

O que pode uma modulação: como visitar o Louvre com Cézanne-Straub-Huillet¹

Emerson Freire²

Resumo: Modulação é um conceito fundamental no pensamento de Simondon, relacionado diretamente à individuação, à sensação, à percepção e que permite compreender outras perspectivas do processo inventivo. A modulação aparece enquanto potência de encontros em várias atividades técnicas e/ou estéticas, o que requer estudos específicos para entender cada caso. O objetivo deste pequeno ensaio é observar como esse conceito aparece na invenção estética, particularmente no cinema do casal Straub, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, em seu encontro com Cézanne, principalmente no filme *Uma visita ao Louvre*, de 2003.

Palavras-chave: Simondon. Modulação. Invenção. Cinema. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Cézanne.

What can a modulation do: how to visit the Louvre with Cézanne-Straub-Huillet

Abstract: Modulation is a fundamental concept in Simondon's thinking, directly related to individuation, sensation, perception and which allows to understand other perspectives of the inventive process. Modulation appears as a potential, potential of encounters in technical and/or aesthetic activities, which requires specific studies

¹ O presente ensaio foi elaborado a partir de uma fala realizada no evento seminal para os estudos simondonianos na América Latina: *Informação, técnica, individuação: a urgência do pensamento de Gilbert Simondon*, realizado na UNICAMP em abril de 2012, organizado pelo grupo de pesquisa CTMe (Conhecimento, Tecnologia e Mercado).

² Doutor em Sociologia pela Unicamp e em Filosofia pela Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Pós-doutorado em Sociologia no Departamento de Sociologia da Unicamp. Professor do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (Ceeteps). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5449-2002>. E-mail: freire.emerson@uol.com.br.

to understand each case. The purpose of this short essay is to observe how this concept appears in the aesthetic invention, particularly in the cinema of the Straub couple, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, in their meeting with Cézanne, especially in the film *A Visit to the Louvre*, 2003.

Keywords: Simondon. Modulation. Invention. Cinema. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Cézanne.

Qué puede hacer una modulación: cómo visitar el Louvre con Cézanne-Straub-Huillet

Resumen: La modulación es un concepto fundamental en el pensamiento de Simondon, directamente relacionado con la individuación, la sensación, la percepción y que permite comprender otras perspectivas del proceso inventivo. La modulación aparece como una potencia de encuentros en diversas actividades técnicas y/o estéticas, lo que requiere estudios específicos para comprender cada caso. El propósito de este breve ensayo es observar cómo aparece este concepto en el cine de la pareja Straub, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, en su encuentro con Cézanne, especialmente en la película *Una visita al Louvre*, de 2003.

Palabras clave: Simondon. Modulación. Invención. Cine. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Cézanne.

Modulação, sensação e invenção estética

Simondon desenvolveu um vocabulário próprio com palavras-conceito que permitem incluir a criação artística dentro do movimento mesmo do pensamento, e não como algo complementar. Em sua filosofia a estética não é nada secundária. Ele chega mesmo a propor uma tecno-estética (SIMONDON, 1998). Modulação é uma dessas palavras-conceito que aparece regularmente em seus escritos e que nos ajuda de maneira especial a perceber o processo de invenção nas mais diferentes atividades, incluindo as artísticas e/ou técnicas. É porque a modulação em Simondon está ligada diretamente ao processo de individuação, à tomada de forma, à informação. Ele o diz claramente, "a individuação é uma modulação" (SIMONDON, 1969, p. 250, tradução nossa).

Há uma persistente assertiva de Simondon que requer consideração atenta, aquela que diz que a noção de forma merece ser substituída pela de informação, uma reação ao modelo hilemórfico. E justamente quando se põe à prova o esquema hilemórfico através de uma operação técnica, a imposição de uma forma a uma matéria, é que ele mostra sua fragilidade. Um exemplo poderia ser o próprio dado por Simondon, o da fabricação de tijolos. Na operação de modelagem de um tijolo, embora os moldes sejam iguais, com uma mesma forma retangular, dificilmente os tijolos serão exatamente iguais em função não somente da matéria propriamente dita, mas também, e principalmente, porque os gestos do operário não serão idênticos toda vez; mesmo que o esquema seja único, pré-definido, toda moldagem sofrerá influência de uma série de eventos psíquicos, perceptivos, sensoriais e somáticos particulares, além dos estritamente técnicos, tornando cada exemplar diferenciado, mesmo que uma diferença só detectável em nível molecular, quando possível. Mas, o problema, em primeira instância, não está em ver ou não tal diferença fisicamente, e sim em não a excluir, ou seja, em não eliminar o princípio da individuação, colocando-o do lado da matéria ou do lado da forma, do molde.

A singularidade, que sustenta as indeterminações e variações no processo de informação, melhor ainda, que permite que a modulação ocorra de fato, está também ligada aos afetos, à sensação. Simondon repetia que uma teoria da individuação deveria desdobrar-se em uma teoria da sensação, da afecção, da emoção, da percepção. É porque a sensação não deve ser entendida como uma parte, um pedaço incorporado pela percepção, mas como algo que pode disparar uma emoção, um reflexo, uma mudança nos rumos e no conteúdo da informação que se atualiza e nas que se atualizarão. No entanto, costuma-se pensar que o molde é capaz de estabelecer os limites, que o molde é o que dá a forma. Mas o molde é apenas o portador dos sinais de informação, isto é, a forma deve ser traduzida nesses códigos, nesses dados, que permitirão a tomada de forma, a (in)formação, é na relação que tudo acontece.

Como entender essa operação na criação estética, pelo menos nos casos em que ela também coloca em prova o esquema hilemórfico? Se trata sempre de, a cada caso, observar como se desenvolve essa modulação, como ela é colocada em funcionamento, qual seu sentido, como ela se insere no mundo.

Straubhuilletcézanne: em busca de encontros

Trinta mil quilômetros depois, já no sul da Sicília, vindos de Roma e seguindo uma tática *escargot*, como disseram, em busca de um lugar para rodar seu novo filme à época (1970), *Moisés e Arão*, o casal de cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet sentem um odor extremamente forte, não desagradável, mas realmente muito forte. Eles param para saber do que se tratava. Em um terreno observam uma torrente de laranjas, ali jogadas para impedir a baixa do preço da fruta. Tempos mais tarde, quando leem o primeiro capítulo de *Conversazione in Sicilia*, de Elio Vittorini (2002), no qual um homem não consegue vender suas laranjas, aquela imagem da torrente de frutas apodrecendo e o forte cheiro reaparecem vivamente e um encontro se estabelece com o escritor italiano, a ideia de um filme começava. Tratava-se de *Sicília!*, um dos mais belos filmes dos cineastas.

E a primeira cena é exatamente um (in)tenso diálogo entre um vendedor de laranjas e Silvestro, personagem principal que retorna para visitar Sicília após quinze anos vivendo em Nova York. Silvestro, de costas a comer algo, procura iniciar um diálogo amigável com o vendedor dizendo que "não há queijos como os nossos...". O vendedor, ressabiado, sentencia que Silvestro não era siciliano, mas sim americano, pois não se come nunca pela manhã ali, na Sicília, somente na América (Figura 1).

