

Sob o signo do leão: encontros entre Glauber e Straub-Huillet

Por Edson Pereira da Costa Jr *

Resumo: O artigo se propõe a discutir a possibilidade de um diálogo pontual entre o cinema de Glauber Rocha e o do casal Jean-Marie Straub e Danièle-Huillet, a partir de três eixos: o tratamento dado à voz e ao discurso dos personagens; a dívida para com a estética teatral brechtiana; e a contraposição rítmica efetuada entre imagem e som ou entre blocos espaço-temporais subsequentes. Para tal, será realizada a análise de trechos de *O leão de sete cabeças* (1970), de Glauber, e de três filmes de Straub-Huillet: *Othon: Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (1969), *Lições de história* (1972), e *Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena de cinema" de Arnold Schoenberg* (1972).

Palavras-chave: Glauber Rocha, Straub-Huillet, Brecht, cinema comparado

Abstract: The paper aims to discuss the possibility of formal correspondence between the cinema of Glauber Rocha and the films of Jean-Marie Straub e Danièle-Huillet. We presume that the correspondence takes place on three axes: voice and discourse of the characters; the legacy of a brechtian theatrical aesthetics; and the rhythmic counterpoint between image and sound and subsequent sequences. The analysis will be focus on *O leão de sete cabeças* (Glauber Rocha, 1970) and the Straub-Huillet's films *Othon: Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (1969), *Lições de história* (1972), e *Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena de cinema" de Arnold Schoenberg* (1972).

Key words: Glauber Rocha, Straub-Huillet, Brecht, comparative cinema

Data de recepção: 14/11/2015

Data de aceitação: 19/09/2016

Introdução

Em sua atividade como crítico cinematográfico, Glauber Rocha assumiu um olhar estético e político diante das diferentes filmografias que examinou. Seus textos, que abrangeram de Griffith aos realizadores dos cinemas novos mundiais, dos *westerns* a outros gêneros, foram manifestos agudos sobre sua visão de cinema e sobre seu posicionamento diante dos campos da história, da cultura, da política e da arte.¹ Mais que a capacidade de articular referências heterogêneas, de campos diversos, o que se sobressai nestes escritos é uma veemência pouco afeita à frieza, sem o distanciamento neutro diante dos filmes. Se a atividade crítica deveria assumir uma posição de equilíbrio entre a paixão e a lucidez,² alguns textos de Glauber são ligeiramente inclinados em direção ao primeiro polo³, transparecendo seu envolvimento pessoal diante do que analisa. Isso fica mais notável nas ocasiões em que ataca seus desafetos ou, por outro lado, defende os realizadores que admirava e julgava como deflagradores de uma revolução então em andamento na linguagem cinematográfica.

Em seu percurso como diretor, Glauber continuou a manter esta relação firme com o cinema mundial. Não apenas na figura de cinéfilo ou cine-filho que constrói para si um panteão dos cineastas prediletos, mas como realizador

¹ Uma das características da crítica de Glauber era a escrita sintética por meio da qual reunia conceitos e referências de diferentes campos do saber a fim de fundamentar sua argumentação estética e histórica (XAVIER, 2006).

² Lembramos aqui os dois termos que compunham a equação proposta por Jean Douchet (1961) a respeito da atividade crítica.

³ Neste sentido, poderíamos mencionar como exemplo o comentário enviesado endereçado a Elia Kazan, que, aos olhos de Glauber (2006: p.89), recorria a um “cretino naturalismo” e apropriava-se de dramas sociais para realizar um cinema propagandista, voltado para a especulação comercial e baseado em fórmulas desonestas para atrair o público. Ao evocar o envolvimento do realizador grego-estadunidense com o macarthismo, Glauber (2006: p.92) não disfarça sua evidente indisposição: “Sempre tive antipatia por Elia Kazan”. Não custa observarmos que tal envolvimento afetivo, tornado transparente pelas palavras às vezes duras que elege em seus textos, e especialmente pelo posicionamento, sempre radical em sua franqueza, impregna, mas não determina o estilo crítico de Glauber. Como Xavier (2006) repara, a existência de um primado do afeto nas suas críticas foi dosada com um esforço intelectual e um cuidado conceitual.

maduro capaz de incorporar e transformar vivamente o repertório formal dos seus pares, sobretudo estadunidenses, europeus e latino-americanos.⁴ Entre os cineastas com os quais Glauber manteve uma relação fértil, seja no campo da crítica e dos filmes, seja nos domínios ideológico e político, podemos mencionar o casal francês Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Conhecidos pelos princípios rigorosos de seu cinema,⁵ a dupla integrava o grupo de realizadores que para Glauber era central no desenvolvimento da linguagem do cinema moderno a partir da década de 1960. Neste artigo, tentaremos esboçar algumas correspondências entre a obra do brasileiro e a do casal francês, detendo-nos, principalmente, em *O leão de sete cabeças* (*Der leone have sept cabeças*, 1970), de Glauber, e nos filmes de Straub-Huillet realizados em um contexto temporal próximo, no final dos anos 1960 e início da década de 1970: *Othon: Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (*Othon: Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, 1969), *Lições de história* (*Geschichtsunterricht*, 1972), e *Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena de cinema" de Arnold Schoenberg* (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, 1972).

A hipótese de um diálogo formal entre os cineastas adveio de diferentes frentes. Devemos ao ensaio de Araújo Silva (2012) a disposição inicial em traçar a relação entre Glauber e Straub-Huillet em dois âmbitos: no pessoal, a partir dos textos e entrevistas (de 1968 a 1976) em que o cineasta brasileiro menciona os encontros com o casal, oportunidades em que discutiam sobre cinema e sobre o mundo; e no âmbito estético e ideológico, a partir da comparação entre *Claro* (1975) e os filmes romanos de Straub-Huillet.

