 52-57.

_____. Andi Engel talks to Jean-Marie Straub. **Cinemantics**, n° 1, janeiro de 1970, p. 16-23.

_____. Zum Kluge. **Filmkritik**, Munique, n° 241, janeiro de 1977, parte interna da capa.

_____. Autobiografia. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012a, p. 16-18.

_____. Apresentação de Não reconciliados. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012b. p. 11-15.

_____. Filme e narrativa: respostas a uma enquete. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012c, p. 19-22.

_____. Sobre David Wark Griffith. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012d, p. 50.

TRUFFAUT, F. **O prazer dos olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WALSH, M. **The brechtian aspect of radical cinema**. Londres: British Film Institute, 1981.

WOODS, G. Um diário de trabalho. In: GOUGAIN, E. *et al* (Org.). **Straub-Huillet**. São Paulo: CCBB, 2012, p. 123-179.

Artigo recebido em 13/08/2021 e aprovado em 16/11/2021.