Figura 1. Fotogramas do filme Sicília!



Fonte: STRAUB & HUILLET (1998)

Pouco a pouco, a laranja torna-se o centro da conversa. Mesmo quando o vendedor se levanta, a câmera ainda se mantém no cesto com as frutas por algum tempo. Stella Senra observa bem nessa cena a relação entre política, memória e matéria sensível, fundamental para a assimilação do cinema dos Straub:

É enquanto matéria sensível (seu sabor), e como principal produto da economia siciliana que o tema da laranja dará prosseguimento ao diálogo, iniciando o trabalho da memória. Esse diálogo começa num tom meio desconfiado (você não é siciliano), se torna leve e alegre (come-se com óleo, na salada...) para depois chegar à revolta contra os patrões e o mercado (a laranja como veneno). Apresentada a um só tempo, como alimento e como mercadoria, isto é, como intensidade sensível e como objeto de confronto - a laranja é um belo exemplo de como os diretores trabalham as duas dimensões da tensão que tanto os interessa. Esta circulação de sentidos no pequeno objeto tanto manifesta a vitalidade e alegria dos personagens (o prazer do paladar, os diferentes modos de comer a laranja) quanto as relações econômicas e sociais que comandam sua produção e comércio - que subjugam os camponeses ao poder dos patrões e às leis do mercado. Num só objeto - que nasce em terra siciliana - são contemplados o encontro, a partilha sensível e as tensões do campo econômico e

social. É isso que os diretores não querem deixar esquecer. É esse o trabalho da memória, e é por isso que não há política sem memória (SENRA, 2012, n.p.).

Deleuze costumava dizer que os Straub tinham como mestre o pintor Cézanne. Iniciar uma ligação entre estes artistas, a partir das maçãs de Cézanne e das laranjas de *Sicília!* dos Straub, não é nenhum despropósito levando em consideração que tanto para o pintor de Aix-en-Provence quanto para os cineastas, trata-se sempre de registrar sensações, de registrar intensidades, mesmo quando elas se manifestem ou atravessem uma maçã ou uma laranja. "O artista é somente um receptáculo de sensações, [...], o artista deve ser como uma placa sensível, um aparelho registrador simplesmente" (GASQUET, 1926, p. 131, tradução livre nossa). Estas mesmas palavras de Cézanne, refutando a interpretação intencional do artista, também são citadas no filme *Une Visite au Louvre*, dos Straub.

Como eles realizaram dois filmes em que Cézanne é o motivo (*Cézanne*, de 1989, e *Une Visite au Louvre*, de 2003), em um debate no dia 19 de março de 2004, depois da exibição do filme *Une visite au Louvre*, alguém do público pergunta se Cézanne é para eles uma obsessão. A resposta:

Não é uma obsessão. Há Cézanne e Giotto. [...] Cézanne e Giotto são dois pintores que deixaram traços em nós porque os conhecemos um pouco melhor: nós os vimos e revimos. [...] Cézanne – que é de origem italiana – é o maior pintor francês. Ele nos interessa porque nele há matéria, tem muitas coisas... **Além do mais, ele é o maior cinegrafista da história do cinema.** [...] O que você quer que eu diga? (LAFOSSE, 2007, p. 167, tradução livre e ênfase nossa).

Detalhe a se observar antes de continuar: Jean-Marie Straub não se confundiu ao dizer história do cinema ao invés de história da pintura, ou qualquer outra coisa.

Ainda, não satisfeito e provocado, a pessoa do público retoma a frase de Cézanne, em que o artista não deveria interpretar, mas ser uma placa sensível, e questiona se, talvez, eles [os Straub] não se reconheciam nos propósitos de Cézanne, ao que Jean-Marie Straub responderá de sua maneira peculiar:

Há pior do que isso: ele fala de ódio ao imaginativo e isso é muito mais importante. Hoje em dia, no cinema, no teatro, por todo lado, os artistas têm sempre a impressão de que precisam ser imaginativos quando nada há de mais limitado que a imaginação humana. A imaginação humana é limitada! Delimitada! Um tronco de árvore, nuvens, movimentos geológicos, o granito ou pedras milenares têm dez mil vezes mais imaginação do que o mais desganhado dos artistas que se quer imaginativo. Se é isso que você queria que eu dissesse, está dito (LAFOSSÉ, 2007, p. 168, tradução livre nossa).

Sempre o problema de ser uma placa sensível é considerar para ou de *quem* se o é. Neste sentido, o historiador da arte Paul Sztulman, após ver o *Cézanne* dos Straub, surpreendeu-se porque eles não falavam do Cézanne social, dos aspectos da sua pincelada ou mesmo da modulação das tintas, como estava habituado, porém eles conservavam durante todo o filme tudo o que tinha a ver com essa placa sensível, com o processo de gravação:

Assim, se eles guardam essencialmente de Cézanne a ideia de placa sensível e se eles ousam essa coisa bastante audaciosa que consiste em encadear um plano de um quadro de Cézanne com um plano da natureza – no qual não há, entretanto, toda a riqueza da construção pictural da qual dispõe Cézanne – e que o plano mantém, é porque eles têm a mesma ideia de que o registro, de que a atenção às coisas do mundo, é suficiente para fazer imagem. Mas, para isso, é preciso que o plano preencha o tempo – visual e sonoro –, é

necessário extrair as camadas sensíveis pelo olhar e pelo ouvido. O plano dura para que se tenha o tempo de ver a duração, para senti-la por meio do trabalho sonoro. (LAFOSSE, 2007, p. 46, tradução livre nossa).

Entende-se porque Jean-Marie declarava seu horror à autoria, à intenção da expressão centrada na *sua* imaginação pessoal e na ilustração literária, já que trabalhava sempre a partir de textos os mais diversos em seus filmes (HUILLET & STRAUB, 1996). E Cézanne, também, percebera logo que era necessário fugir da literatura em pintura, de ilustrar a imaginação abstrata do literato no quadro (BERNARD, 1978). Como se não bastasse, e para finalizar, Jean-Marie Straub retoma a questão da imaginação e permite que se entenda melhor até qual ponto ele queria chegar:

Quanto à imaginação humana de que falei há pouco, querem provas de que ela é limitada, pobre e lamentável? Sabiam que cem milhões de galinhas acabaram de ser exterminadas no mundo? Cem milhões de galinhas! Riam! Sim riam! Cem milhões de galinhas! É bom, não? Seis milhões de judeus, cem milhões de galinhas. Se isso é a imaginação humana, grande merda então! Começou na Renascença onde o homem se considerou o centro do universo, o umbigo do mundo, o rei da criação e todo o resto, e depois veio a civilização industrial, a revolução industrial e aquelas besteiras todas, progresso, etc. Resultado: cem milhões de galinhas, é onde estamos! Podemos realmente estar orgulhosos! O homem pode se orgulhar dele! Cem milhões de seres vivos liquidados porque é preciso proteger vinte e cinco homens que foram afetados por não sei o quê! Isso lhe agrada? A mim, isso me faz querer atirar em mim mesmo. Porque digo a mim mesmo que o homem não é digno de ser homem, só isso. E que ele deveria desaparecer do planeta porque se permanecer aqui um pouco mais não haverá mais planeta. (LAFOSSE, 2007, p. 168, tradução livre nossa).