⁴ Mateus Araújo Silva vem realizando pesquisa de teor comparatista entre Glauber Rocha e os cineastas que foram interlocutores de seu projeto de cinema, como Jean Rouch, Jean-Luc Godard, John Ford, Serguei Eisenstein, Luís Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene, entre outros. Parte dessa pesquisa tem sido publicada em artigos, como os mencionados ao longo de nosso texto: ver Araújo Silva (2007; 2012).

⁵ Alain Bergala (2012) enumera alguns destes procedimentos: não incomodar aqueles que são filmados, escolher um ponto estratégico para cada espaço e captar o som direto com precisão.

O interesse pelo exercício comparativo que aqui propomos ainda foi motivado pela breve declaração de Glauber, em carta a Michel Ciment, a respeito da influência que recebeu do cinema de Straub-Huillet em *O leão de sete cabeças*: “[...] o *Leão* [*Der Leone*] era um filme não integrado, mas era preciso para mim citar Godard, Straub, Brecht etc. para não esconder minhas obsessões, mas, ao mesmo tempo, penso que o *Leão* é um filme simples, primário, não culturalista, africano e africanista.” (Rocha, 1997: p.372)

Verificaremos esta possível relação entre os cineastas a partir da análise de procedimentos similares que reparamos pontualmente em *O leão* e *Othon, Lições de história e Introdução*. Acreditamos que as correspondências entre os filmes são estabelecidas em três eixos: no tratamento dado à voz e aos discursos dos personagens; no legado comum de uma estética teatral brechtiana, referente tanto aos efeitos de distanciamento como à *historicização* dos acontecimentos; e, por fim, na contraposição rítmica efetuada entre a imagem e o som ou entre blocos espaço-temporais subsequentes.

Da voz à resistência

Primeiro filme realizado durante o período de exílio de Glauber, *O leão de sete cabeças* nos apresenta uma epopeia em que colonizadores de Portugal, dos Estados Unidos e da Alemanha chegam à África para tentar efetivar um projeto de dominação político, econômico e social daquele continente. Recorrendo a uma encenação histórica em que as personagens encarnam signos recorrentes da estrutura e da operação colonial, o filme faz um diagnóstico das tensões envolvendo o confronto entre os colonizados e os colonizadores. Em paralelo a esta rememoração crítica do passado, *O leão* assume um caráter propositivo sobre a necessidade de uma investida revolucionária contra o poder imperialista a partir da coalizão de diferentes forças sociais. Como alguns

comentadores de Glauber repararam,⁶ o longa pode ser pensado como a resposta do diretor brasileiro ao questionamento lançado um ano antes por Jean-Luc Godard, em *Vento do leste* (*Vent d'est*, 1969), sobre quais caminhos deveria tomar o cinema militante.

Analisando exclusivamente o universo anticolonialista de *O leão*, não seria fecundo um exercício comparativo com os filmes de Straub-Huillet realizados em um contexto temporal próximo. Sendo assim, a proposta é a de nos determos sobre alguns procedimentos estilísticos que compõem a textura dos filmes. Em primeiro lugar, vamos tratar das passagens de parábase, sequências em que os personagens de *O leão* se posicionam de frente para a câmera e passam a recitar um texto histórico, como se, por um momento, fossem suspensos do universo dramático para falar diretamente ao espectador, investindo contra a quarta parede que separa o espaço da encenação e o público.

É o personagem Zumbi quem inicialmente recorre ao artifício em questão. Depois da sequência do ritual em que ele reencarna e do trecho que mostra a chegada do guerrilheiro Pablo na África, Zumbi aparece em *close up*, num plano fixo, com o rosto disposto frontalmente diante da câmera, pronunciando um monólogo sobre a colonização da África. Atrás dele, ao fundo do quadro, estão os dançarinos africanos que participavam do ritual. Eles permanecem imóveis, a escutar os dizeres de Zumbi, que fala sobre a luta dos negros contra os colonizadores brancos e sobre sua própria figura, que reencarna para libertar o povo africano. Não há uma justificativa diegética e dramática para essa entrada brusca no monólogo, tampouco um motivo para a rigidez que marca a postura não naturalista de Zumbi. Sério, compenetrado, ele não fala, recita o texto.

⁶ Ver Araújo Silva (2007) e Gutierrez (2008).

A partir de tais características, somos levados a pensar em um traço do cinema de Straub-Huillet que o próprio Glauber (2006: p. 350) reparara ao comentar *Não reconciliados ou Só a violência ajuda, onde a violência reina* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1965), quando afirmou que: “O diálogo é dito friamente, sem adjetivos, como um recitativo coral. Os atores pouco se movem”. A moderação nos gestos, na fisionomia, na figuração das paixões e na forma dos atores interpretarem os textos é uma constante no cinema de Straub-Huillet, sobretudo a partir de *Othon*, quando há uma radicalização destas escolhas. Quanto mais imóveis os atores, maior a atenção dada às inflexões da fala e ao texto oralizado – geralmente baseado em obras de autores célebres, como Cesare Pavese, Pierre Corneille, Bertolt Brecht, Stephane Mallarmé e Franz Kafka.

Em *Othon*, temos instantes em que a câmera acompanha a caminhada dos personagens ou que o enquadramento é alterado a partir do ajuste da distância focal, mas, majoritariamente, o filme é composto por planos fixos de longa duração. Os atores recitam o texto de Corneille com sobriedade de gestos e expressões faciais. A austeridade na composição do plano e no modo de atuação acaba por direcionar nossa atenção ao som direto e aos diálogos - tanto ao conteúdo quanto aos ritmos, pronúncias (cada ator empresta um sotaque diferente à língua francesa), tons e outros matizes que enriquecem a fala. Em sentido próximo, pensamos nos diálogos de *Lições de história*. Os cortes, a inserção de telas negras e as mudanças de ângulo, feitas ao longo das conversas entre os personagens, são organizados de modo a dar ênfase a determinados excertos do texto (de Brecht), de modo que a montagem funcione literalmente como pontuação da fala.

