

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
16 de Janeiro de 2023
JEAN-MARIE STRAUB – NUNCA RECONCILIADO

VON HEUTE AUF MORGEN / 1996 "De Hoje para Amanhã"

Um filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

Argumento e montagem: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, sobre a ópera homónima de Arnold Schoenberg (1929), com libreto de Max Blonda (pseudónimo de Gertrud Schoenberg) / *Direção de fotografia (35 mm, preto & branco):* William Lubtchansky / *Cenários:* Max Schoendorff / *Som:* Louis Hochet e Charly Morell / *Interpretação:* Christine Whittlesey (*a mulher*), Richard Salter (*o marido*), Claudia Barainsky (*a amiga*), Ryszard Karczykowski (*o cantor*), Isabella Hahn (*a criança*); Orquestra Sinfónica da Rádio de Frankfurt, sob a direcção de Michael Gielen.

Produção: Straub-Huillet; Pierre Grise Productions (Paris) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema 35 mm, versão original com legendas em português / *Duração:* 62 minutos / *Distribuição comercial:* Paris, Fevereiro de 1997 / *Estreia em Portugal:* Cinemateca Portuguesa, 17 de Novembro de 1998, no ciclo "Jean-Marie Straub e Danièle Huillet", com a presença dos realizadores.

"Quando se faz um filme sobre uma partitura musical, a primeira coisa consiste em procurar as nervuras da partitura para saber onde se poderá intervir, mudar de plano, começar um bloco sonoro e interrompê-lo.

A segunda coisa consiste em procurar imagens que não bloqueiem a imaginação do espectador.

E isto, ninguém faz."

Jean-Marie Straub

Em **Von Heute auf Morgen**, o nome de Danièle Huillet aparece pela primeira vez antes do de Jean-Marie Straub num genérico, talvez pelo facto do filme ter fornecido "uma ocasião de trabalhar sobre uma obra feita sob o ponto de vista da mulher". Para Danièle Huillet, este é também um filme "contra a ideia da mulher fatal, esta espécie de feiticeira". Esta observação vem lembrar-nos que não se pode fazer abstracção de um certo puritanismo em Straub-Huillet (e também em Schoenberg) e que o primeiro projeto cinematográfico deste casal que foi inseparável durante meio século foi "a história de uma mulher que amou o marido até à morte", Anna Magdalena Bach. O mito da mulher fatal, ao qual Schoenberg e Straub-Huillet opuseram o canto à conjugalidade que é **Von Heute auf Morgen**, está no centro de uma das grandes obras-primas do teatro lírico do século XX, **Lulu**, de Berg (na qual Danièle Huillet certamente pensou ao fazer a declaração acima citada), que Schoenberg não quis completar depois da morte do seu antigo discípulo, por motivos nunca totalmente esclarecidos (também criticou-o duramente por fazer uma ópera sobre **Wozzeck** e não sobre um tema "nobre"). **Von Heute auf Morgen** foi a terceira incursão do par de cineastas na obra de Schoenberg, depois de **Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu Einer Lichtspielszene** e **Moses und Aron**, em 1973 e 1975 respectivamente. E como cada um dos filmes que fizeram era uma nova experiência prática, este filme em nada se assemelha aos dois outros *Schoenberg-films* que tinham realizado vinte e cinco anos antes. **Von Heute auf Morgen** traz uma absoluta novidade ao cinema de Straub-Huillet: é o primeiro dos seus filmes realizado inteiramente em estúdio. Ao invés de investir e dominar um espaço já existente, que tanto pode ser uma rua de Munique como as encostas do Etna, foi necessário inventar um espaço. A rodagem em estúdio, um pequeno desafio que só pode ter agradado a dois realizadores tão literalmente *experimentais* e tão profundamente artesãos, foi ditada por razões práticas, por sua vez derivadas dos princípios de trabalho de Straub-Huillet. Ambos tinham particular aversão ao *filme de ópera* tal como foi sistematizado na Europa nos anos 80 por obra e graça do produtor Daniel Toscan du Plantier, na esteira do êxito de bilheteira de **A Flauta Mágica**, de Bergman e cujo "modelo" é o **Don Giovanni**, de Losey. Estes filmes, por sinal, reciclam as receitas dos filmes de ópera realizados na União Soviética e na Europa Ocidental nos anos 50 e 60. A