Alguém minimamente habituado ao cinema dos Straub, que tenha visto dois ou três de seus filmes, saberá que não se trata de um discurso de ecologista 'politicamente correto', de moda, ou de bom mocismo, quando lembra o episódio da epidemia chamada "gripe do frango", do vírus influenza A (H5N1). Há um respeito real e prudência na maneira como eles filmam o céu, a mata, a água, o próprio homem, os animais, os sons do vento, a luz do sol, de todo ambiente que envolve a cena, incluindo uma "simples" fruta. Há sempre um sentido político e moral envolvido. "Avec une pomme, je veux étonner Paris! (Com uma laranja quero assombrar Paris!)", para lembrar Cézanne (Figura 2):

Figura 2. Cézanne: Pommes et Oranges



Fonte: <https://www.alamyimages.fr/>

Todavia, é bom lembrar que, apesar da força captada nas duas frutas apanhadas como exemplo aqui, a apresentação delas, ou seja, a natureza de cada exposição é diferente, pois passa por

dispositivos registradores diferentes, uma pela pintura-cézanne, as tintas e os pincéis em relação com o pintor, e a outra pela máquina cinematográfica-straub, máquina-cineastas, o que é bem diferente, modula-se de outra maneira.

Há quem o diga, como Gilles Grand, que um cinema como o dos Straub permitiria a realização ou a concretização que tanto buscava Cézanne em seus quadros, aliás, algo discutível (GRAND, 2006). Porém, e mais importante, é que novamente não se trata do formato da maçã ou da laranja, de realizar ou concretizar uma boa representação de ambas em sua beleza e naturalidade, mas da operação que se inicia pela sensação e se desdobra em invenção estética. Não há naturalismo como entendido vulgarmente nem em Cézanne nem nos Straub, apesar da força da natureza presente o tempo todo.

Se Simondon considerava que o modelo hilemórfico mostrava sua fragilidade principalmente quando colocado à prova por uma operação técnica, o que dizer dos casos em que ele é posto à prova por uma operação estética, ou mesmo tecno-estética? A realidade estética para Simondon é uma mediadora entre o homem e o mundo, que não está nem do lado de um sujeito nem do lado de um objeto. No entanto, ela não se encontra desligada do homem e do mundo. Dirá Simondon: "ela pode permanecer atada ao mundo sendo, por exemplo, uma organização intencional de uma realidade natural; ela pode, também, continuar ligada ao homem, tornando-se uma modulação da voz, um aspecto de um discurso, uma maneira de se vestir..." (SIMONDON, 1969, p. 183).

Tudo isso se aplica ao cinema dos Straub. Trata-se de, a cada caso, observar como se desenvolve essa modulação, como ela é colocada em funcionamento, qual seu sentido, como ela se insere no mundo. No caso de Cézanne, a modulação (*on ne devrait pas dire modelé, on devrait dire modulé...* [não se deve dizer modular, deveríamos dizer modular – tradução livre nossa]) das cores por contraste, por diferenciação, como visto anteriormente, foi a maneira encontrada para realizar na pintura o que ele chamava de suas "sensações confusas" que carregava desde o nascimento. Nos Straub acontece de outra maneira, apesar dos ecos incontornáveis.

Se Deleuze considerava Cézanne como um dos mestres dos cineastas, como foi dito, não era somente por eles haverem rodado dois filmes sobre o pintor (aliás, Deleuze não viu *Une Visite au Louvre*). É a relação com a terra que permitia a Deleuze afirmar tal relação. Ao escrever sobre *Moisés e Arão*, filme baseado na ópera homônima de Schoenberg, Deleuze dirá:

É como em Cézanne, o mestre dos Straub: por um lado a « obstinada geometria » da imagem visual (o desenho), que se entranha e faz ler os « embasamentos geológicos », por outro essa nuvem, essa « lógica aérea » (cor e luz, dizia Cézanne), mas também ato de fala que ascende da terra para o sol. As duas trajetórias: « a voz vem do outro lado da imagem ». Uma resiste à outra, mas é nessa disjunção sempre recriada que a história debaixo da terra adquire valor estético emotivo, e o ato da fala rumo ao sol ganha intenso valor político. (DELEUZE, 2018, p. 369)

Visitando o Louvre com Cézanne-Straub-Huillet: modulação-cadência

O cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet também funciona por modulação. Modula-se da voz do ator ao tripé da câmera. Tudo, cada mínimo detalhe, é exaustivamente trabalhado no sentido de que a informação em sua plena potência apareça, tome corpo, se apresente. Era assim no primeiro filme sobre o pintor, *Cézanne* (1989), e o é mais ainda no filme *Uma Visita ao Louvre* (2003). Não se trata de fazer um filme sobre Cézanne, um documentário didático como de costume, mas de deixá-lo falar após quase cem anos de sua morte. É uma tarefa gigantesca, que exige uma percepção apurada e um instinto modulador extremamente fino.

No início, nota-se que é uma bela voz feminina que diz o famoso e contestado texto de Joachim Gasquet sobre o pintor. À medida que o tempo passa e fica-se mais atento ao quê e ao como é dito sobre as obras, por exemplo, nas *Bodas de Caná* de Veronese,

esquece-se completamente do sexo da voz, como que por encanto. É como se o próprio Cézanne acompanhasse a visita e fizesse-nos *ver* realmente um quadro como ele o via e entender a dimensão da sua própria obra.

A primeira pergunta inevitável: como isso é possível? Afinal, além de uma panorâmica inicial do Museu do Louvre e uma sequência final entre árvores e um riacho, tratava-se "apenas" de uma voz em *off* que acompanhava a apresentação de uma escultura (a *Vitória de Samotrácia*) e de diversos quadros na parede, filmados em posição fixa, no máximo apresentando algum detalhe. É como se o olho passasse a escutar, uma espécie de sinestesia.

Se no filme *Cézanne*, de 1989, a própria Danièle encarregara-se da leitura do texto de Gasquet, em *Une visite au Louvre*, coube a Julie Koltai esta função. Não é uma narração emocionada, no sentido vulgar do termo, sentimental, cheia de subjetividade na voz de uma atriz que lê o texto, procurando a melhor representação do personagem Cézanne. Ao contrário, por meio de repetição incessante enxuga-se, raspa-se, expurga-se tudo o que pode ser reconhecível, foge-se da retórica literária, de toda individualidade consciente, de toda verve vocal aplicada às palavras. Assim acontece em outros filmes também. Para se ter uma noção, a própria Julie Koltai descreve como foi o processo de gravação de *Une visite au Louvre*:

Trabalhamos quarenta e cinco dias, três horas por dia. Eles me deram o texto datilografado com todas as indicações para a dicção [...] o registro da voz durou seis dias. Quanto aos ensaios, cada tomada correspondia a uma página, era necessário respeitar a unidade da página (GRAND, 2006, p. 89, tradução livre nossa).