Se o monólogo de Zumbi não carrega o teor literário, a desenvoltura ou mesmo a complexidade de escolhas estéticas envolvidas nos diálogos dos

personagens de Straub-Huillet, ao menos coloca a palavra no centro da encenação. Para um filme como *O leão*, em que a câmera está geralmente em movimento, em que os personagens deambulam (como o padre), dançam (nos rituais), são espalhafatosos (gritando, agitando-se, engalfinhando-se), manter o plano fixo, sem cortes e com o ator imóvel a recitar friamente um monólogo não deixa de ser uma estratégia de exceção, um gesto que busca a expressividade no comedimento, que potencializa a voz pelo arrefecimento do corpo e de outros elementos da *mise en scène*. Neste plano, cujo tratamento é único no filme, Glauber trabalha uma relação entre corpo e voz que Straub-Huillet desenvolvem sistematicamente ao longo de seus filmes.

Ainda sobre a ênfase dada à voz e ao discurso, gostaríamos de nos deter sobre outra sequência de *O leão*, referente ao momento em que Zumbi está sentado em frente a uma casa, novamente com o corpo disposto frontalmente em relação à câmera. Ele permanece parado, enquanto dois personagens entram pelo lado direito do quadro fílmico e, andando em torno dele, enumeram as mortes e outras perdas da luta armada. Ainda neste plano, entra em cena o personagem Samba, que discursa a favor da necessidade de sacrifícios na luta contra o imperialismo. Aos poucos, Samba deixa de caminhar em torno de Zumbi e se aproxima da câmera. Nesta posição, continua a sua fala, mas enfatizando os erros que os africanos cometeram ao lidar cordialmente com os colonizadores que chegavam para escravizá-los.

O trecho apresenta pontos em comum com o do monólogo de Zumbi: é filmado em apenas um plano e com a câmera fixa. Além disso, Samba se distancia dos demais personagens para assumir uma posição de destaque na composição da imagem, enquanto os outros atores se posicionam imóveis, atrás dele, a escutar o discurso. Se no exemplo anterior a sequência era introduzida abruptamente pela montagem e a recusa ao naturalismo vinha da fisionomia impassível de Zumbi, neste segundo caso a cena inicia normalmente como

uma discussão entre os personagens. Ela só ganha outro contorno quando o debate se converte em monólogo, isto é, quando Samba assume a frente do espaço (do palco?), olha e fala para a câmera, como se tentasse convencer não Zumbi, mas o espectador, da importância de sacrifícios no embate contra o colonialismo. Apesar da gestualidade e da fala serem mais naturais, há uma estranheza na condução da cena: os outros personagens, que vinham defendendo calorosamente um ponto de vista, subitamente param de falar e de se movimentar para dar ouvidos à fala de Samba. Somente depois de uma pausa, voltam a agir normalmente, como se houvesse um lapso temporário na ação.

Apesar de mais breve, um terceiro trecho do filme reflete as duas sequências que comentamos. Referimo-nos ao momento em que Pablo, o guerrilheiro, aparece em plano frontal, fixo e sem cortes, dentro de um açougue, (re) enquadrado por uma janela. Como nos casos de Zumbi e de Samba, Pablo profere um discurso histórico sobre o colonialismo. Ele critica o complexo de inferioridade e a alienação nacionais que acometem o povo colonizado.

Considerando o comportamento da *mise en scène* nos fragmentos em que Zumbi, Samba e Pablo discursam, gostaríamos de propor um segundo ponto de comparação com Straub-Huillet. Partimos de um comentário que Serge Daney (2007) fez a propósito de *Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena de cinema" de Arnold Schoenberg*, remetendo a duas leituras feitas no estúdio de gravação do que parece ser uma rádio: Gunter Peter Straschek lê cartas de Schoenberg a Kandinski, e Peter Nestler lê um texto de Brecht. Daney atenta para o fato de que os escritos de Schoenberg e de Brecht são discursos de vítimas, de exilados, portanto sem representação nos dispositivos de enunciação oficial, nos aparelhos restritos aos que detêm o poder. Ao veiculá-los em uma rádio, Straub-Huillet invertem este cenário.

A pergunta colocada é poderosa: como, no cinema, encenar os discursos (ou esses discursos particulares que são os textos literários)? A solução dos Straub é no mínimo paradoxal e aponta para uma fantasia: inscrever, abrigar os discursos “de resistência” em aparelhos dominantes. Fantasia: uma rádio estatal que transmitisse Brecht. Para fazer um espetáculo e ao mesmo tempo obter o gozo de uma revanche [...] e principalmente para aproximar o momento em que, entre o discurso dominado e o aparelho dominante, começa a incompatibilidade, a não-reconciliação. Ainda e sempre. (Daney, 2007: p.102)

Se estar longe do poder é estar longe de seus aparelhos de enunciação, Straub-Huillet mostram em seu filme a tomada dos dispositivos e da palavra pelos que se encontram à margem das estruturas dominantes. Tendo isso em conta, como poderíamos trazer *O leão de sete cabeças* para o debate? Do nosso ponto de vista, acreditamos que o filme de Glauber se insere na questão levantada a partir não da tomada dos aparelhos, mas da enunciação *em si* por parte dos dominados, no caso, dos africanos colonizados (Zumbi e Samba) e do guerrilheiro anti-imperialista (Pablo).

