



RELICI

TRAÇOS BRECHTIANOS EM *ANTÍGONA* (1992) DE STRAUB/HUILLET¹²

BRECHTIAN TRAITS IN ANTIGONE (1992) BY STRAUB/HUILLET

Lucas Gonçalves Range³

Murilo Bronzeri⁴

Fábio Raddi Uchôa⁵

RESUMO

Este trabalho tem entre seus objetivos refletir sobre o filme *Antígona* (1992) de Jean-Marie Straub e Daniel Huillet, a partir de possíveis afinidades com Teatro Épico de Bertold Brecht. O cinema da dupla de diretores é reconhecido pelo rigor estético e pela relação com a dramaturgia de Brecht: em *Antígona*, por exemplo é latente o estilo brechtiano de atuação. Porém, existiria, para além da atuação e do texto, técnicas específicas da linguagem cinematográfica que intensificariam o efeito de estranhamento no filme? Norteados pela análise fílmica tal como em Manuela Penafria, foram levantadas as técnicas cinematográficas que foram usadas pelos diretores no longa-metragem. Essas técnicas por sua vez serão avaliadas, a partir de textos teóricos de Bertold Brecht e outros pensadores, quanto à construção do efeito de estranhamento. A pesquisa, na qual essa fala se insere, tem como finalidade contribuir para o debate sobre os atravessamentos entre teatro e cinema e, principalmente, sobre como o cinema pode se inspirar no Teatro Épico a fim de intensificar uma postura crítica por parte da plateia.

Palavras-chave: teatro Épico, Straub-Huillet, estranhamento.

¹ Recebido em 05/12/2022. Aprovado em 07/12/2022.

² Essa pesquisa decorre de Bolsa de Iniciação Científica PIBIC/AM/CNPQ, do Setor de Pesquisa e Desenvolvimento Científico da Universidade Anhembi Morumbi. Trata-se, também, de uma versão modificada da comunicação publicada nos anais do IX Seminário Nacional Cinema em Perspectiva (2021).

³ Universidade Anhembi Morumbi. lucasgr97@hotmail.com

⁴ Universidade Anhembi Morumbi. mubronzeri.mb@gmail.com

⁵ Universidade Anhembi Morumbi. raddiuchoa@gmail.com



RELICI

63

ABSTRACT

This work aimed to reflect on the film *Antigone* (1992) by Jean-Marie Straub and Daniel Huillet, based on possible affinities with Bertold Brecht's Epic Theater. The cinema of the duo of directors is recognized for its aesthetic rigor and for its relation to Brecht's dramaturgy: in *Antigone*, for example, the Brechtian style of acting is latent. However, besides the acting and the text, would there be also specific techniques of cinematographic language that would intensify the estrangement effect in the film? Guided by the film analysis method as in Manuela Penafria, cinematographic techniques used by the directors in the feature film were listed. Then the techniques were analyzed, based on theoretical texts by Bertold Brecht and other thinkers, regarding the construction of the estrangement effect. The research has the purpose to contribute to the debate about the crossings between theater and cinema and, mainly, how cinema might be inspired by the Epic Theater in order to intensify a critical posture on part of the audience.

Keywords: Epic Theatre, Straub-Huillet, estrangement.

INTRODUÇÃO

O artigo busca analisar algumas das estratégias usadas pelos diretores Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, no filme *Antígona* (1992)⁶, que propiciam o efeito de estranhamento, em consonância com aquele proposto em textos de Bertold Brecht. Para isso, são descritos os aspectos plásticos (imagéticos e sonoros) das cenas e a estrutura do filme (sequências, montagem), por meio de uma análise (PENAFRIA, 2009)⁷ que tem por foco os traços Épicos, como pensados por Brecht na compilação de seus textos teóricos “Estudos sobre Teatro”.

⁶ Título original: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht*. Cujá tradução livre é: “Antígona de Sófocles, Adaptado para o Teatro por Brecht em Segundo a Tradução de Hölderlin”

⁷ O método de análise fílmica de Manuela Penafria é um método inspirado em Aumont e Marie (2013). Penafria diz que analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme e que, após a decomposição, é necessário compreender a relação entre esses elementos decompostos. Para a autora, o objetivo de uma análise é o de explicar o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (PENAFRIA, 2009).