partitura é gravada preliminarmente, com cantores de prestígio. Na rodagem, são utilizados os mesmos cantores, pós-sincronizados, ou atores dobrados, pois os atores são mais "estéticos". O uso de atores era a regra na URSS, ao passo que na Cinecittà Sofia Loren foi Aida e Gina Lollobrigida foi Santuzza. Para "sair do teatro" há nestes filmes um uso abundante e sistemático de cenários naturais. O resultado é uma série de bilhetes-postais aos quais os intérpretes são sobrepostos, com total separação entre o que é cantado e o que é visto, resultando numa absoluta perda de tensão dramática e musical. Straub e Huillet já tinham demonstrado com **Moses und Aron** que era possível fazer outra coisa e tinham tanta convicção a respeito que encetaram uma polémica com Edgardo Cozarinsky por ocasião de **Le Violon de Rotschild** (1996), em que é inserida uma ópera com atores dobrados por cantores em *playback*, por opção consciente de Cozarinsky.

O *playback* abole da imagem o esforço de cantar e o simples ato de cantar. Partidários convictos das virtudes do som direto (que diminui o artifício, pois entre outras coisas impede que na montagem a imagem possa ser cortada arbitrariamente, em qualquer ponto), ao filmar uma ópera Straub-Huillet querem "*captar ao mesmo tempo o canto e o corpo que canta*". Som direto e estúdio não são antinômicos e foi imperativo filmar **Von Heute auf Morgen** em estúdio, pois esta história em um só ato e um único cenário exigia a presença de uma orquestra de setenta músicos por detrás das câmaras. O filme começa precisamente com a velha técnica "anti-ilusionista" de mostrar as condições materiais de fabricação, ou seja, a orquestra (que não voltaremos a ver) durante o trabalho de afinação, lembrando-nos que a música é o resultado de um trabalho. O primeiro plano é uma panorâmica que vai da orquestra às cadeiras vazias do que seria a plateia de um teatro, mostrando-nos todo o espaço em que se desenrola o filme. Depois, como na abertura de **Der Bräutigam, Die Kömödiantin und der Zuhälter**, há um plano fixo de um *graffiti* numa rua ("*Onde jaz enterrado o seu sorriso?*", que Pedro Costa transformou no título do seu filme sobre Straub-Huillet), breve inserção straubiana de uma outra camada de sentido, exterior à ópera propriamente dita. Sem transição, entramos na ópera de Schoenberg. Como num palco de teatro, o espaço é uma caixa fechada por todos os lados menos um. Para o cenário, buscou-se (e conseguiu-se) algo "*nem totalmente naturalista nem totalmente abstrato, nem totalmente quotidiano nem totalmente teatral, algo que fosse entre duas águas*". A escolha de uma casaca para o homem não terá sido gratuita: é a roupa que os cantores usam em concerto e era uma vestimenta formal usada à época em que a ópera foi escrita (1929). Para afastar-se de qualquer possível naturalismo, decidiu-se filmar a preto e branco, que é sempre mais abstrato do que qualquer cor. O espaço, medido "*ao centímetro*", como em todos os filmes de Straub-Huillet, foi percorrido a partir de três pontos, três eixos visuais, com os ângulos em diagonal que Straub-Huillet sempre privilegiaram (acrescente-se os falsos *raccords* dos olhares, pois os cantores olham para fora, para o maestro). Note-se ainda o belíssimo uso das silhuetas, que desaparecem à medida que a história progride, à medida que a mentira se revela e a verdade ganha lugar, numa espécie de sessão de psicanálise primitiva, que traz de volta a ordem familiar e conjugal.

Há ainda outro elemento novo neste filme em relação ao cinema de Straub-Huillet, que é um cinema do plano mais do que da sequência, devido à sua distância em relação às ideias de narração e representação tradicionais. Em **Von Heute auf Morgen**, dá-se o contrário: o filme é composto por uma única sequência, dividida em vários planos. Esta capacidade que têm Straub-Huillet de buscar a mudança, a novidade, a alteração, é raríssima. Ao encontrarem um centro para a sua obra, os cineastas costumam tecer variações sobre este centro, alguns com arte, outros de modo mecânico, "*carregando sempre no mesmo botão*", como diz Straub. Isto não acontece nunca no cinema de Straub-Huillet, que não busca a renovação através de mudanças de fachada. Estes cineastas exigem muito mais de si do que dos espectadores e continuaram a pensar até o fim que "*é preciso que alguma coisa arda em cada plano*" de um filme. E este é um cinema que sempre arde, que só é pedra depois de ter sido fogo.

Antonio Rodrigues