E nos encontros já citados, organizados por Philippe Lafosse em Nice 2004, Julie Koltai, que estava presente à exibição, responde da seguinte maneira a uma pessoa do público que observara que havia alguns cortes particulares, diferentes, e queria

saber como ela os havia trabalhado: "Como o corpo, o ritmo..." (LAFOSSE, 2007, p. 169, tradução livre nossa).

É assim que para os Straub deixa-se somente a força do texto aparecer, para que este se faça conhecer realmente, e não ser apenas reconhecido como o texto de algum grande autor em sua destreza linguística. Mesmo trabalhando em todos os seus filmes a partir de textos, Jean-Marie sempre dizia detestar a literatura enquanto estudo e disciplina, o que lhe interessa é o que está escrito enquanto tal, enquanto material. E para deixar o texto aparecer é preciso encontrar um ritmo, uma dicção própria, um modo de dizer, uma modulação do dizer, uma "*dizibilidade*", uma cadência que vai para além do musical, pois se articula com a imagem de um quadro, mesmo que fixa, mas milimetricamente elaborada.

Sim, porque para eles é impossível se ver realmente um quadro em grandes museus como o Louvre. E é verdade, principalmente nos dias atuais, o que talvez tenha sido um pouco diferente à época de Cézanne. Os cineastas mostram *As Bodas de Caná*, de Veronese. Este quadro encontra-se hoje na mesma sala que *La Gioconda*, de Da Vinci, foco central do turismo museológico mundial em Paris, o que torna insuportável a tentativa de apreciação real do quadro de Veronese (e mesmo outros que estão na mesma sala e que aparecem no filme), dada a movimentação e agitação naquele espaço. A bem da verdade, nem a própria obra do Leonardo Da Vinci se consegue *ver*, de fato. Mas, não é só essa a questão.

No entendimento do casal Straub, para se ver o quadro de fato, é preciso buscar um enquadramento preciso, milimétrico, o que passa pela técnica, incluindo a devida iluminação para que as cores sejam vistas em sua plenitude, dentro do limite possível, dado o decorrer dos anos. É técnica, mas que no fundo é uma operação política também, uma constante no cinema dos Straub, uma tecnopolítica que passa pela colocação do sentir e do perceber como problema. Jean-Marie Straub explica o processo quando alguém o questiona sobre o porquê de se não fazer simplesmente um *travelling*:

Comece por esta coluna à esquerda e contorne a mesa... [estas são palavras do texto de Gasquet, ditas por Cézanne no filme] Qualquer idiota imagina trilhos, mas não é possível: um quadro se centraliza, ao milímetro quase. E mesmo quando ele é colocado no chão como *As Bodas de Caná* ou pendurado no teto como *O Paraíso*. Para isso, precisamos subir em uma torre de pelo menos dez metros. Os visitantes do Louvre estão dez metros abaixo d' *O Paraíso* de Tintoretto: em nosso filme, pela primeira vez o vemos. Uma vez que estamos na posição correta, de frente, é preciso encontrar o centro da pintura milimetricamente. É então que se descobre que as molduras não são exatamente quadradas, que a pintura não está suspensa horizontalmente, etc. Há somente um museu no mundo onde os quadros são pendurados horizontalmente: é o Museu da Basileia. [...] Temos que retificar tudo isso, e creia, depois não se tem mais vontade de fazer *travellings* ou deslocamentos de foco sem controle: não faria sentido. (LAFOSSE, 2007, p. 164, tradução livre nossa)

Logo mais adiante, completa:

Ali você pode confiar em nós. O que vocês viram não são quadros, são pinturas filmadas: não há matéria, mas é fiel. Não é a enganação de catálogos luxuosos e de livros de reproduções que a burguesia culta vende! (LAFOSSE, 2007, p. 165, tradução livre nossa)

E depois de mais algumas ponderações alguém do público tenta fazer uma separação entre o estético e o humano, para além do aspecto técnico discutido, ao que Jean-Marie será incisivo, como sempre: "Não é de técnica que falamos. É de questões políticas e morais" (LAFOSSE, 2007, p. 170, tradução livre nossa).

Não existe qualquer separação. O que há é uma articulação entre técnica, voz, ritmo, imagem, corpo, musicalidade, etc., que têm um senso político que precisa ser muito bem talhado, nos ínfimos detalhes e que, na verdade, nunca serão realmente ínfimos.

Pode-se dizer que a modulação no cinema do casal Straub opera no seguinte sentido: a busca pela cadência nessa articulação. Não é uma busca fácil, exige esse rigor. É sempre um desafio imposto, urgente. Jean-Marie Straub falará que se trata mesmo de um tecido de desafios a ser costurado numa conexão espaço-tempo, na invenção de um bloco condensado de espaço-tempo a partir de uma matéria "que nos resiste". O problema não é a forma, e sim o como chegar às camadas geológicas mais íntimas lá dentro de um mármore, como faz o escultor, exemplifica Jean-Marie em um filme de Pedro Costa, realizado sobre o trabalho dos cineastas (COSTA, 2001b). É um trabalho de agrimensor o do cineasta, como ele diz:

Para filmar neste planeta é preciso ser um pouco geógrafo. Geógrafo significa descrever a terra [...] É necessário até ser um pouco mais, tem que ter uma ideia do que é a geologia. Não se pode filmar uma árvore ou uma montanha sem saber o que está por baixo. É preciso retomar Cézanne que dizia: 'Olhe esta montanha – levou anos para vê-la –, antigamente ela era fogo'. (RAYMOND, 2008, p. 19, tradução livre nossa)

E como se realiza essa busca pela cadência, essa modulação nos Straub? Como se constrói esse tecido de desafios espaço-tempo?

De início, os Straub não se deixam "pegar pelo colarinho", para lembrar uma expressão típica de Cézanne. O primeiro filme sobre o pintor partiu de um convite da diretora de audiovisual do Museu d'Orsay para realizá-lo, para uma exposição da fase inicial da pintura de Cézanne. Jean-Marie responde que no momento não tinham tempo, pois eles estavam indo ao Etna filmar *Noir Pêché* e sugere uma série de outros cineastas, Godard, Rivette, Luc Moullet. E além do mais, ele não conhecia bem a primeira fase do pintor. Seis meses depois, a mesma diretora telefona e pergunta se já acabaram as filmagens. Jean-Marie diz que sim, mas que

ainda conhece pouco o jovem Cézanne. A diretora responde que não há mais problema, desistiram disso, mas queriam que fossem eles a fazerem o filme (RAYMOND, 2008). Fizeram-no. O filme foi recusado por ela e por mais meia dúzia de curadores.