RELICI

Com o intuito de traçar uma retrospectiva do processo de gênese do conceito de Estranhamento, como proposto por Brecht, fez-se uso do texto “O Teatro Épico” de Anatol Rosenfeld, que para além de contribuir para o levantamento das teorias que teriam influenciado o dramaturgo alemão, também ajudou na compreensão de sua estética a partir da diferenciação dos gêneros aristotélicos. Por sua vez, a difícil tarefa de se analisar uma obra cinematográfica a partir de uma teoria teatral, foi balizada pelo texto “Brechtian Cinema” de Javonovic Nenad, no qual o autor faz um mergulho profundo nas técnicas usadas pela dupla de diretores para provocarem o Estranhamento a partir da montagem e da *mise-en-scène*.

A pesquisa bibliográfica também se debruçou sobre dois textos presentes do décimo volume da *Revista Devires*: “O Ponto de Vista das Pedras” (OLIVEIRA JR, 2013), de Luiz Carlos de Oliveira Jr; e “O Rigor do Mito” (BO, 2013), de João Lanari Bo. Nos dois casos, os textos contribuem fortemente para análise da *mise-en-scène*, da montagem, mas também das questões sobre a atuação (corpo e voz) e da palavra. Essa última esfera é de grande relevância, devido à importância que a dupla de diretores dá ao texto e também devido às mudanças que o clássico de Sófocles sofreu até chegar às mãos dos diretores franceses.

Jean-Marie Straub e Danielle Huillet são reconhecidos como um dos principais exemplos da influência brechtiana no cinema e fizeram parte do chamado Novo Cinema Alemão. Em 1992, a dupla de diretores franceses lança o filme *Antígona*, baseado em uma adaptação feita por Brecht da tragédia de Sófocles. Além da semelhança político-ideológica com Brecht, pode-se perceber semelhanças estéticas, como na atuação, por exemplo. Além disso, existem estratégias, para provocar o estranhamento, presentes em *Antígona*, que seriam específicas do fazer fílmico? Quais são as dificuldades de se analisar uma obra cinematográfica a partir da visão que Brecht tinha sobre o teatro?



RELICI

Bertold Brecht pouco escreveu sobre o cinema e o seu envolvimento com a sétima arte também é tímido, se comparado à sua produção teatral, sendo *Kuhle Wampe* (1932) o filme em que ele teve uma participação mais expressiva⁸. Apesar disso, pode-se perceber algumas semelhanças entre sua proposta estética para o teatro e sua contribuição para outras mídias: não coincidentemente, ele foi crítico da ideia de especificidade dos meios. Sendo assim, pode-se fazer alguns diálogos entre o Teatro Épico e o cinema.

A primeira vez que Bertold Brecht usa o termo estranhamento, que também pode ser traduzida como distanciamento, foi no texto *Efeitos de Distanciamento Na Arte Dramática Chinesa* (BRECHT, 1978), publicado em 1936. Nesse texto, Brecht analisa a estética teatral chinesa e traça diálogos entre seus efeitos e a sua proposta de Teatro Épico.

Nas primeiras décadas do turbulento século XX o teatro passou por grandes transformações que vieram como resposta às mudanças socioeconômicas que o mundo e principalmente a Europa passavam. Concomitantemente à conscientização do proletariado sobre a luta de classes, pensadores de teatro passaram a criticar, cada vez mais fortemente, a ideia de um teatro cujo principal objetivo seria emocionar o público. Foi assim que, principalmente na Alemanha e na Rússia, nasceu o Teatro Épico, em oposição ao teatro baseado na empatia, também conhecido como “aristotélico”.