A partir do plano fixo e contínuo, da ocupação do centro do quadro fílmico, da frontalidade, do olhar e da fala para a câmera, da conversão dos outros personagens em plateia e, em suma, da orquestração dos elementos cênicos a fim de realçar a voz –histórica, de resistência–,⁷ *O leão* coloca os discursos de Zumbi, Samba e Pablo em um patamar diferenciado daquele ocupado pelos demais personagens.⁸ As falas dos três são proferidas de um espaço exterior ao mundo diegético, como se houvesse uma fissura na narrativa e uma quebra do efeito-ficção a ponto de dar a eles acesso direto ao espectador. Comparado ao gesto de Straub-Huillet de ler textos de Schoenberg e Brecht em um

⁷ Estratégia similar fora utilizada por Glauber Rocha em outros filmes, tal como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), na passagem em que Coirana, ladeado pela Santa e por Antão, discursa para a câmera.

⁸ Há outros momentos em que os personagens falam de frente para a câmera, mas não com a mesma seriedade, articulação do discurso e, principalmente, fala em tom de *comentário* externo à ação desenvolvida.

aparelho dominante (a rádio), Glauber igualmente inverte a ordem histórica segundo a qual a voz dominante é a dos que estão no poder. Se a história oficial é a história dos vencedores, como escreveu Walter Benjamin (1994), Straub-Huillet e Glauber ensaiam a retomada da palavra pelos oprimidos, pelos vencidos, cujo direito à voz (logo, à escritura da história) foi desde sempre rejeitado. O caminho adotado pelos diretores em *O leão* e *Introdução* é o da voz à resistência e, sobretudo, o de dar voz aos resistentes.

Glauber, Straub-Huillet e Brecht: tudo é história

Dos romances e poesias que escreveu à estética do teatro épico, Bertolt Brecht figura como referência importante nos percursos artístico-ideológicos de Glauber Rocha e do casal Straub e Huillet. O cineasta brasileiro fez inúmeras remissões à obra do dramaturgo alemão em textos e entrevistas, às vezes demarcando a importância, às vezes expondo os limites do alcance dela sobre seus filmes. Além de *O leão*, encontramos alusões a Brecht em comentários de Glauber sobre filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Claro*. A respeito do último, o cineasta afirma: “É preciso ter em mente que Brecht trabalhou na realidade política e cultural dos anos 30 e que hoje, com a psicanálise e a linguística, o discurso pode ir adiante, mas o meu modelo dramático permanece Brecht. O mesmo vale para a experiência de Straub e de Godard.” (Rocha, 2004: p. 300)

As alusões a Brecht são ainda mais notáveis em Straub e Huillet: encontramos o nome do dramaturgo entre aqueles a quem *Machorka-Muff* (1962) é dedicado; é dele a epígrafe na abertura de *Não reconciliados* e a citação no próprio subtítulo do filme, “Só a violência ajuda, onde a violência reina”. Outras vezes, Brecht é a própria matriz da qual partem os filmes do casal, como é o caso de *Lições de história*, baseado em *Os negócios do sr. Júlio Cesar* (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, 1939), e de *A Antígona de Sófocles*, na

tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht (Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht, 1992).

A operação em que nos lançamos aqui é a de continuar nossa aproximação entre Glauber e Straub-Huillet, mas a partir do intermédio de Brecht. Adotamos a hipótese de que a influência distinta exercida pelo dramaturgo funciona como uma força gravitacional capaz de atrair em sua direção Glauber e Straub-Huillet, minorando o intervalo que geralmente os separa em termos de *mise en scène*. São dois os princípios (complementares) do teatro épico a que recorreremos em nosso exercício: o distanciamento e a *historicização*. A intenção não é marcar taxativamente Glauber e Straub-Huillet como brechtianos,⁹ mas mostrar pontos de contato entre seus filmes e as técnicas presentes na estética de Brecht.

O efeito de distanciamento/estranheza, utilizado inicialmente na arte dramática chinesa e, posteriormente, incorporado às peças alemãs do teatro épico, emprega uma forma de representação que age contra a ilusão do espetáculo. A partir de ações que conferem aos personagens e às situações um caráter especial, dificulta-se que o público possa se colocar inconscientemente na pele do que assiste. Se existe uma identificação com o que é representado no palco, ela é posterior ao ato reflexivo e não apenas consequência de uma empatia emotiva. O público deve se manter lúcido e as emoções devem ser

⁹ Ismail Xavier (2004) afirma que Glauber criou um teatro épico-didático nos seus próprios termos, e não nos de Brecht, que seria “uma inspiração incorporada e celebrada, mas sem a articulação maior do método e de seus pressupostos”. O próprio Glauber (2004), em entrevista, afirmou que a relação entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e Brecht não tinha por objetivo aplicar com precisão as teorias do dramaturgo. Consideração que, acreditamos, pode ser atribuída aos seus demais filmes. Quanto a Jean-Marie Straub, o cineasta não cansou de afirmar –como no texto “Apresentação de *Não reconciliados*” (STRAUB, 2012) e também em entrevista a McBride (1975)–, que, para ele, o mais brechtiano de todos os cineastas era John Ford. Mais brechtiano, aliás, que o próprio Brecht. O sentido dessa afirmação é menos o de apontar uma incorporação das técnicas do teatro épico-didático do que o de sublinhar como o cineasta norte-americano fazia o público refletir e participar diretamente das questões sociais encenadas.

elevadas a atos de conhecimento. Para isso, cria-se uma distância, investe-se contra a “hipnose” a que geralmente se presta o teatro burguês ao tentar representar situações a ponto de dar a elas o aspecto de um acontecimento natural, não ensaiado. O teatro épico rejeita a quarta parede que separa ficticiamente o palco do público, e da qual provém a ilusão deste mesmo palco existir independentemente, como um mundo autônomo (Brecht, 1978).

Diferentemente da arte chinesa e de outros movimentos teatrais que igualmente recorreram ao distanciamento, Brecht utiliza tal efeito com a finalidade precisa de salientar o caráter histórico-social dos acontecimentos. Por meio disso, o público é estimulado a refletir sobre o que assiste e a adquirir a consciência crítica necessária à transformação social¹⁰.