Outro episódio interessante foi a recusa em aceitar um tal Herbert Von Karajan para o filme sobre Bach, *Crônica de Ana Madalena Bach* (1967). Disseram aos Straub que pagariam certa quantia se o famoso maestro estivesse no papel do mestre de Leipzig, o dobro do que eles precisavam. A resposta de Danièle: "se fizermos um filme com Karajan não será mais nosso filme, não é o que queremos fazer. Então dissemos não, é isso" (RAYMOND, 2008, p. 53). Este é o sentido do luxo para os Straub. Não se pode abrir mão do luxo.

Nas 6 *bagatelles*, outro filme de Pedro Costa sobre o trabalho dos Straub, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet afirmam que o luxo é algo que não se deve renunciar nunca, não importa sob qual pretexto, não importa onde, mesmo em relação ao progresso ou à revolução. Primeiro Jean-Marie fala sobre o que as tentativas socialistas fizeram até o presente:

Consistiram a dizer para as pessoas: É preciso fazer sacrifício, renunciar a isto ou renunciar aquilo. E agora é pior ainda: para serem felizes, renunciem a ter água potável, renunciem a ter ar fresco, a terem tempo, a terem silêncio, vocês vivem no melhor dos mundos possíveis. Não é maravilhoso, reconhecemos, houve Chernobyl e todo o resto, mas, de qualquer forma, é melhor do poderia ser e melhor do que jamais foi, e esta é uma mentira suprema. É precisamente contra isso que Walter Benjamin revoltou-se desde o começo, quando dizia ao seus amigos socialistas e comunistas: "a revolução não é uma fuga para frente em direção ao progresso, mas é o salto do tigre no passado" (COSTA, 2001a, transcrição e tradução livres nossa).

E depois, sobre o "outro" lado, ele prossegue:

E nós, nosso luxo... Eu não estou nisso para fazer carreira, nunca estive, [...] eu me permito fazer coisas que ninguém faria... É como a história que Buñuel conta em sua autobiografia: quando seu filho o convenceu, depois de algum tempo, a ir jantar uma noite com Nicolas Ray, e que Buñuel disse ter ouvido a pior coisa sobre nossa profissão... E o que lhe foi dito [por Nicolas Ray]? « Você sabe, para nós, quando se faz um filme que custa uma grande quantia em milhões, é preciso que o filme seguinte custe pelo menos três milhões a mais, nunca menos, ou ainda melhor, que custe o dobro do precedente, porque, você sabe, a carreira funciona assim » [Straub faz um gesto ascendente com o mão direita]. E nós, evidentemente, fizemos todo o contrário, sempre. Nós realizamos uma superprodução chamada "Moisés e Arão" e antes fizemos "Lições de História", um filme rodado por 60.000 marcos, e [intervenção de Danièle] depois fizemos "Fortini-Cani", em 16 mm. [...novamente Jean-Marie] Isso é um luxo de fato, depois nos permitimos fazer um filme de 7 minutos antes de fazer o "Kafka", que levamos sete semanas para rodar e usamos mais de 77.000 metros de película em 35mm em branco-e-preto. [Danièle novamente] É mesmo terrível, de qualquer modo, isso que você acabou de dizer é um luxo, isto é, que a liberdade é luxo... [Jean-Marie] – Sim, é isso, no mundo contemporâneo realmente é... (COSTA, 2001a, transcrição e tradução livres nossa).

Figura 3. Cena do filme "6 Bagatelles", de Pedro Costa



Fonte: COSTA (2001b).

Portanto, a busca pela cadência para os Straub inicia-se por esse luxo, luxo de se fazer o que quer com o orçamento justo para isso.

Depois vem o posicionamento da câmera, um ponto de vista sobre o mundo, eles dirão. É porque para os cineastas a posição da câmera envolve sempre opiniões morais e políticas, e que se colocada de qualquer maneira pode transformá-los em artistas irresponsáveis. Não pode haver bricolagem, truques. Eles procuram exaustivamente uma colocação para a máquina de tal forma que somente trocando as objetivas ou, no máximo, mudando sua altura, obtenha-se o ponto de vista desejado para filmar toda a cena. É encontrar um ponto no espaço e fincar a máquina para deixá-la registrar, como um topógrafo.

Alojá-la um pouco à esquerda ou um pouco à direita, ou mais próxima a um personagem quando existem vários na cena, acima ou abaixo, pode significar tomar a posição de acusador ou de acusado, ao que se deve fugir a todo custo. O mesmo vale para espaços fechados e abertos, incluindo o que se costuma chamar de natureza, que nos Straub nunca aparece como decoração ou ilustração de um texto. Em uma entrevista concedida à Jean-Louis Raymond e Servane Zanotti em Paris, 2007, sobre a questão se consideravam a natureza como lugar privilegiado para se filmar, Jean-Marie Straub responderá que, por não considerar o cinema como uma arte do espaço e sim como uma arte do tempo, como a música, aquilo a que eles chamavam natureza deve verdadeiramente vampirizar o texto, nunca ilustrá-lo. Há uma relação entre o lugar, o território filmado e o texto que deve ser levado em consideração a instalar a câmera. E ele explica o motivo:

De repente, um texto encontra raízes, é isso. O texto é um texto escrito, abstrato, sobre um papel impresso, é Gutenberg. O texto em seguida torna-se cultura oral e isso é insuficiente, é preciso passar da cultura oral a uma encarnação, e a encarnação são os lugares. E esse momento ocorre durante o trabalho, não somente durante a filmagem, mas mesmo depois, acontece que os lugares prevalecerem sobre o texto, comendo-os, devorando-os ou os vampirizando ou os subvertendo. Há uma subversão que se apresenta por meio do espaço e da luz, o verde, o azul, o vermelho, o ar, as galinhas, os passarinhos, as cabras que ouvimos, os insetos... É preciso voltar a uma frase de Rosa Luxemburgo: "O destino, a sorte de inseto em algum lugar do mundo que luta entre a vida e a morte não é menos importante que o futuro da Revolução. E isso está em nossos filmes". (RAYMOND, 2008, p. 86, tradução livre nossa)