A divisão de obras literárias por gêneros remonta à obra *A República de Platão*, na qual Sócrates classifica cada um a partir, principalmente, de sua voz verbal. Segundo ele, são três os gêneros literários: a Dramática (a tragédia e a

⁸ Apesar de Brecht não ter escrito muito sobre o cinema, há diversos pesquisadores que fazem a ligação entre o autor alemão e a sétima arte. No Brasil, pode-se destacar a autora Maria Alzuguir Gutierrez, que já escreveu sobre as ideias que Brecht desenvolveu acerca do cinema e da fotografia (GUTIERREZ, 2021; 2022), oferecendo também ao leitor em português um acesso ao debate em torno de Brecht existente na língua alemã.



RELICI

66

comédia), a Épica (a epopeia) e a Lírica (os ditirambos). Segundo Anatol Rosenfeld, essa divisão não deve ser pensada como um conjunto de regras, mas sim como uma ferramenta de função científica/analítica, até porque a pureza de gênero é algo impossível (ROSENFELD, 1985).

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Apesar de algumas semelhanças entre o teatro grego/romano e o Teatro Épico, a diferença entre eles é fundamental. No teatro Aristotélico a vida das personagens é predestinada por uma instância metafísica, como se independentemente das ações que o homem execute, os deuses assegurassem determinado fim, algo muito característico das tragédias. No caso da peça Antígona, temos toda uma família, por várias gerações, amaldiçoada, pois um ancestral distante (a depender das versões do mito) teria provocado a ira dos deuses. Diferentemente dos gregos, o teatro brechtiano foca nas dinâmicas sociais que influenciam as ações dos indivíduos e as peculiaridades históricas dessas dinâmicas.

A Dramática pode ser compreendida como o gênero cuja principal forma são os diálogos e que a voz do autor não está presente, sendo a narrativa desenvolvida de maneira autossuficiente pelas personagens. Essa característica faz com que as cenas da Dramática necessitem de uma forte relação causal, sendo qualquer cena desnecessária para a compreensão do todo, descartável. Para isso, a relação de suas personagens se dá, basicamente, na forma de conflito entre desejos, o que por sua vez está ligado a cosmovisão na qual a Dramática se baseia: o mundo como campo de batalhada de forças antagônicas.



RELICI

67

A Épica, por outro lado, são as obras de longa extensão, na forma de prosa ou verso, cujos eventos e suas personagens são apresentados por intermédio de um narrador onisciente. Esse gênero possui, geralmente, um tom mais sereno e objetivo, pois trata de situações passadas e cujo narrador era um observador. Essas características fazem com que a duração das cenas seja mais prolongada, havendo muitas vezes longas descrições, pois cada uma de suas partes possui um fim em si mesma.

O que sobretudo Goethe salienta é que o drama exige um “avançar ininterrupto”. E Schiller: o dramaturgo “vive sob a categoria da causalidade” (cada cena um elo no todo), o autor épico sob a da substancialidade: cada momento tem os seus direitos próprios (ROSENFELD, 1985, p. 32).

As principais diferenças entre os dois gêneros se dão principalmente pelas suas vozes verbais. Se na Dramática são as próprias personagens que se expressam em primeira pessoa; na Épica, é um narrador que conta fatos vividos por outrem. Por isso, na Épica, existe uma clara distinção entre sujeito e objeto, o que não se verifica na Dramática, na qual o mundo não mais aparece através da intermediação explícita de alguém, mas disfarça-se de uma ação espontânea. Logo, se a Dramática provoca uma imersão, fazendo quem assiste sentir-se como se vivesse a situação representada, a Épica cria uma distância entre o público e a obra, fruto da distância do narrador em relação aos eventos narrados.

Para ajudar na compreensão, Rosenfeld (1985) faz a distinção entre as duas formas de uso dos termos Épico, Lírico e Dramático. O primeiro uso seria o uso substantivo, ligado à estrutura e o segundo seria o uso adjetivo, ligado a traços estilísticos. Levando isso em consideração é possível compreender melhor o nome dado ao Teatro Épico: teatro, pois possui uma estrutura dramática e épico, pois possui traços estilísticos épicos.

