



MENDONÇA, Fernando de, Palimpsestos épicos na *Antígona*, de Straub & Huillet. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1-10. ISSN 2527-080-X.

PALIMPSESTOS ÉPICOS NA *ANTÍGONA*, DE STRAUB & HUILLET

EPIC PALIMPSESTS IN *ANTÍGONA*, OF STRAUB & HUILLET

Fernando de Mendonça¹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: Com o intuito de verificar possibilidades de atualização épica no filme *Antígona* (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1992), pela maneira como se conectam as vozes e o tempo histórico de seus tradutores textuais (Sófocles, Hölderlin e Brecht), esta reflexão objetiva ampliar as discussões em torno do cinema épico. Para isso, serão retomadas algumas importantes leituras críticas (RANCIÈRE, 2012; DELEUZE, 2007; DANEY, 2007) sobre a filmografia dos realizadores, tomando como base a imagem do palimpsesto (GENETTE, 2006) enquanto símbolo das estéticas modernas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Épico. Cinema e Literatura. Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. *Antígona*.

ABSTRACT: In order to verify possibilities of epic updating in the film *Antígona* (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1992), by the way the voices and the historical time of their textual translators (Sófocles, Hölderlin and Brecht) are connected, this objective reflection broaden discussions around epic cinema. For this, some important critical readings (RANCIÈRE, 2012; DELEUZE, 2007; DANEY, 2007) about the filmography of the directors will be taken up, based on the image of the palimpsest (GENETTE, 2006) as a symbol of modern aesthetics.

KEYWORDS: Epic Cinema. Cinema and Literature. Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. *Antígona*.

Introdução

A reflexão que aqui delineamos sobre o filme *Antígona*, dirigido pelo casal de cineastas Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, lançado em 1992, ganha forma a partir de algumas considerações partilhadas durante a II Jornada do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos. Na ocasião, o imaginário legado pelos realizadores foi apresentado dentro do contexto épico, muito caro e frequente em sua carreira,

¹ Doutor em Letras – Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), e Professor Adjunto na Universidade Federal de Sergipe (DELI / PPGL). Contato: nandodijesus@gmail.com

com menção a outros filmes, igualmente situados nesta perspectiva. Aqui, atemo-nos a uma obra específica que se revela, a partir da matéria épica, como formada por inúmeras camadas de expressão, atualizando inquietações antigas dentro de novas possibilidades midiáticas.

Assumimos o princípio do cinema épico como uma das múltiplas validações do gênero dentro das artes contemporâneas, avançando para questões mais localizadas e intrinsecamente vinculadas aos nomes de Straub & Huillet. O apreço pelas matrizes literárias identificado na produção do casal, integralmente originária de fontes textuais e estéticas adaptadas para o domínio audiovisual, reforça a recorrente visita aos anseios épicos antigos, ecoando sempre uma política cinematográfica de íntima relação com os problemas de seu tempo (o séc. XX). Nesse sentido, importa que tomemos como ponto de partida a leitura filtrada pelas posturas do teatro épico, brechtiano, igualmente frequente em todas as realizações dos Straub. Aquilo que se manifesta desde seu primeiro curta-metragem (*Machorka Muff*, 1963) como uma estilística de transição dos parâmetros de Brecht, do teatro para a forma audiovisual, ganha profundidade inquestionável em sua versão de *Antígona*, pelo que escolhemos iniciar a sua abordagem a partir deste paradigma primordial.

O Paradigma Brechtiano

A memória da humanidade para os sofrimentos passados é espantosamente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é quase menor ainda. / É essa insensibilidade que temos que combater. / Porque a humanidade é ameaçada por guerras, que comparadas com as que se passaram são ensaios, e elas virão sem dúvida alguma, se aqueles que publicamente as preparam, não se lhes corta as mãos.²

Bertolt Brecht (1952)

A última imagem de *Antígona*, fazendo uso do frequente recurso que o cinema de Straub & Huillet dedica ao tratamento de textos literários, por meio de imagens que enquadrem diretamente a palavra escrita, orienta o princípio da leitura que aqui pretendemos ao seu manuseio da matéria épica. Encerrar a metragem de sua película com um texto tão expressivo em relação à memória e ao tempo sofrido durante o pós-guerra, culmina um caráter fílmico indissociável ao imaginário que já se assumia primeiramente pela refletida e proposital escolha de a fonte para as filmagens de *Antígona* ser a tradução, como sempre polêmica, que o dramaturgo alemão Bertolt Brecht dedicou à célebre peça. É muito importante situar que essa versão, datada de 1948, foi responsável por atualizar e redimensionar todo um legado clássico grego para os anseios modernistas, confirmando-se como uma tradução que finalmente nos permite a aproximação de uma personagem mítica ao cânone trágico, dentro de uma perspectiva que assumimos como de tonalidade épica.