No teatro épico brechtiano, diferentes métodos são capazes de promover o efeito de distanciamento. Podemos observar em *O leão de sete cabeças* alguns deles. Os discursos de Zumbi, Samba e Pablo de frente para a câmera mostram como os personagens são temporariamente suspensos da ação dramática a fim de falar diretamente ao espectador. Ao mesmo tempo em que fraturam a quarta parede, enfatizam os aspectos históricos que estão em jogo no filme: colonialismo, luta armada e alienação do colonizado. São temas já presentes ao longo das situações encenadas, mas que acabam recebendo um destaque por parte dos três personagens mencionados. As falas funcionam como *comentários* que incitam o espectador a refletir sobre pontos específicos. O maior exemplo disso é o momento em que Samba deixa de tentar convencer Zumbi para se dirigir à câmera, convertendo o público em seu novo interlocutor.

¹⁰ É preciso destacar que o distanciamento não é exclusivo de Brecht, como nos adverte Ilma Esperança de Assis Santana (1993: p.119): “Dizer que distanciamento é uma forma e que a presença ou ausência dessa forma marca uma peça ou um filme como ‘brechtiano’ ou ‘não-brechtiano’ seria ‘uma incompreensão ou redução de Brecht’. (...) Além disso, seria interessante observar que os procedimentos de distanciamento não são exclusivos de Brecht, mas podem ser encontrados no conjunto da arte moderna que procura romper com a ilusão naturalista. A diferença está em que Brecht assumiu a experimentação artística não como uma coisa restrita ao campo artístico, mas com a ideia de que, através de soluções estéticas, é possível produzir consciência social adequada à transformação da sociedade.”

O *leão* age em conformidade com o caráter didático que Rosenfeld (1985) percebe no teatro de Brecht, cujo interesse é o da criação de um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. Se as passagens de Zumbi, Samba e Pablo enfatizam tal motivação, ao longo do filme o conjunto de situações segue curso similar. Há um didatismo que compreende a articulação dos eventos, desde a chegada dos colonizadores até a retomada do poder por parte do povo africano, que aceita o caminho da revolução – algo já apregoado na fala de Zumbi¹¹ e de Samba. A vocação política de *O leão* se firma neste gesto de trazer uma situação histórica para o presente a fim de examiná-la, retomar suas feridas e, só então, transformá-la.

É por via diferente da de Glauber que Straub-Huillet se aproximam do teatro épico de Brecht. A sobriedade dos gestos e das expressões fisionômicas que marca a interpretação dos seus atores, inicialmente, faz pensar nas técnicas defendidas pelo dramaturgo alemão a respeito do efeito de distanciamento. Remetendo à arte dramática chinesa, Brecht (1978) discorre sobre uma forma de atuação pautada sobre a expressão comedida das sensibilidades – por isso mesmo julgada como fria por parte dos espectadores ocidentais. O ator se distancia do personagem que representa a fim de evitar que as sensações deste se tornem as suas. No teatro épico, o objetivo dessa prática é o de dar uma dimensão histórica precisa ao que é tratado. Em oposição ao drama burguês, cujos temas são trabalhados a partir de perspectiva intemporal,¹² Brecht propunha que cada evento encenado fosse pensado em sua

¹¹ Provavelmente se trata de uma coincidência, mas não deixamos de reparar como uma das falas de Zumbi, “Contra o ódio, ódio. Contra o fogo, fogo”, ecoa a frase de Brecht que serviu como subtítulo de *Othon*: “Só a violência ajuda onde a violência reina”.

¹² Segundo Brecht (1978: p.63), isso implica em “uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado ‘eterno humano’. Estrutura [-se] a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores -o homem, pura e simplesmente- possa ser expresso através dela. Os acontecimentos apenas têm valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a ‘eterna’ resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana.”

singularidade, em sua especificidade de acordo com os valores e as condições sociais da época a que pertence. Para isso, uma das alternativas era a de enfatizar a realidade empírica que envolve o ator, bem como reforçar o *gestus social* –aquele que permite ir além do âmbito pessoal ou arquetípico para explicitar as relações do sujeito com a ordem social–, retirando a figura, mesmo que parcialmente, da ação dramática e do tempo-espaço fictício da encenação. É neste ponto específico, que identificamos uma correspondência com o cinema de Straub-Huillet.

Antes de continuarmos a bosquejar o paralelo entre o dramaturgo e o casal de cineastas, é necessário fazer duas pontuações sobre o efeito de distanciamento. A primeira é que no teatro épico de Brecht sua obtenção pode advir de diferentes fontes, tais como recursos literários, cênicos e musicais. Quando resultante da atuação, a expressão comedida das paixões a que anteriormente nos referimos é apenas um dos meios de distanciar o ator do personagem. Peter Szondi (2011) elenca, além dela, os casos em que as *dramatis personae* entram nessa condição ao se apresentar ou ao falar de si mesmas na terceira pessoa, interrompendo a ação para comentá-la, assumindo simultaneamente a função de personagem e narrador – caso de *O leão*; ou ainda, como nos fala Rosenfeld (1985), de recursos da pantomima e da entoação distintos do sentido do texto proferido, podendo entrar em choque com este último.