O termo Teatro Épico e muitas das suas ideias, já vinham sendo usadas, mas é Bertold Brecht, com sua teoria e prática, que organiza uma abordagem e a



RELICI

68

populariza, tornando-se assim o seu maior expoente. O dramaturgo alemão propõe para o teatro uma série de formulações estéticas que têm como objetivo despertar uma postura crítica no público e contribuir para a mudança social em prol da classe operária. Para alcançar tais objetivos Brecht procura provocar o distanciamento emocional no público e a não-identificação deste com as personagens, para que, evitando a catarse, os espectadores se mantenham sempre em uma posição ativa de análise. Foi esse efeito que ele chamou de *verfremdungseffekt* (estranhamento).

Escrito originalmente em alemão como *verfremdungseffekt*, o termo é de difícil tradução e aparece em português de diversas formas: efeito de distanciamento, efeito de estranhamento, efeito de desfamiliarização ou alienação. Dentro da teoria brechtiana, o conceito do efeito de distanciamento é um dos fundamentos estéticos. Esse termo por sua vez foi influenciado pelo conceito de “Priem Ostraneniya” encontrado no texto “Arte Como Procedimento” de Viktor Chklovski (1976), como explicado por Nenad:

A tese sobre a similaridade entre as duas ideias foi colocada primeiramente por John Willet, para quem “o propósito do ‘Verfremdung’ que Brecht lançou imediatamente após sua visita em 1935 a Moscou... é justamente aquela que Shklovsky havia dado à sua ‘Priem Ostraneniya’ ou ‘dispositivo de tornar estranho’ (NENAD, 2011, p. 44).

Pode-se entender o “estranhamento” como aquilo que transforma uma situação tida como óbvia em algo incompreensível, para que ao despertar a curiosidade do observador, este se ponha a refletir, racionalmente, passando a entender mais profundamente a natureza do fenômeno observado. Ou seja, um evento que é evidente é tornado incógnito apenas à medida que isso possa tornar seu processo ainda mais claro.

Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte



RELICI

69

não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa (BRECHT, 1978, p. 85).

Segundo o dramaturgo alemão o efeito do distanciamento consiste em representar de maneira a evitar que o público sinta como se estivesse presenciando uma situação real. Sendo assim, evita-se o que ele chama de contágio emocional e por isso pode ser entendido como um efeito diametralmente oposto à suspensão da descrença.

A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente (BRECHT, 1978, p. 55).

A CÂMERA

Em 1992, foi lançado um filme dirigido por Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, adaptado de uma peça de Brecht e cujo título traria o nome do diretor de teatro alemão: *Antígona de Sófocles, Adaptado para o Teatro por Brecht Segundo a Tradução de Hölderlin*⁹.

Já no título da obra temos o senso crítico desperto. Porque um nome tão grande, citando todos os autores pelos quais o clássico grego passou até chegar nos Straub/Huillet, incluindo até o tradutor do grego para o alemão? O título traz consigo todo o processo de produção da obra, trazendo o nome de todos pelos quais a obra passou até chegar no cinema.

Além disso essa técnica coloca um paradoxo a ser refletido: se Sófocles é o autor de *Antígona*, quem é o autor de *Antígona de Sófocles*? Não pode ser o dramaturgo grego, pois ele é o autor da primeira versão do clássico e tão pouco pode ser Brecht, pois não teria sentido ele ter dedicado o título aos autores que o precederam. A citação da autoria no título, problematiza a autoria da citação: mais do que trazer um caráter de fidedignidade ao original, traz a questão de a obra estar

⁹ Tradução livre do título original *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht*.



RELICI

livre para interpretações. Assim o título deixa claro o ponto de vista da obra ser uma construção coletiva.

Sendo a questão do título do filme uma criação de Brecht, existem outros elementos presentes, que remontam desde a Grécia, como o coro. Em *Antígona*, assim como em muitas outras peças, o coro possui uma função fundamental, desempenhando papel de personagem. O coro pode ser compreendido como um conjunto de atores que falam em uníssono, sendo assim, são a representação da coletividade, da Polis. No caso do clássico em questão, o coro é formado por um conjunto de anciãos conselheiros, o que também os tornam representantes da moralidade e do poder.