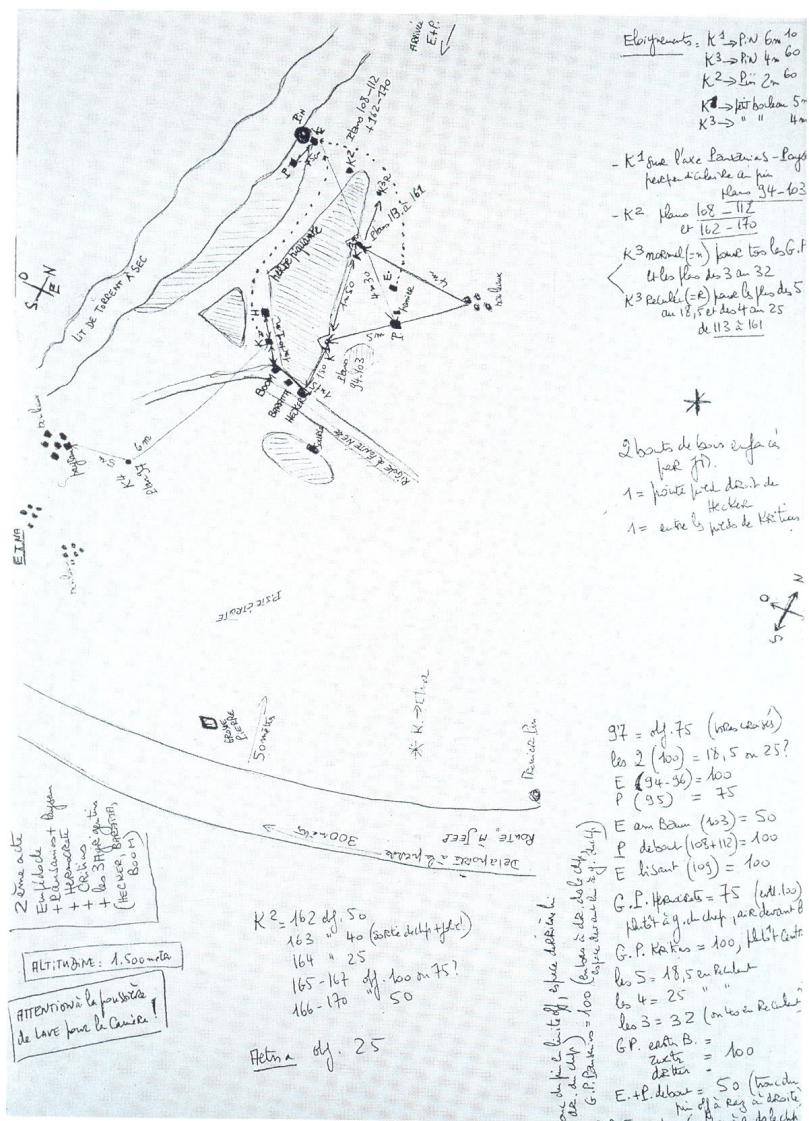
Seria possível acrescentar aos insetos, o barulho das máquinas, dos carros, de um trem, de um ônibus.... Compreende-se mal quando Straub-Huillet esbravejam contra o progresso,

o desenvolvimento e a tecnologia, "e todas essas mentiras que fazem que as pessoas se sufoquem lentamente, que o leque de sentimentos se estreite..." (RAYMOND, 2008, p. 86, tradução livre nossa). Suscitam-se suspeitas de anacronismo, suspeitas de reacionarismo. Mas, é todo o contrário o que acontece no cinema dos Straub. Não há problema algum em se realizar uma tomada em ruínas romanas enquanto se observa o trânsito da capital italiana ao fundo, como em *Othon*. Tampouco deixar que o ruído de uma rodovia impeça uma vista à Cézanne da Sainte-Victoire, a partir de um enquadramento da montanha como poucos jamais visto, como no filme *Cézanne*. Menos ainda em observar um ônibus aproximando-se do Museu do Louvre antes que a voz de Julie Koltai diga as primeiras palavras do texto de Gasquet e que a imagem da Vitória de Samotrácia apareça imponente na tela, em *Une visite au Louvre*.

A questão é como se desfazer da entrada desses elementos na tela fora do clichê, da chave do fetiche, da celebração da modernidade, da não conformidade com o ambiente. Assim como uma sílaba ou uma letra é primordial, como se verá logo adiante, um pequeno barulho, ou "um harmônico", de um trem chama a atenção de Jean-Marie Straub durante a montagem de *Sicília* (COSTA, 2001b). Daí a importância em encontrar um ponto de vista único para o plano, lembrando que eles gravam o som ambiente, junto com a imagem, além de conhecer bem o local:

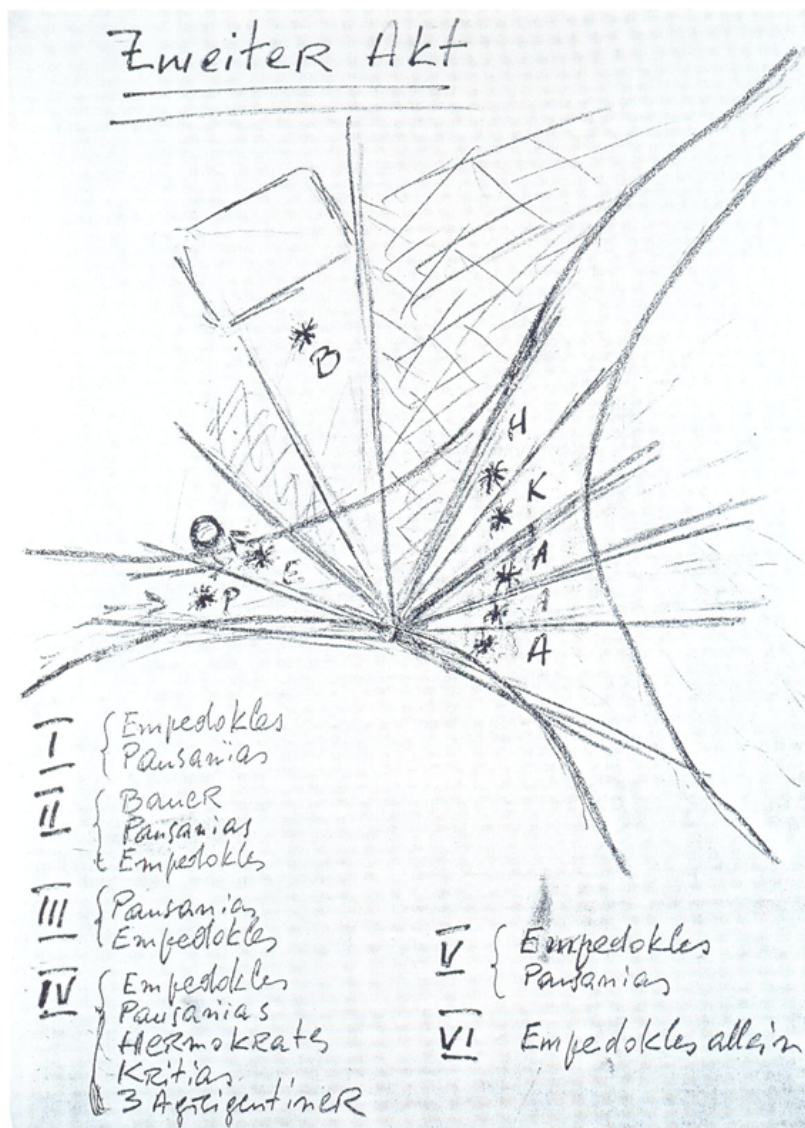
As pessoas não sabem mais filmar uma planície ou uma colina. Por não saberem onde se colocar, filmam de qualquer maneira. Para filmar uma vila, é preciso saber exatamente onde nos encontramos, saber onde está a torre da igreja, onde é a prefeitura, onde está a caixa d'água, como a vila é construída, como se situa dentro de um vale; é necessário filmar o entorno durante algum tempo antes de encontrar, para usar um vocabulário militar, um ponto estrategicamente justo. Não existem muitos. [ver Figuras 4 e 5] (RAYMOND, 2008, p. 18, tradução livre nossa)

Figura 4. Estudo para A Morte de Empédocles



Fonte: FAUX (1999)

Figura 5. A Morte de Empédocles: estudo para posicionamento de câmera



Fonte: FAUX (1999)

Encontrado o local, às vezes é questão de milímetros de ajuste no tripé que se segue. Mesmo quando há um corte, ou um enquadramento específico, como no exemplo citado anteriormente do quadro de Veronese, tudo é bem calculado e articulado ao texto que se diz e com o ponto de vista sobre a obra de Cézanne que se quer apresentar, o que não permite dizer que se trata de um cinema "essencialmente cerebral".