A segunda ressalva concerne à expressão comedida das paixões. Diferentemente do que possa sugerir, este método não é pautado na falta de emotividade. Segundo Brecht (1978), a dita frieza a que geralmente é associado se refere à recepção do público e dos artistas ocidentais, acostumados a representações em que o ator tenta se metamorfosear o mais completamente possível no personagem que interpreta. O teatro chinês, que Brecht (1978, p.58) toma como referência para o seu método, não renuncia à

representação de sentimentos, pois ali também é possível distinguir a ira do mau humor, o ódio da aversão, o amor da simpatia: “O artista representa acontecimentos que contêm uma forte tensão emocional; todavia, o seu desempenho jamais denota qualquer calor”. A sobriedade, pois, impera. Deste modo, é preciso ser cauteloso quanto à hipotética frieza dos atores brechtianos.¹³

Feitas as ressalvas, voltemos à nossa comparação entre Brecht e Straub-Huillet, cuja mola propulsora reside na dimensão histórica criada por um tipo de atuação e por outras escolhas estilísticas que fincam o filme do casal na realidade empírica, nas relações sociais que se configuram em determinada época. Encontraremos tal proposta em *Lições de história*. O filme desloca a matriz do livro *Os negócios do sr. Julio Cesar*, de Brecht, para o presente de sua realização. Como nos demais filmes posteriores a *Othon*, aqui também o texto é recitado sem arroubos e esgares, com uma serenidade que no limite implica a contenção austera da gestualidade dos atores, como acontece com o personagem do banqueiro, cujo movimento restringe-se a mínimas variações de pose a cada passagem de plano. A fisionomia e a expressividade corporal recusam disposições naturalistas, obstruindo a identificação integral da figura humana com a figura dramática, ou ainda com um determinado arquétipo transcendente, intemporal. Muito mais que a obediência a um personagem a ser introjetado pelos atores, o cuidado é com o mundo material, no instante em que se filma. Prova disso são as inflexões da fala e da voz, condicionadas ao ator que as profere, como Straub e Huillet (2012: p.114) mencionam em entrevista a propósito do filme:

¹³ O mesmo cuidado vale para os filmes da dupla Straub-Huillet, em que a moderação da atuação não impede que os sentimentos e a potência dramática figurem na tela a partir dos movimentos de câmera, do trabalho com a luz natural, dos olhares dos atores, da entonação da fala, da montagem, das cores e de uma *mise en scène* refinada e complexa.

[...] se o banqueiro ou o advogado fossem outros atores então [sua maneira de dizer o texto]¹⁴ teria sido diferente. Nós sempre construímos o texto com o homem concreto que diz o papel. Não com qualquer personagem abstrato que lhe tivéssemos imposto. Estas indicações [de Brecht], eu tinha até esquecido. Mas se elas coincidem com as nossas...

A fala, a língua (recordemos que em *Othon*, os atores, de diferentes nacionalidades, emprestam sotaques diferentes à língua francesa) e a incorporação das experiências pessoais dos atores compõem, juntamente a outros procedimentos, o modo como Straub-Huillet enraízam seus filmes no presente. O cinema do casal é dedicado à matéria, fundamentado sobre uma vocação topográfica inerente aos espaços físicos, à inscrição pormenorizada do mundo sobre o suporte fílmico, desde a atenção para com a natureza (o vento, o céu, as árvores) até o cuidado com a captação direta do som. Há um senso de concretude e realidade documental nas imagens sonoro-visuais de Straub e Huillet. Seus filmes lidam, antes de tudo, com o *estar ali*, em condições específicas de um espaço-tempo real, considerando a historicidade nele contida, ainda que dentro do universo encenado. Este enraizamento no presente acaba por resultar em anacronismo quando em contato com as temporalidades dos textos nos quais o casal baseia seus filmes, ou mesmo com as locações que escolhem – caso dos espaços que abrigaram acontecimentos históricos.

Em *Lições de história* o anacronismo vem à tona a partir das conversas entre o protagonista do filme e cidadãos do império romano. Trata-se de um homem do presente, em trajes contemporâneos, dirigindo um automóvel pelas ruas de Roma, em 1972, que se encontra com figuras vestidas com togas e pertencentes à época de César. O gesto de sobrepor dois tempos históricos se

¹⁴ Os trechos entre colchetes são uma inclusão dos tradutores da entrevista, Íris de Araújo Silva e Mateus Araújo Silva.

estende à própria relação que o filme tece, a partir do texto de Brecht, entre o imperialismo romano, o fascismo e as bases do capitalismo contemporâneo.¹⁵

Acreditamos que o anacronismo no filme de Straub e Huillet não enseja a criação de um tempo aéreo, solto, fora do próprio tempo, mas configura um modo de articular camadas do passado *no* presente, captando a configuração em que a época atual entra em contato com uma época anterior.¹⁶ Realiza-se um exercício de rememoração que, pela colisão entre tempos, lança uma luz sobre o presente.¹⁷ Deste modo, o anacronismo em *Lições de história* remete à preocupação de Brecht em dar às suas peças uma dimensão histórica e social precisa. Juntamente a isso, nos faz pensar no que faz Glauber, em *O leão de sete cabeças*, ao pôr em movimento o passado da colonização, reavivando figuras históricas como Zumbi, a fim de projetar seu filme sobre o presente dos países que ainda vivem sob o julgo do imperialismo.

Glauber Rocha e Straub-Huillet, pelo modo distinto como dialogam com o efeito de distanciamento/estranhamento, agem em conformidade com a *historicização* proposta pelo teatro de Brecht, que consiste na expressão mímica e conceitual das relações sociais existentes entre os homens de uma determinada época, capaz de revestir o comportamento das personagens e as situações de particularidades históricas.¹⁸

¹⁵ Cabe notar que o filme se inicia com os mapas de mármore do Império Romano feitos pelos fascistas. Logo em seguida, vemos uma imagem da estátua de Júlio César.

¹⁶ Recordamos da afirmação de Walter Benjamin (1994: p.232), segundo a qual o historiador deveria “captar a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico”.

¹⁷ Essa disposição em recuperar o passado a partir de um novo olhar não está muito distante do efeito de estranhamento, que, segundo Jameson (2013), permite olhar com novos olhos algo que a familiaridade geral, o hábito, impede de perceber. Entre outros motivos, o estranhamento de Brecht lida contra essa dormência perceptiva e em favor da novidade da experiência.