Outra função do coro é diminuir a tensão e interromper a ação dramática. É usual que as falas do coro se limitem a comentários e reflexões sobre as ações de outras personagens, chegando muitas vezes a descrevê-las previamente, o que de certa maneira age como a própria interferência do autor na narrativa. Essa técnica é usada por diversas vezes em *Antígona* e faz com que o público possa estar mais atento ao desenrolar do filme, uma vez que já sabe o que virá.

Ao analisarmos coro no filme de Straub/Huillet, percebemos o uso do estranhamento logo em sua cena inicial. Após uma fala uníssona, temos um corte para o ancião que se encontra mais à direita, dialogando com Creonte, de maneira pouco usual, ao quebrar uma das regras mais conhecidas do cinema: a regra dos 180 graus. Essa regra prescreve que em um diálogo, a câmera só pode se posicionar dentro da área de uma meia circunferência, cujo diâmetro é a reta entre os dois personagens.

Quando assistimos um diálogo que segue a regra dos 180 graus, raramente notamos aspectos técnicos: na maioria das vezes nossa atenção se volta completamente para o conteúdo das falas. Isso se dá, pois, a maioria esmagadora das obras audiovisuais obedecem a um mesmo padrão técnico, como se houvesse



RELICI

71

uma gramática para a linguagem cinematográfica. Ao propor uma nova forma, a dupla de diretores franceses quebra com a naturalidade com que assistimos a cena e assim consegue chamar atenção para seu aspecto formal, o que traz consigo outros significados.

Dessa maneira o ancião começa sua fala com sua face voltada na direção da câmera, mas próximo de terminá-la, ele se vira mais à direita. O mesmo acontece com Creonte, só que inversamente: o quadro começa com ele olhando para o Ancião e depois ele se vira em direção a câmera. Assim, o público é levado a crer que a câmera assume o ponto de vista de um personagem, que participa do diálogo e que ainda se apresentará, mas isso não se verifica. Esse jogo de estranhamento acontece devido a outra regra da atuação para o cinema, que diz que é preciso ignorar a presença da câmera.

A partir dessa disposição não resta dúvida que Creonte está se dirigindo ao Ancião, e vice-versa. Além disso, ao mesmo tempo, os atores estão com suas faces voltadas em direção ao público, em direção à câmera, sem que a câmera para isso tenha que assumir o ponto de vista de nenhum personagem, e nem estar ao lado de um deles, como aconteceria conforme a regra dos 180 graus.

A estratégia adotada pelos diretores provoca um distanciamento pois o ponto de vista não se aproxima do ponto de vista de nenhum dos personagens, o que poderia fazer quem assiste se sentir na pele de um deles, se envolver emocionalmente. Além disso, ao se aproximar de uma quebra da quarta parede, torna-se explícito que não se busca parecer um diálogo real: a mise-en-scène torna-se nítida, revelando assim que o que se vê se trata da filmagem da representação teatral de uma peça.



RELICI

Figura 1 – Quadros da Cena



FONTE: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht, Straub/Huillet, 1992.*

Outra técnica usada para chamar atenção para o aparato cinematográfico é o uso estratégico dos movimentos de câmera, principalmente ao evitar os movimentos de câmera durante o filme. Não é a câmera estática e nem seu movimento que é responsável pela ilusão (ou sua quebra), mas a forma com que se combinam as duas.

O uso de uma panorâmica em *plongée*, por volta do décimo nono minuto, mostrando, pela primeira vez, a configuração espacial do anfiteatro por inteiro, serve como uma estratégia narrativa para ressaltar o início da polarização entre os Anciãos e Creonte. Assim, vemos que eles estão em lados opostos do anfiteatro, encarando-se, e que entre eles encontra-se a fundação de pedra da estrutura. Assim, a partir desse momento, percebe-se uma escalada no conflito entre os dois personagens.