² Tradução para o português transcrita do Catálogo CCBB (2012).

O modelo da poética brechtiana representa uma influência definitiva ao cinema dos Straub, por sua justa posição de romper consciências da estética e da política a favor de novas percepções do lugar histórico que as formas da arte ocupam. Há uma sintonia de intenções que conecta absolutamente todo o fazer fílmico deste casal em relação aos paradigmas do teatro épico. Sobre essa questão, Jacques Rancière, também a partir de uma leitura do cinema realizado pelos diretores sobre os quais nos concentramos, define ser este, “o paradigma de uma arte que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções.” (RANCIÈRE, 2012, p. 122). Pelo que o filósofo afirma serem os filmes de Straub & Huillet mais sistemáticos em relação ao distanciamento de Brecht, do que aqueles feitos por Jean-Luc Godard, outro realizador referencial para o âmbito de tais discussões, no cinema do séc. XX, e a quem o filme *Antígona* também é dedicado. Segundo Rancière, é possível classificar a filmografia dos Straub como pós-brechtiana, por avançar como nenhuma outra, alguns dos principais problemas levantados pelo teatro épico. Tal designação se confirma pela maneira como a palavra é encenada neste cinema – não apenas no sentido visual de materializar textos na imagem, como já vimos, mas também de explorar dimensões da oralidade e da retórica num sentido dramático que aproxima e expande uma espécie de neutralização da voz, o que também ultrapassa as propostas de outro importante realizador, Robert Bresson –, assim como pelo caráter irresoluto das tensões narrativas colocadas em cena, marca fundante da estilística strauberiana.

Trazer à luz o texto de Brecht apresentado na conclusão desta *Antígona* fílmica, como princípio de análise para todo o efeito proposto, requer igual menção ao tratamento sonoro incluído durante a exposição das palavras em seu enquadramento final. Enquanto lemos o texto em tela, nossa audição é assaltada por um inusitado ruído de helicóptero em voo muito próximo. Rompimento culminante das expectativas com as quais até então lidávamos, em um filme com *décor* de época restrita a um contexto histórico onde tal efeito sonoro seria algo completamente impensável. Ao menos, dentro de padrões mais clássicos à encenação cinematográfica. A potência dessa intrusão sonora, no desfecho da *Antígona* de Straub & Huillet, lança seu público numa espécie de fenda temporal, despertando a consciência de que não apenas ao término da projeção voltamos ao séc. XX, mas de que também durante ela somos constantemente lembrados de que esta é uma *Antígona* do presente. Escutar o som de uma aeronave tão específica, durante a leitura de um texto claramente político e historicamente determinado (1952), torna-se um mecanismo infalível de resgate e retorno à memória da guerra. Efeito que condiz, também no âmbito sonoro, com os ideais de ruptura e distanciamento (à transparência narrativa) característicos ao teatro épico.

Nesse sentido, cabe lembrar que a concepção sonora dos filmes sempre foi resultado de extremo rigor e experimentação por parte dos Straub. Nada lhes passa de maneira gratuita ou dentro de uma lógica naturalizada pelos ditames do cinema industrial. Em uma entrevista primeiramente publicada na revista de música italiana *Gong*, em novembro de 1975, Jean-Marie Straub teceu as seguintes afirmações sobre sua compreensão do som no cinema: “O mundo sonoro é muito mais vasto do que o mundo visual. (...) A maioria

das ondas contidas num filme provém do som. (...) As ondas que um som transmite não são apenas ondas materialmente sonoras. As ondas das ideias, dos movimentos, dos sentimentos também passam pelo som.” (STRAUB, 2012, p. 92-93). Logo, há uma ideia muito forte condicionando a audição do helicóptero em voo, ao término de *Antígona*. Trata-se de um som igualmente pós-brechtiano, que potencializa a materialidade da palavra escrita, encerrando este filme num ponto culminante de enfrentamento.