No corte para mostrar a cena do vinho servido para o mestre-sala no quadro de Veronese, é como se este fosse feito para um quadro do próprio Cézanne, pois era como suas sensações colorantes se apresentavam, pelo contraste das cores. Era como ele procurava trabalhar a modulação em seus próprios quadros. Ao mesmo tempo em que é o quadro de Veronese é um Cézanne, um diálogo entre eles proporcionado por um "simples" recorte da tela (Figura 6).

Figura 6. As Bodas de Caná de Véronèse
e quadros de Cézanne



Fonte: <https://www.alamyimages.fr/>

Em seguida, há o trabalho com o texto propriamente dito em sua relação com os atores, uma relação entre voz, corpo, imagem, gesto e texto (ver Figura 7). Esta operação se dá por repetição, como já mencionado, quase à exaustão.

Figura 7. Trabalho sobre o texto do filme Cézanne, de Straub & Huillet



c'est
effrayant,
la vie!

Fonte: FAUX (1999)

Em um encontro na *École Supérieur des beaux-arts du Mans*, em março de 1994, Jean-Marie explica em detalhes os procedimentos. A primeira coisa, diz ele, é ler o texto com cada ator separadamente, para descobrir como funciona sua respiração, qual sua amplitude, e quando é preciso parar para retomar o fôlego, uma relação do corpo com o texto. É porque para o cineasta a colocação da pontuação, "uma invenção de Gutenberg e da burocracia prusiana", deve ser dinamitada, só colocada onde o desejaria o autor, é respeitar Hölderlin, Böll, Pavèse, Vittorini, etc. Uma vez conhecida a respiração, agrupam-se três, quatro ou cinco versos, conforme a capacidade do corpo. Em seguida, esses agrupamentos recebem figuras musicais, modulações rítmicas, como *accelerando*, ou *ralentando*, ou *legatto*, etc. Um devir partitura do texto, a busca pela cadência em sentido mais estrito. Em seu documentário sobre o trabalho dos Straub, *Sicília! Si gira*, Jean Charles Fitoussi, mostra uma sequência em que Danièle e Jean-Marie ouvem a gravação da cena do amolador de facas do filme *Sicília!*, e começam a fazer movimentos de regência, de acompanhamento, de balanço com o corpo, típicos de quem segue uma cadência.

Vem, então, a relação com a imagem mais estritamente. Se o ator está em cena, é preciso saber onde o olhar se fixa, quando ele deve elevar-se ou abaixar-se. Jean-Marie dirá que, sobre esta conjunção entre imagem e texto recitado, depois de trabalhar quatro, cinco ou seis meses, percebe-se que não é só uma questão de sílaba, mas muitas vezes de uma vogal, ou de uma consoante. O filme de Pedro Costa inicia-se em uma discussão entre Danièle e Jean-Marie sobre a cena do vendedor de laranjas. Danièle, à mesa de montagem, atem-se aos fotogramas em que o vendedor diz a frase crucial: "non si vendono", não se vendem [as laranjas]. Ela solta algumas interjeições: "Ai, ai, ai...". Detecta-se algum problema. Ela percebe que a boca do ator já estava aberta. Jean-Marie concorda, mas diz que este não é o problema neste caso, é até melhor. Danièle inicia uma busca, num intenso *fast-forward*. Passam pela frase novamente e Jean-Marie pede que Danièle preste atenção ao "n", de "non". A discussão prossegue e ele acredita que pode ser algum *harmônico preparatório* desse "n".

Ou seja, a preocupação em resolver bem uma "simples" consoante em relação à boca que fala. Uma pequena modulação, uma mudança de frequência precisa.

Para usar as palavras do próprio Straub:

É preciso então repetir até que o corpo, o texto, a respiração e, em seguida, o ar ambiente e o espaço no qual essas pessoas se encontram, façam um tecido, digamos pretensiosamente, um tecido dialético de elementos heteróclitos, diferentes, e criem um material. (RAYMOND, 2008, p. 24, tradução livre nossa).

Portanto, é uma cadência que deve ser atingida não só pela musicalização da voz e pela dicção, mas vai além, pois incorpora a imagem, os gestos, o ambiente, seja o barulho de um trem ou silêncio de um museu, ou o canto dos pássaros em um bosque, em espaço aberto ou fechado, uma cadência só alcançada nas relações com a natureza, um conjunto, um condensado espaço-tempo, sobretudo político.

Quando se toca um instrumento musical, quanto maior a precisão na execução, maior a probabilidade de o corpo do músico realizar movimentos inesperados, involuntários. É quando se atinge a cadência, quando se sente a cadência vibrar no corpo. O rigor para alcançar a cadência, a precisão buscada nos mínimos detalhes no cinema dos Straub, antes, durante e depois das filmagens, pode parecer uma tentativa de eliminação do caos, da diferença, da informação. Mas é todo o contrário que se propõe. Sobre um ensaio de uma cena de outro filme, *A Morte de Empédocles*, Jean-Marie exemplifica:

Ou ainda, um gesto como aquele do representante da Igreja em *A Morte de Empédocles*. Ele diz: "Oh, escutem como na minha frente (ele está fazendo o Tartufo) este insolente menino me trata...", ele cobriu seus olhos com sua mão, e retirou sua mão. É um gesto que ele faz porque está cansado durante os ensaios. Foi-lhe dito: "Mantenha-o". Ele respondeu: "Não, não

é possível, fiz por acaso". Mas eu lhe disse: "Tente". Ele praticou durante dois meses e conseguiu alguma coisa. (RAYMOND, 2008, p. 25, tradução livre nossa)

Se há um ensinamento no cinema dos Straub é este: o rigor para alcançar essa cadência, para liberar o que resiste, o que persiste no material.³ O rigor é necessário para eles, como se tentassem não deixar escapar nada para o capital, nem uma mínima cena de espetáculo, liberar a sensação via modulação dos diversos elementos, trazer o sentido político à tona, quer nos textos ou nos quadros de Cézanne ou na música de Bach ou Schoenberg, dar vazão à sensação, uma das coisas que mais o capital deseja e que mais lhe escapa.