RELICI

73

Por fim, por volta do décimo nono minuto de filme, temos uma das maneiras mais usuais de se provocar um efeito contrário ao da suspensão da descrença. Após mais um corte brusco entre dois planos de Creonte, ele encara a câmera e ameaça que, caso o informante não traga o infrator, esse pagaria com a própria vida para “aprender que o lucro não é tudo”. Essa quebra da quarta parede, cuja existência é negada por Brecht, possibilita a interpretação de a câmera ser o ponto de vista dos espectadores. Brecht, sobre a quarta parede, diz:

A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público (BRECHT, 1978, p. 80).

Figura 2 – Quadro de uma Cena



FONTE: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht, Straub/Huillet, 1992.*

Narrativamente, a quebra da quarta parede, nesse momento, contribui para uma visão crítica de um tema fundamental à obra, que é a relação entre poder e riqueza. Em várias linhas do diálogo, é levantada a questão da guerra ter, como um



RELICI

74

de seus motivos, a riqueza mineral de Argos. Ao derrubar essa barreira invisível que separa o público dos personagens, Creonte estabelece um diálogo direto com quem assiste e evidencia a contemporaneidade dessa questão.

A QUEBRA DA CONTINUIDADE

A quebra da continuidade é uma das principais formas utilizadas por Straub/Huillet para provocar o efeito de estranhamento em *Antígona*. Já no início do filme, no diálogo entre Ismênia e Antígona, temos uma descontinuidade de luz/sombra entre os planos de uma mesma cena. Essa regra é, sem dúvida, uma das principais regras do audiovisual e determina que, entre diferentes planos de uma mesma cena, tem de haver uma continuidade na configuração espaço-temporal. Isto é, um objeto não pode desaparecer, por exemplo, sem que nenhuma personagem o tenha tirado de seu lugar ou sem que isso tenha uma função narrativa, pois isso chamaria a atenção do público inutilmente, distraíndo-o.

O filme se inicia com um diálogo entre Ismênia e Antígona, no qual elas comentam o sofrimento passado pela família devido ao incesto involuntário do pai, Édipo. Desse modo, elas introduzem a guerra de Tebas contra Tróia, provocada pela disputa pelo poder entre seus irmãos Polinices e Etéocles, na qual os dois morrem. Na cena, pode-se ver as duas irmãs, uma ao lado da outra, conversando sem se olharem. Elas estão no Anfiteatro de Segesta e, atrás delas, pode-se ver pedras que denunciam a idade do local. Em frente à Antígona, encontra-se um cântaro. O céu ocupa grande parte do quadro.

O posicionamento e a postura das duas irmãs, incomum a qualquer diálogo, suscita duas questões. A primeira é o distanciamento das duas, provocado pela diferença de postura perante a tragédia do pai, Édipo, nas obras anteriores da Trilogia Tebana de Sófocles. Além disso, o posicionamento delas revela que se trata



RELICI

75

de uma estratégia adotada para a *mise-en-scène*, justamente por ser improvável, em qualquer situação, que duas irmãs conversem lado a lado sem se olharem.

Astrid, interpretando Antígona, e Ursula, interpretando Ismênia, não trazem o tipo de atuação que estamos acostumados a ver. A forma que elas falam, pausadamente, dando um intervalo entre frases, funciona como um método de *literalização*, termo que Brecht usava para empregar um conjunto de técnicas usadas para desnaturalizar um discurso ao sublinhar o que o possibilita: a linguagem. (NENAD, 2011, p. 164). Através da voz também pode-se perceber a diferença com que as duas irmãs lidam com os infortúnios: enquanto Ismênia parece tomada por uma tristeza diminuidora da potência, Antígona parece tomada por uma revolta que se torna a própria força motriz da personagem.

Após a protagonista revelar que cometera o delito, sabendo que muito provavelmente será flagrada, ela deixa claro uma das principais questões postas pela peça, ao dizer que “mais vale ser fiel”. O que vale mais? O direito dos homens ou o direito divino? Nesse momento o sol que antes iluminava a face esquerda das personagens passa a iluminar a face direita.