Optamos pela linearidade invertida de reflexão ao filme, começando por sua última imagem (visual e sonora), devido ao complexo grau de síntese que ela concentra em relação ao projeto estilístico de Straub & Huillet. A percepções ‘não treinadas’ ao imaginário do casal, alguns dos elementos dispostos no decorrer de suas obras podem passar de maneira despercebida. Por isso, quando nos deparamos com situações mais exacerbadas de experimentação, como no caso desse desfecho, torna-se produtivo começar iluminando tais brechas. Na duração de *Antígona*, por exemplo, há outros detalhes que enraízam a materialidade do séc. XX, mas que podem exigir um grau de atenção, ou mesmo de revisão insistente ao filme, para que se tornem manifestos. Um caso que também pode ser constatado em outros longas do casal, de contexto histórico antigo, é a presença de tecnologias que não condizem à verossimilhança da narrativa encenada.

As filmagens de *Antígona* foram integralmente realizadas no espaço real do Teatro de Segesta, localizado na Sicília e que remonta à arquitetura greco-helenística do séc. III a. C., um lugar construído para também tirar proveito dos avantajados horizontes que lhe contornam a circunferência, com panoramas de mares e colinas naturais. Straub & Huillet afirmam (2016) ter selecionado essa localização para extrair dela uma materialidade única da antiguidade, presente tão somente nas pedras que, há milênios, já ganharam encenações dos originais de Sófocles. O que surpreende e se revela quase paradoxal na encenação de sua *Antígona*, é que eles não se esforçam para apagar do espaço os registros do tempo, seja o antigo, como também o contemporâneo. Algumas de suas tomadas mais elevadas – ressaltando-se que todas, em absoluto, determinam como eixo do ponto de vista da câmera uma interna ao diâmetro do teatro, seja à altura terrestre do palco, seja a 4 metros de elevação – deixam ver ao fundo as regiões da Sicília, sem tentativa de ocultar qualquer elemento próprio daquela paisagem. Assim, enquanto o primeiro plano de algumas cenas enfoca os atores durante a sua interpretação da peça, com todo o rigor textual e visual de retomada à Antiguidade, é possível perceber, na profundidade de campo, elementos que nos devolvem o séc. XX, como carros e meios de transporte que se movem em uma velocidade denunciadora do contemporâneo. Em relação ao enquadramento resultante, são pontos minúsculos no espaço da imagem, mas eles estão lá, permitidos pela profundidade ampliada da perspectiva.

É possível falar sobre alguma sintonia de intenções junto ao neorealismo italiano, para esta inspiração que os Straub demonstram ter ao testar os limites que a objetiva da câmera alcança, vinculando-os a uma apropriação (sempre política) da economia igualitária que pretendem ao olhar. Por mais que o valor da profundidade de campo não possa ser determinado de maneira unívoca ou de incontestável ampliação aos efeitos de realidade (AUMONT; MARIE, 2006), há nele um tratamento que desafia as distâncias e suas possibilidades de representação, no que concerne a um efeito de real. Nos exemplos mencionados de

imagens que permitam, em *Antígona*, visualizar horizontes com um grau de precisão suficiente para localizar o presente histórico, Straub & Huillet elevam a percepção ocular de uma distância máxima (*punctum remotum*) ao sentido pós-brechtiano que já identificamos como nuclear ao seu processo de adaptação.

Tais considerações culminam no que dois importantes ‘pensadores cinematográficos’ sintetizam a respeito do preciso trabalho identificado em filmes como este; é fundamental retornar aos nomes de Gilles Deleuze, na filosofia, e Serge Daney, na crítica, quando o assunto é a obra dos Straub. Do primeiro, em sua proposição da *Imagem-tempo* (2007) como marca do cinema moderno, temos que um filme de Straub & Huillet sempre inaugura novos sentidos para a legibilidade da imagem, acorando-a dentro de uma percepção que chega a chamar de arqueológica e tectônica. Fala-se aqui de uma sobreposição de camadas que, segundo o filósofo, desperta os fantasmas do presente. Compreensão que, mesmo tomada a partir de uma visão ampla da filmografia em questão, facilmente localizamos na superfície de *Antígona*, inclusive no que já iluminamos do filme, aqui. É disso que tratam as provocações, na imagem e no som, da estética strauberiana: de restaurar urgências adormecidas, inclusive, anestesiadas pela própria indústria do espetáculo. Não é exagero afirmar que absolutamente qualquer plano fílmico do casal se erige como ponto de resistência, numa quase proposta de heroísmo épico que se dedica a proteger, antes de tudo, a integridade primeira do aparato cinematográfico. Pelo que sempre importa uma reafirmação da autonomia e complexidade deste elemento básico (o plano) em um filme dos Straub.