Laura Vitali realizou, em 2005, um interessante filme chamado *Straub-Huillet et Pavese "Ces rencontres avec eux"*, no qual em certo trecho pode-se ver o ensaio para uma versão teatral do filme baseado no livro de Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò* (1947). Neste trecho, Jean-Marie Straub interrompe os dois atores no palco para algumas correções na leitura de duas páginas. Após ajustes na dicção da primeira, Jean-Marie, com interrupções de Danièle, continua:

[Segunda página.] "Ed era um tutto". Você deve elevar a voz. Caso contrário, não se compreende "di ogni cosa veniva la fine ed era un tutto". Você deve subir, não descer. Senão, pode-se compreender, em função da nossa pausa, que "ed era un tutto", ou seja, que já estávamos na era global. Caso contrário, "ed era un tutto", ponto, acabou. Seria um "tudo" global, capitalista. Ou seja, a merda. (VITALI, 2005, tradução livre nossa).

³ Os cineastas não gostam, a bem da verdade, dessa palavra, rigor, devido ao risco de se elitizar o cinema feito por eles. Aqui ela é utilizada apenas no sentido do cuidado extremo e na precisão buscada por eles na realização das filmagens, que não necessariamente deve ser sinônimo de um cinema "difícil".

Assim, resumidamente, funciona a modulação, a busca pela cadência no casal Straub. Diz-se de forma resumida, pois poderiam ser acrescentados muitos outros elementos, como os trabalhos com as legendas para não nativos em alemão, francês ou italiano; ou ainda, a generosidade, apesar do rigor nos ensaios, para com os atores e todos os técnicos envolvidos nas gravações, que vai desde o detalhe de se pagar a semana de trabalho adiantado até o sincero agradecimento e os laços de simpatia que se estabelecem, vistos ao final do filme de Laura Vitali.

Porém, a maior generosidade que compõe também essa busca pela cadência, digamos, em seu trajeto final, pois se estende ao espectador, está na liberdade de escolha que eles doam. Do luxo da liberdade que gozam em seu *isolamento* do mundo da produção cinematográfica *mainstream*, o início da cadência, eles oferecem o luxo da escolha, o final da cadência. Essa generosidade de oferecer o luxo da escolha não tem nada a ver com reconciliação, como salienta bem Jean-Marie Straub quando Marie Frering em uma entrevista percebe que em um dado momento em *A morte de Empédocles* ela é colocada diante de uma escolha:

Não há nada mais perturbador do que colocar as pessoas diante de uma escolha, pois nesse momento elas são tomadas de pânico, têm medo da liberdade. Toda a sociedade atual vai em outra direção, aquela de trancar as pessoas na prisão do presente. De fazê-los crer que chegamos no ponto onde se percebe que nem tudo vai indo tão bem, mas que não poderia ir melhor, que é preciso se contentar com isso. Colocar as pessoas diante de uma escolha é o que não querem os distribuidores, os produtores de cinema, etc. Eles querem amarrar os espectadores. Eles têm, portanto, medo de exibir esses filmes, porque as pessoas poderiam gostar deles, e depois começar a escolher também os que lhes é ofertado neles – não somente a grande escolha sobre a qual você acaba de falar. Além disso, não são filmes feitos para reconciliar todo mundo. (RAYMOND, 2008, p. 43, tradução livre nossa)

Nunca é demais lembrar que a etimologia da palavra *cadência* vem no sentido amplo de *cair*, de *queda*, do latim *cadere*. E se Deleuze (1981) estava certo sobre a relação sensação-queda em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, com todas as implicações ali vistas, percebe-se que essa generosidade do cinema de Straub-Huillet, desde sua solidão, é um ajuste muito fino via sensação que possibilita que haja uma interação real, um encontro real, ou, para voltar aos termos de Simondon, uma individuação coletiva. Trata-se sempre de encontros que fazem modular, que não estão aprisionados ao presente, mas ao contrário, que do mergulho na memória cria futuros outros: Danièle-e-Straub-e-Empédocles-e-Hörderlin-e-Cézanne-e-Gasquet-e-Pavese-Vittorini-e-câmera-e-Kafka-e-Brecht-e-Mallarmé-e-operários-e-mitos-e-Corneille-e-atores-e-floresta-e-trem-e-espectador-e-ônibus-e-vento-e-Schoenberg-e-Bach.....*Quei loro incontri*.

Referências

BERNARD, Émile. Paul Cézanne. *In: Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Logique de la sensation**. 2 vols. Paris: Editions de la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018, 424 p.

FAUX, Anne-Marie (org.). **Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: Conversations en archipel**. Paris: Cinémathèque française, 1999.

GASQUET, Joachim. **Cézanne**. Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.

GRAND, Gilles. Modele, Non... Moduler. **Cahiers du Cinéma**, no. Octobre (2006), pp. 88-89.

HUILLET, Danièle, and Jean-Marie STRAUB. **Chronique D'anna Magdalena Bach**. Toulouse: Éditions Ombres, 1996.

LAFOSSÉ, Philippe. **L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub: comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et Le Public**. Paris: Ombres / A Propos, 2007.

RAYMOND, Jean-Louis. **Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet**. Paris: Beaux-arts de Paris / École Supérieure des Beaux-arts du Mans, 2008.

SENRA, Stella. **Sicília**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil CCBB/SP, 2012.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier - Montaigne, 1969.

SIMONDON, Gilbert. Sobre a Tecno-estética: Carta a Jacques Derrida. In: **Tecnociência e Cultura**, edited by H. R. ARAÚJO. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information**. Grenoble: Éditions Jérôme Millon 2005.

VITTORINI, Elio. **Conversa na Sicília**. Translated by Valêncio Xavier Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Filmografia

COSTA, Pedro. Où Gît Votre Sourire Enfoui? In: **Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5**. France: Editions Montparnasse, 2001.

COSTA, Pedro. 6 Bagatelles. In: **Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5**. France: Editions Montparnasse, 2001.

FITOUSSI, Jean-Charles. Sicilia! Si Gira. In: **Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5**. France: Editions Montparnasse, 2001.

LAFOSSÉ, Philippe. Dites-Moi Quelque Chose. In: **Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5**. France: Editions Montparnasse, 2010.

STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. (1967) **Chronik der Anna Magdalena Bach (Chronique d'Anna Magdalena Bach)**. 93 minutes 34 secondes, noir et blanc. France: Editions Montparnasse, 2008.

STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. (1974) **Moïse et Aaron (Moses und Aron)**. 102 minutes 18 secondes – couleurs. France: Editions Montparnasse, 2007.

STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. (1989) **Cézanne**. 48 minutes 20 secondes, couleurs. France: Editions Montparnasse, 2009.

STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. (1998) **Sicilia!** 63 minutes 53 secondes noir et blanc. France: Editions Montparnasse, 2008.

STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. (2003) **Une visite au Louvre**. 43 minutes 53 secondes, couleurs. France: Editions Montparnasse, 2009.

STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. (2008) **Ces rencontres avec eux (Quei loro incontri)**. 65 minutes 31 secondes – couleurs. France: Editions Montparnasse, 2005.

VITALI, Laura. Straub-Huillet et Pavese: ces rencontres avec eux». In: **Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5**. France: Editions Montparnasse, 2005.