A quebra da linearidade, ou seja, o salto temporal marcado pela mudança da sombra entre dois quadros, que na narrativa ocupam o mesmo tempo e espaço, revela o processo de produção das cenas, como sendo gravadas em períodos diferentes. Temos assim a impressão de que o diretor decidiu não disfarçar o processo, optando por não se aproximar de uma estética naturalista. Ao mesmo tempo, o efeito dessa quebra sublinha a própria fala da protagonista, ao mostrar que muitas vezes há mais honestidade em infringir uma lei do que segui-la por medo das possíveis consequências. Dessa maneira fica explícita a honestidade da representação para com o processo produtivo.



RELICI

Figura 3 e 4 – Quadros da Cena



FONTE: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht, Straub/Huillet, 1992.*

Novamente, há uma mudança brusca na posição da luz, voltando para a posição inicial, após Ismênia dizer que segue as leis “porque fazer o que é inútil é insensato”. A questão colocada pela relação da quebra da continuidade com os diálogos das irmãs é: por que ser fiel às próprias convicções quando isso parece ser prejudicial? Pelo que vale a pena morrer? Ao, novamente, explicitar o processo, dessa vez enquanto Ismênia diz que fazer o que é inútil é insensato, é ressaltada a questão central do cinema materialista, do qual a dupla de diretores é tida como expoente.

Se Peter Gidal – um dos maiores representantes desse tipo de produção fílmica – está certo em sua colocação que a política do cinema materialista é causar e manter “um conflito entre a tentativa de ver, de imaginar tempo e espaço, e a simultânea impossibilidade, a infinita falta de sentido de todos os significantes, toda construção de significado é, portanto, apresentada como construção, como processo produtivo” (NENAD, 2011, p. 137).

Entretanto, por volta do décimo sexto minuto do filme, a quebra da continuidade vai ser usada para pôr em questão justamente o que ela parecia suscitar. Nesse momento fica mais claro que tal quebra não pode ser considerada mero fruto do acaso, decorrente dos imprevistos na encenação, mas que ela de fato é uma estratégia usada pelos diretores de forma metódica. Em um espaço de tempo relativamente muito curto, em que o diálogo se dá por pequenas frases intercaladas e no qual a câmera acompanha quem fala, vemos a sombra mudar



RELICI

77

quadro a quadro e em um sentido único: o que deixa claro que cada pequena frase foi falada em horas diferentes, apesar da facilidade de se gravar em uma única tomada.

Figura 5, 6, 7 e 8 – Quadros da Cena



FONTE: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht, Straub/Huillet, 1992.*

Se antes a quebra da continuidade parecia revelar uma verdade subjacente à cena, ou seja, a verdade de sua produção, agora isso é posto em questão, pois fica claro que o próprio processo produtivo fora quebrado já pensando no resultado final. Dessa maneira, fica ainda mais evidente o aparato cinematográfico e, ainda, é levantada a questão sobre o significado das quebras de continuidade. Em última instância, essa técnica explicita a impossibilidade de revelar o processo produtivo por completo: o ato de revelar uma etapa da produção não pode revelar a si mesmo.

Alguns instantes depois, por volta do décimo sétimo minuto, pode-se verificar a quebra de outra regra também muito utilizada na maioria das produções audiovisuais: a regra dos 30 graus. Essa regra também possui, assim como a regra



RELICI

78

dos 180 graus, uma função de tornar a cena mais fluida. Ao tornar a cena mais fluida, o público passa a não perceber as técnicas usadas para sua produção.

A regra de 30 graus prescreve um ângulo mínimo de 30 graus de diferença entre dois planos seguidos de um mesmo objeto, pois, sendo menor que isso, a quebra se dá de forma brusca, podendo caracterizar um *jumpcut*, ou seja, uma quebra da fluidez e da ilusão. Ao fazer isso, os diretores também quebram com a ilusão de naturalidade e trazem à tona a questão do aparato cinematográfico, técnico e tecnológico, provocando assim uma postura analítica.