À questão: o que é um plano straubiano?, podemos responder, como um manual de estratografia, que é um corte que comporta as linhas pontilhadas de *facies* desaparecidos e as linhas cheias dos que ainda tocamos. A imagem visual, em Straub, é a rocha. (...) Nesse sentido, a imagem arqueológica, ou estratificada, é, ao mesmo tempo, *lida* e vista. (...) a leitura é uma função do olho, uma percepção de percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem também apreender o avesso, imaginação, memória ou saber. [... Em Straub,] é um novo sentido de ‘legível’ que aparece para a imagem visual, ao mesmo tempo que o ato de fala torna-se por si mesmo imagem sonora autônoma. (DELEUZE, 2007, p. 290-291).

Como notamos, é habitual que se tratem nesse cinema os princípios da imagem visual e da imagem sonora de maneira particular, pois, ainda que subsistam dentro de um paralelismo e sincronia inescapáveis à ontologia da matéria fílmica, crescem em seus efeitos pelo justo tratamento intercambiável que recebem. Dar forma aos discursos pretensamente desaparecidos, renovar caminhos aos gêneros e expressões que arriscavam adormecer entre as camadas do tempo – onde enfatizamos a matéria épica –, são resultados de uma composição artística consciente de sua construção cumulativa. Perceber um plano dos Straub, mais do que simplesmente encadear uma trama narrativa, representa uma espécie de tomada de consciência, de continuidade aos registros de tradições que permanecem vivas e ansiando por buscas e formas condenadas à irresolução.

Serge Daney, representante maior da tradição crítica legada pela *Cahiers du Cinéma*, em suas reflexões sobre aquilo que definiu como uma ‘pedagogia strauberiana’, enfatiza o caráter não apaziguado dos filmes do casal – de onde sempre se retorna ao termo de um cinema de resistência. “Enraizar os filmes, as imagens, as vozes, é para os Straub levar a sério a *heterogeneidade* do filme. E sem esse enraizamento, o fato de uma imagem ser possível apenas lá e em nenhuma outra parte não é apenas uma questão de língua

e de voz.” (DANEY, 2007, p. 100). O enraizamento proposto por Daney, a ser completo pela desagregação e o deslocamento que tais filmes causam dentro da história do cinema, também ecoa o sentido arqueológico deleuziano. Aprofundam-se as dimensões de alteridade que buscam reverberar na lógica dos Straub, ou seja, ganham novos contornos sua apropriação de fontes antigas que não cessam de dialogar com o presente. Eis a conversa que transcende língua e voz, manifestando-se por meio de formas que se entrelaçam em sentidos muito específicos. Onde localizamos a consciência da arte em palimpsesto como uma resposta que emana da própria constituição de *Antígona*, na leitura que ganha dentro do contexto cinematográfico.

Palimpsestos Épicos

Como já esclarecemos, a importância de situar Straub & Huillet a partir de uma perspectiva brechtiana, revela-se imperativa não apenas pela recorrência aos paradigmas do teatro épico e dos efeitos de quebra propostos pelo dramaturgo, localizáveis na filmografia geral dos cineastas. Essa é uma necessidade que se acentua no caso de *Antígona*, por se tratar de uma adaptação da tradução versada por Brecht, cabe agora acrescentar, não diretamente da tragédia grega que compunha o ciclo tebano de Sófocles, escrita no séc. V a.C., mas a partir de outra tradução que também rendeu históricas controvérsias, realizada pelo poeta Friedrich Hölderlin, em 1804.

Ao tratar o percurso das conflitantes versões de *Antígona*, George Steiner (2008) recorda que Hölderlin foi o responsável por uma atualização de tradições gregas como talvez não houvesse acontecido, até o seu tempo. Há mesmo um tipo de violência em seu texto, com erros e desvios propositais que não foram bem recebidos por contemporâneos como Goethe e Schiller. O primeiro entusiasta daquele empenho, o filósofo Hegel, abriu caminhos de interpretação ao constatar que tal feito arrancava uma obra indispensável ao espírito moderno de um ‘sono dogmático’, preconizando uma legião de futuros admiradores que também em breve definiriam os rumos do pensamento, em ordem filosófica e estética (Nietzsche, Benjamin, Heidegger, entre outros). Steiner percebe que Hölderlin alcançara um contraponto ao equilíbrio estilístico do humanismo renascentista, o que seria justamente a força de atração para um artista como Brecht, conhecido por seu engajamento ético.