¹⁸ Ainda que nossa argumentação seja direcionada ao modo como Glauber lida com o histórico e o social, reconhecemos que o diretor igualmente incorporou o mito como elemento deflagrador ou integrante do processo revolucionário. É o caso, por exemplo, do retorno de Zumbi em *O leão*.

Contraponto rítmico

Um último encontro entre Glauber e Straub-Huillet que gostaríamos de mencionar, sem nos alongarmos demasiado, tem lugar na disposição rítmica e na composição estrutural de *O leão de sete cabeças* e de *Lições de história*. Ambos os filmes são formados pela união de blocos espaço-temporais filmados em sua maioria em planos de longa duração, e cuja montagem estabelece uma oscilação de ritmo, uma dialética entre rarefação e condensação.¹⁹

Do lado de *O leão*, temos momentos vulcânicos, apoteóticos, de intensa movimentação, como: os rituais em que os africanos batem palmas, dançam convulsivamente, a câmera se move e todo o quadro vibra ao som da percussão; o trecho em que os africanos gritam a plenos pulmões “Morte ao colonialismo! Morte ao colonialismo!”, preenchendo todo o campo com a potência e o furor vocais; a violência da sequência em que o padre golpeia o guerrilheiro Pablo e a montagem responde com cortes bruscos, cada plano correspondendo a um gesto, de forma frenética; a cena de festejo da eleição presidencial de Xobu, composta por uma multidão em polvorosa, câmera trepidante, canto, profusão de ruídos e sons, música, falatório; entre outros trechos. Demarcando uma quebra de ritmo, outros momentos são plácidos, equilibrados e rarefeitos, tais quais: a deambulação solitária do padre no início do filme, quando escutamos apenas o som do vento; a sequência em que o padre caminha com o guerrilheiro Pablo e depois o abandona; e o longo plano de chegada de Samba para conversar com os líderes africanos, quando a câmera faz duas panorâmicas, enquanto os atores pouco se movimentam.

¹⁹ A respeito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Ismail Xavier (2007) observa como a modulação condensação-rarefação vem à tona a partir da montagem fílmica, tributária a Eisenstein.

No que tange a *Lições de história*, o filme é composto por dois blocos que sistematicamente são intercalados em toda a duração do filme: um em que o protagonista está ao volante e outro em que ele conversa com cidadãos romanos da era de César. Pela composição destes blocos, Straub-Huillet criam uma dialética entre imagem e som cuja principal mola é o contraponto rítmico. Os planos em que o personagem principal está dirigindo pela estrada e pela cidade de Roma são extremamente longos (cada um tem mais de 8 minutos de duração), sem cortes e tomam a forma de uma investida interminável pelo espaço; o tempo é dilatado na forma de um fluxo vagaroso de imagens. Já as sequências dos diálogos são marcadas por outro tipo de modulação. Nelas, o texto denso de Brecht, que trata de economia e poder na Roma de Júlio César, é dito em passo ligeiramente acelerado e com pausas – algumas delas se dão na forma de *inserts* de uma tela negra. Os cortes pontuam a fala e mudam os ângulos de cada personagem. Diferentemente do outro bloco, este é composto por pequenas unidades em que a fala e o texto determinam o compasso. O que antes era um desfile suave e contínuo, passa a ter ritmo sincopado, no qual cada plano é saturado pela informação sonora-discursiva, com o enquadramento a privilegiar a figura humana.

Em resumo, a sucessão dos dois blocos anteriormente mencionados em *Lições de história* configura a alternância de dois regimes: um de dilatação temporal, matizado pelo som direto do entorno, no qual a informação é rarefeita ao longo da continuidade do plano, e o espaço minuciosamente esquadrihado pelo movimento; outro de fragmentação, em que cada unidade tem tempo mais curto, a informação é condensada pela oralidade, e no qual predomina uma sucessão de planos da figura humana, com a atenção aos micros movimentos fisionômicos e gestuais.

O contraponto rítmico efetuado nos filmes de Glauber e de Straub-Huillet mereceria um exame mais detido, mas, a princípio, percebemo-lo como

indicativo da atenção dada pelos realizadores a aspectos que transplantam tanto a questão narrativa quanto as dramaturgias literária e teatral. Pensar o ritmo, pois, é ater-se à forma fílmica a partir de um artesanato matemático da linguagem, por uma perspectiva muito mais próxima da música que de outros campos artísticos. Encontraremos sinais dessa atenção não apenas nos filmes, mas igualmente na fortuna crítica dos realizadores. Glauber (2006), talvez influenciado por Eisenstein, escreveu em seus textos sobre o ritmo como uma das expressões fundamentais à especificidade cinematográfica e determinante para o estilo de um diretor.²⁰ Straub e Huillet, cujos escritos ocasionalmente aludiam aos ritmos dos filmes, igualmente destacaram a presença de tal elemento como essencial para a composição de uma obra. Em crítica sobre Carl Theodor Dreyer, por exemplo, Straub (2012: p.25) pontua que o estilo de um filme e de um cineasta é derivado de diferentes componentes, entre os quais figuram o jogo do ritmo e do enquadramento. Também são comuns as oportunidades em que Straub fala na importância dada ao sistema de pausas, numa preocupação que compreende desde a fala do ator até a estrutura fílmica.