Figura 9 e 10 – Quadros da Cena



FONTE: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht, Straub/Huillet, 1992.*

Neste caso, a quebra da regra foi utilizada para ressaltar a passagem de um *plongé* para o nível do personagem, o que nos faz questionar sobre nosso posicionamento crítico perante o soldado. Ele é o mensageiro que leva para Creonte a notícia que o corpo de Polinices fora velado. Durante sua fala, pode-se perceber sua hesitação em contar sobre o ocorrido e, também, como ele conseguiu manter sua humanidade, apesar da guerra, diferentemente do tirano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, depreende-se que, em *“Antígona de Sófocles, Adaptado para o Teatro por Brecht Segundo a Tradução de Hölderlin”*, há técnicas tanto teatrais como cinematográficas, que são capazes de produzir o efeito de estranhamento. Por um



RELICI

79

lado, há o coro e a própria atuação, que são mais característicos do palco; e, por outro, há a quebra da continuidade e da fluidez, específicos do fazer fílmico.

Por fim, a análise das técnicas usadas pelos diretores Jean-Marie Straub e Danielle Huillet demonstra que, para se produzir o efeito de estranhamento, muitas das vezes é necessário se opor ao padrão técnico audiovisual, padrão que o cinema de Hollywood é representante. Seja porque o chamado cinema *mainstream* tem sua estética pautada pelo naturalismo, ou mesmo devido ao fato de suas técnicas serem naturalizadas devido à exposição constante do público a esse tipo de produção audiovisual. O efeito de estranhamento, então, é provocado por formas que consigam quebrar com o efeito desse encantamento. Sendo assim, entende-se que as técnicas para provocarem esse efeito são relativamente simples, sendo sua efetividade definida pelo momento em que é utilizada em relação a narrativa.

Conclui-se também que o uso do efeito de estranhamento se dá de forma estratégica, em vários momentos da obra. A sua principal função é de impedir a identificação com as personagens, ou seja, impedir o contágio emocional. Por isso, as técnicas que provocam tal efeito são mais expressivas em momentos com uma forte tensão dramática e, também, em momentos que são importantes para a compreensão do contexto sociocultural.

REFERÊNCIAS

ANTÍGONA. Direção: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. Alemanha: Regina Ziegler/ Martine Marignac/Hessischer Hundfink/ Straub-Huillet, 1992. (140 min), som, cor. Título original: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht*

AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edição Texto e Grafia, 2013.
BO, J. L. Straub/Huillet e Antígona: o rigor do mito. **Revista Devires – Ciências e Humanidades**, Belo Horizonte, v.10, n.1, p. 62-72, jan-jun. 2013. Disponível em:



RELICI

80

<<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-10-n-1-dossie-straub-e-huillet/>>
Acesso em: 13 set. 2021.

BRECHT, B. **Estudos Sobre Teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Efeitos de Distanciamento Na Arte Dramática Chinesa. In. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 55-66.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos** (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

GUTIERREZ, M. A. Brecht: teoria e prática crítica dos meios. **Imagofagia**, [S. l.], n. 20, p. 143–166, 2021. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/108>>. Acesso em: 1 nov. 2022.

_____. Romper a superfície da imagem – reflexões de Brecht sobre o cinema e a fotografia. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 25, n. 45, p. 157-186, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/191509/176495>>. Acesso em: 01 de nov. 2022.

NENAD, J. **Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier**. Toronto: Centre for Study of Drama University of Toronto, 2011. Disponível em <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/42498/5/Jovanovic_Nenad_V_201111_PhD_Thesis.pdf> Acesso em: 15 out. 2021.

OLIVEIRA JR, L. C. O ponto de vista das pedras. **Revista Devires – Ciências e Humanidades**, Belo Horizonte, v.10, n.1, p. 46-60, jan-jun. 2013. Disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-10-n-1-dossie-straub-e-huillet/>>
Acesso em: 13 set. 2021.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). In. **VI CONGRESSO SOPCOM, 2009, Lisboa. Anais...** Lisboa: SOPCOM, 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em: 17 de out. 2021.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.



RELICI

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.