Assim, o que identificamos nesta conjunção de vozes, não diz respeito somente aos desdobramentos formais que cada um dos artistas-tradutores legou. Também importa um grande destaque para a conexão de tempos em suas dores históricas, na maneira como todos irão confluír ao ponto culminante do filme dos Straub. Ora, considerando que até mesmo Sófocles, primeiro autor da peça em registro escrito, também traduzia em sua tragédia uma lenda tebana que já corria gerações pela oralidade, inaugurando uma incontornável rede de questionamentos sobre o direito natural³, verificamos que cada um dos autores referenciados por Straub & Huillet encontrou em *Antígona* um caminho de enfrentamento muito valioso

³ Apesar de não nos dedicarmos a uma análise do enredo, cabe lembrar que a peça toma por base narrativa o desejo que Antígona, filha de Édipo, possui de enterrar o seu irmão Polínice, morto em guerra e declarado como traidor pelo rei de Tebas, Creonte, que também é tio de Antígona. Não alcançando seu intento, e condenada à morte, Antígona se suicida, o que desencadeia as mortes de seu noivo e de Eurídice, respectivamente, filho e esposa de Creonte, finalmente só, suplicando aos deuses por socorro.

para representar o seu contexto histórico. Sófocles, diante das guerras e do direito greco-romano; Hölderlin, sob o impacto da Revolução Francesa; Brecht, assolado pela tragédia de Stalingrado; Straub & Huillet, indignados contra a Guerra do Golfo. Movimento cíclico que ganha dimensões épicas, a cada nova atualização, confirmando a tendência ao palimpsesto de vozes que se caracteriza como recorrente às estéticas do séc. XX.

Nesse sentido, e estabelecendo primeiramente a questão épica que nos é prioritária aqui, cabe salientar que a abrangência de tal expressão ganha validade de aplicação nas experiências do século recente. Nem em Sófocles, nem em Hölderlin, seria possível recorrer ao épico sem um desvio do gênero. O que de alguma forma já se anunciava nas entrelinhas trágicas daquelas versões de *Antígona*, somente encontra o equilíbrio necessário para subsistir entre o histórico, o maravilhoso, o literário e o heroico, a partir do distanciamento e redimensionamento da matéria mítica que concentra essa narrativa. O hibridismo das formas modernas, pelo teatro e pelo cinema épicos, dinamiza as tradições da epopeia aprofundando o aspecto nacionalista que se sobrepõe dentro deste modo literário como em nenhum outro. E justamente por ser a forma cinematográfica, um dos meios mais expressivos das identidades nacionais no séc. XX, o encontro com um projeto tão demarcado como o de Straub & Huillet resulta numa experiência radical de atualização épica dentro da contemporaneidade.

Se, em Brecht, já se operava uma fissura em relação à vontade dos deuses e do irreversível destino enquanto controle absoluto dos indivíduos em jogo, inclusive porque a própria unidade da peça, fosse de seu enredo, fosse dos caracteres em cena, acompanhava um renovado princípio de fragmentação que cindia o caráter trágico num múltiplo de coletividades e, por isso, com maior potencial de identificação nacional; agora, no filme dos Straub, temos a restituição do plano maravilhoso, e simultaneamente de todos os demais, ao domínio supremo da palavra e de como ela vem se manifestar por meio da forma audiovisual. É um consenso, na fortuna crítica do casal, a compreensão de que não há elemento mais significativo em seu cinema do que a materialidade da palavra (no que em termos semióticos se completa pelo eixo de significado, significância e significante; e no paralelo audiovisual pelo eixo do visível, do sonoro e da ideia). Nos termos gerais da pedagogia strauberiana, Daney (2007) já indicava que todo o projeto fílmico dos Straub se concentrava em preencher o tempo da palavra. Em relação mais direcionada ao que de específico se realiza em *Antígona*, temos que esse é um filme ancorado:

(...) na antiga crença grega da corporeidade da palavra. O corte entre os planos, ditado por parâmetros pré-determinados como a tonalidade e dicção das falas, jamais submetido ao imperativo da causalidade espaço-temporal da narrativa clássica, coloca o texto em um primeiro plano virtual em relação à imagem, construindo a diegese do filme em cima da enunciação das palavras. (BO, 2013, p. 69).