Considerações finais

O exercício comparativo que aqui nos propomos, entre *O leão de sete cabeças* e os filmes de Straub-Huillet feitos no final da década de 1960 e início da de 1970, amparou-se numa relação ternária. Ao pensar como ambos os realizadores se valem de estratégias de encenação para entronizar a voz de seus personagens e as diferentes formas de discursos de resistência, identificamos uma intenção comum em se posicionar contra uma ordem social

²⁰ Glauber (2006: p.81) diferencia entre o ritmo das imagens, referente "ao encadeamento dos planos conjugados à interpretação ceno-dramática", e o ritmo interior, "o campo permissível às manifestações de realismo subjetivo". Pela união dos dois ritmos, seria criada a "arte cinematográfica", a *cinestética*.

segundo a qual os perdedores e oprimidos são marginalizados no presente e relegados ao esquecimento pela história. Ainda nos atendo a esse engajamento diante do mundo, esboçamos um segundo ponto de contato baseado nos diálogos mantidos entre os filmes de Glauber e Straub-Huillet com a estética teatral brechtiana, em especial com a noção de historicização. Neste sentido, *O leão* se vale de um caráter didático para suspender temporariamente a ação e, no seu lugar, realçar a natureza histórica e social dos eventos encenados, potencializando-os como meios de conscientização sobre uma realidade política. O casal francês, por sua vez, alcança Brecht a partir de escolhas estilísticas que enraízam seus filmes na realidade empírica, nas relações sociais que constituem uma época – ainda que esse tipo de precisão se dê em paralelo com uma visada anacrônica pela qual diferentes camadas temporais são cotejadas. Por fim, elegemos como um terceiro e mais sucinto vértice do nosso exercício, a atenção que aqueles realizadores dedicam ao ritmo, às contraposições entre blocos de rarefação e condensação, sinalizando a preocupação em pensar os filmes como matéria cuja expressividade é tributária não somente da *mise en scène* e dos aspectos literários e pictóricos, mas igualmente da modulação temporal, da compreensão da duração como matéria-prima do cinema.

As aproximações que aqui realizamos teve por intuito mapear pontos de interseção e não necessariamente encontrar um procedimento de incorporação literal do cinema de Straub-Huillet por Glauber, ou mesmo o inverso. Como advertimos anteriormente, o diretor brasileiro se manteve em diálogo constante com a cinematografia mundial, mas a partir do rearranjo e da adaptação do que o influenciava para seu próprio universo.²¹ A amizade, o contexto histórico do qual fizeram parte, o pensamento sobre o cinema e a correspondência que

²¹ A propósito dessa discussão, Araújo Silva (2012: p.257) chama a atenção para o risco de epigonismo que Glauber percebia na relação com os colegas europeus: “o interesse e a vontade de dialogar com estes cineastas coexistia portanto em Glauber com seu cuidado em preservar sua autarquia e sua liberdade criativa.”

aqui tentamos apontar entre alguns procedimentos estéticos –que transbordam sobre os discursos fílmicos–, estabelecem uma ponte entre os realizadores, mas preserva seus respectivos estilos. A passagem entre o cinema vulcânico de Glauber e o cinema rochoso, mas sereno de Straub-Huillet acontece numa encruzilhada em que a aventura estética se alia à solidez política a fim de garantir o homem como ser histórico, como criatura que rememora o passado e mira o futuro, mas sempre pelo olhar vigilante do presente.

Referências bibliográficas

- Araujo Silva, Mateus (2012). “Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados” em Gougain, Ernesto y Mateus Araujo Silva, Patrícia Mourão (orgs.), *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- ____ (2007). “Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro” em *Devires (UFMG)*, v. 4, n.1, p. 36-63.
- Bergala, Alain (2012). “Straub-Huillet: o menor planeta do mundo” em Gougain, Ernesto y Mateus Araujo Silva, Patrícia Mourão (orgs.), *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7ª edição, Tradução: Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense.
- Brecht, Bertolt (1978). *Estudos sobre teatro*, Tradução de Fiana Pais Brandão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Daney, Serge (2007). *A rampa: Cahiers du cinema, 1970-1982*, Tradução de Marcelo Rezende, São Paulo: Cosac Naify.
- Douchet, Jean (1961). “L’art d’aimer” em *Cahiers du cinema*, nº 126, *Decembre*.
- Gutierrez, Maria Alzuguir (2008). *O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha* [Dissertação de Mestrado], São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.
- Jameson, Fredric (2013). *Brecht e a questão do método*, Tradução e notas: Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify.
- Mcbride, Joseph y Wilmington, Michael (1975). *John Ford*. New York: De Capo Press.
- Rocha, Glauber (1997). *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*, São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2006). *O Século do Cinema: Glauber Rocha*, São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004). *Revolução do Cinema Novo: Glauber Rocha*, São Paulo, Cosac Naify.
- Rosenfeld, Anatol (1985). *O teatro épico*, São Paulo: Editora Perspectiva.

Santana, Ilma Esperança de Assis (1993). *O cinema operário na República de Weimar*, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.

Straub, Jean-Marie (2012). "Feroz (sobre Carl Th. Dreyer)" en Gougain, Ernesto y Mateus Araujo Silva, Patrícia Mourão (orgs.), *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.

____ (2012). "Apresentação de Não reconciliados" en Gougain, Ernesto y Mateus Araujo Silva, Patrícia Mourão (orgs.), *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.

____ y Danièle Huillet (2012). "Sobre Lições de História" en Gougain, Ernesto y Mateus Araujo Silva, Patrícia Mourão (orgs.), *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.

____; "La línea de demarcación (Sobre el cine de John Ford)" en *Lumière*. Disponible en: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevistaford.php (Acceso: 05 de febrero de 2014).

Szondi, Peter (2011). *Teoría do drama moderno [1880-1950]*, Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues, São Paulo: Cosac Naify.

Xavier, Ismail (2007). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo: Cosac Naify.

____ (2006). "Prefácio" en Rocha, Glauber, *O século do cinema: Glauber Rocha*, São Paulo: Cosac Naify.

____ (2004). "Prefácio" en Rocha, Glauber. *Revolução do cinema novo: Glauber Rocha*, São Paulo: Cosac Naify.

* Edson Pereira da Costa Jr é mestre em Imagem e Som pela UFSCar, com dissertação sobre ensaio fílmico e memória na obra de Chris Marker; doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, onde desenvolve projeto de pesquisa sobre materialidade e imaterialidade da figura humana no cinema, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: jredsoncosta@gmail.com