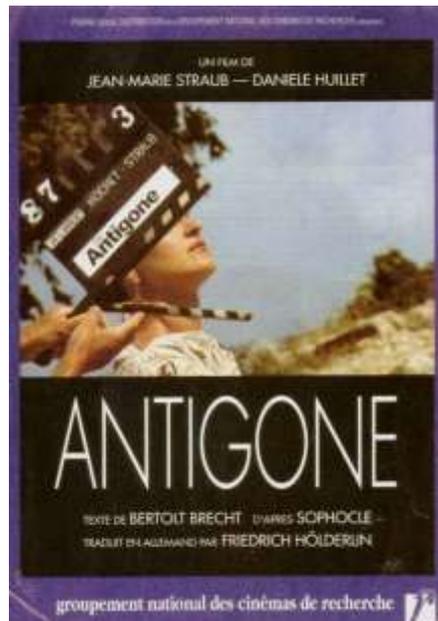
Logo, se esta é uma leitura distanciada por inúmeras versões que se interpõem ao original de Sófocles, também podemos concluir, de maneira paradoxal, que se trata da versão que mais profundamente reencontra o princípio de crença na palavra que subsistia e motivava as criações literárias gregas. Diferença e repetição que avançam no diálogo entre as formas clássicas, manifestando o que também pode ser

identificado como uma pós-moderna diluição de fronteiras. Um exercício de amálgama, para recorrer a um termo chave das atuais teorias do épico, como constatamos:

São cada vez mais contundentes os registros de obras cuja ‘feição épica’ remete para uma necessária reflexão sobre os modos de permanência desse amálgama, no qual Mito, História e Literatura se interpenetram num produto estético híbrido, marcado pela convivência entre lirismo e narração e pela presença de novas formas de heroísmo, nacionalismo e identidade cultural. Assim sendo, cabe, ainda nesse espaço de afirmação das bases teóricas e críticas que compõem e delinham as feições da historiografia épica pretendida, aprofundar as considerações sobre os três componentes que, ao lado da dupla instância de enunciação, traduzem a permanência do gênero épico através dos tempos: os planos histórico, maravilhoso e literário ou estético, sem deixar, ainda, de considerar o fenômeno do heroísmo épico que não deixa de ser, de certo modo, a face mais visível da natureza híbrida desse amálgama. (RAMALHO, 2007, p. 179).

Possivelmente, o momento na *Antígona* dos Straub que mais evidencia tal capacidade de síntese, encontra-se em seu desfecho, pelo que lhe demos tamanha ênfase de abordagem. O abrupto corte no enredo da peça, assim como seu desfecho elíptico (não vemos o cadáver de Antígona, enquanto a morte de Eurídice nem é mencionada, o que reforça o esvaziamento dos efeitos trágicos em detrimento de uma aproximação mais consciente das matrizes épicas), encerra uma espécie de clímax da amálgama épica na exposição do texto de Brecht ao som dos helicópteros. É como se já não fossem os deuses a pairar sobre a humanidade, mas uma força tecnológica que, aos moldes divinos, traz simultaneamente a redenção e a mais completa destruição.

Também pela consciência do amálgama chegamos à forma do palimpsesto, um dos símbolos mais produtivos das modernas teorias da narratologia. A imagem elaborada por Gerard Genette (2005), de encontrar na superfície antiga dos pergaminhos um paralelo ao que se verifica nas artes do séc. XX, encontra plena aplicabilidade no filme que aqui abordamos. Como acontecia na leitura dos pergaminhos raspados para uma posterior reescrita, Straub & Huillet não escondem o antigo sob o novo, dando a ver cada um dos ecos que se sobrepuseram, seja dos autores que traduziram a peça, cada um à sua época, como das épocas em si mesmas, que já apresentamos como devidamente materializadas pelas imagens e sons. O princípio da hipertextualidade, sob diversos aspectos, irmana igualmente a ‘literatura de segunda mão’ ao que se experimenta em um efeito de *mise en abyme*, provocado pelos Straub desde a confecção e divulgação do pôster oficial de seu filme, como demonstra a digitalização abaixo, colhida nos *Writings* do casal:



Para além da sobreposição indicativa das autorias que se conectam à adaptação fílmica, chama atenção a maneira como o perfil da atriz principal (Astrid Ofner) é cortado pela claquete de filmagem. É como se, já na apresentação do longa, os Straub pretendessem realçar a importância de se manter em mente que, durante a projeção, o olhar espectador não deve perder a consciência de estar na presença de uma matéria fílmica repleta de referências externas. Uma abolição da transparência narrativa, concordância formal entre o teatro épico brechtiano e as teorias modernas do cinema (DELEUZE, 2007). Igualmente, uma confirmação do palimpsesto que desdobra a matéria escritural *ad infinitum*, assim como da vertigem causada pela estrutura *en abyme*. Ora, é impossível não lembrar com o encaixe de autores que se traduzem reflexivamente de uma das imagens mais caras ao contexto do abismo heráldico, como também dos palimpsestos: diante de *Antígona*, o filme, somos levados a desencavar as camadas de vozes e textos como se abrissemos caixinhas chinesas ou brincássemos com *matrioskas* russas. O percurso é labiríntico e autorreferencial, potencializado pela especularidade intrínseca ao efeito citado. Cumprindo uma prerrogativa da intencionalidade épica contemporânea, reabrem-se assim problemas antigos, sob novas proposições estéticas.

Considerações Finais

“Fazer a revolução também é restituir coisas muito antigas que foram esquecidas.”
Charles Péguy

A epígrafe acima serviu de abertura a um dos filmes mais desafiadores de Straub & Huillet: *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968 – o ano da revolução). Diante do que aqui refletimos, bem se pode concluir que se trata de uma premissa síntese para toda a carreira do casal, em igual concordância ao conceito de circularidade cultural das imagens míticas (RAMALHO, 2007), uma das bases que nos permite aproximar as atualizações do épico em torno da forma cinematográfica. Nosso intuito, por enquanto, ainda não consiste em verticalizar análises fílmicas dentro do trabalho dos Straub, mas expandir o potencial intertextual de sua

obra por meio de leituras que conectem as matrizes épicas como fundantes, a exemplo do explanado em “Atualizações do Épico no Cinema de Straub & Huillet” (MENDONÇA, 2020).

De textos gregos ao imaginário bíblico, de Brecht a Pavese enquanto representantes modernos, as fontes literárias não saturam o cinema de Straub & Huillet distanciando-o de uma autonomia própria. Pelo contrário, confirmam-se justamente em suas origens e na predisposição a não se permitir seu esquecimento, uma consciência audiovisual realmente liberta de imposições externas ao que provenha tão somente da inquietação estética.

Incontáveis caminhos permanecem por se iluminar e trilhar, na compreensão de um cinema épico que não se conforme apenas ao modelo do espetáculo e das superproduções. Nos Straub, reencontram-se elementos motores à epopeia antiga que posicionam o heroico muito além de sua aparência aventuresca. Trata-se de um cinema onde o movimento é testado em conformidade ao que também sempre moveu a palavra literária. Um encontro de imagens que reacende e perpetua o caráter revolucionário de fazer e pensar as artes. Este sim, um movimento de proporções épicas.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006.

BO, João Lanari. Straub/Huillet e Antígona: o rigor do mito. **Devires**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 62-73, jan./jun. 2013.

DANEY, Serge. Um túmulo para o olho (pedagogia strauberiana). **A rampa: cahiers du cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 99-105.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Traduzido por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

MENDONÇA, Fernando de. Atualizações do épico no cinema de Straub & Huillet. In: VILA MAIOR, Dionísio; FONTES, Maria Aparecida (Orgs.). **Multiculturalismo épico**. Lisboa: CLEPUL, 2020. p. 63-74.

RAMALHO, Christina. Em torno do épico: outras contribuições teórico-críticas, hibridismo, heroísmo, mito e história. In: SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. (Vol. 1) Rio de Janeiro: Garamond, 2007. 177-345.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Traduzido por Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

STEINER, George. **Antígonas**. 2 ed. Lisboa: Antropos/Relógio d’água Editores, 2008.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. **Antígona** [Filme/DVD]. Paris: Editions Montparnasse. 1992.

_____. Sobre o Som. [Entrevista concedida a] Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto; et al. (org.) **Straub-Huillet**. [Catálogo] São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. p. 92-104.

_____. **Writings**. New York: Sentence Press, 2016.