

## Mito e natureza em Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: diálogos com Pavese

por João Dumans

De todos os autores com que Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalharam ao longo de sua trajetória, nenhum outro teve tantos filmes dedicados à sua obra quanto o escritor italiano Cesare Pavese (1908-1950). Se nos detivermos sobre esse arco de tempo que cobre mais de trinta anos – inaugurado com *Da Nuvem à Resistência*, em 1978, passando por *Aqueles Encontros com Eles*, em 2005, até os curtas realizados por Straub após a morte de Huillet, em 2006 – fica evidente também que nenhum outro livro serviu a propósitos tão distintos na filmografia dos cineastas quanto *Diálogos com Leucó*. Isso não significa que Pavese seja o artista mais importante para os Straub, ou aquele com quem eles mais se identificaram – título que caberia melhor a Brecht ou a Cézanne, por exemplo. Significa simplesmente que a obra de Pavese foi capaz, ao longo de todos esses anos, de encarnar diferentes faces da consciência artística e política dos Straub e de expressar certos paradoxos e contradições fundamentais do seu cinema.

Qualquer um que tenha se familiarizado com a obra de Pavese através do cinema dos Straub, e que se dedique a ler o último romance do escritor italiano (*A Lua e as Fogueiras*, no qual se baseia a segunda parte de *Da Nuvem à Resistência*) se surpreenderá, por exemplo, com a infidelidade do filme à intriga do romance e com o abandono do sentimento geral de nostalgia que o atravessa, em prol de uma assertividade política que o livro original contempla de maneira muito embrionária e mesmo, poderíamos dizer, bastante hesitante. A lembrança e a fascinação com os momentos míticos da infância, que constituem o centro da ficção pavesiana, dão lugar, no filme dos Straub, a um aspecto relevante, mas, pelo menos numa primeira leitura, relativamente secundário na estrutura do livro: a resistência dos "partisans" e a sobrevivência do fascismo no pós-guerra.

A outra face desse paradoxo é igualmente intrigante. Se não são exatamente fiéis ao "espírito" da obra, os Straub conseguem, por uma curiosa operação de remontagem e associação, num movimento ambicioso de cortes e remodelagens nos textos – sem falar da própria encenação –, trazer à tona significados latentes, não explícitos, não realizados plenamente pelo texto; significados que, no caso específico de *Da Nuvem à Resistência*, parecem dar à consciência política do autor italiano um vigor e uma energia que ele mesmo teria desejado, talvez, manifestar com tamanha segurança em seus escritos.

Isso porque a vida e a obra de Pavese – distante do militantismo que a crítica de cinema, na esteira da leitura política dos Straub, se acostumou a atribuir a elas – sempre foram marcadas por uma tensão muito grande, frequentemente não resolvida, entre dois modos de conceber a arte e de pensar a realidade: por um lado, a consciência das injustiças sociais e a aversão ao fascismo conduziram sua produção literária na direção da objetividade, do realismo e do engajamento político. Por outro, a fascinação pela mitologia e pela experiência mítica – com tudo o que ela implica em termos de retorno às origens, celebração cíclica do passado, e, sobretudo, fuga da realidade histórica – sempre atraiu o escritor para o lado da intuição e da expressão simbólicas, associadas a uma nostalgia pelo passado e pela infância. Como conciliar essa devoção pelo pensamento mítico com a exigência concreta da luta e da reflexão histórica (leia-se, com um agir e um pensar políticos) foi sem dúvida a contradição que pairou de maneira mais angustiante sobre toda a obra de Pavese – contradição essa que os Straub, em seus filmes, tratarão ora de desfazer, ora de prolongar.

A fascinação de Pavese pela mitologia e pelo pensamento mítico lhe valeria, após a Segunda Guerra Mundial, a reprovação tanto dos setores mais conservadores da

sociedade italiana, descontentes com a “perversão” operada pelo autor sobre o repertório clássico, quanto dos militantes e intelectuais de esquerda. Estes últimos viam com desconfiança sua aproximação do “símbolo” e do “mito”, sobretudo num momento de politização do debate artístico e questionamento da mentalidade mítico-religiosa associada ao fascismo. Para muitos comentadores, a fascinação de Pavese pelo mito, que nenhum outro livro sintetizou melhor que *Diálogos com Leucó*, não era mais do que a contraparte artística e intelectual do seu reconhecido “pessimismo” – ou seja, de seus traumas pessoais e de seu desconforto com a reflexão histórica e política do seu próprio tempo, em grande parte amparada pelo pensamento marxista. Daí, sem dúvida, o silêncio dos críticos e o mal-estar que cercariam a publicação do livro em 1947, num episódio que deixaria uma marca dolorosa no espírito de seu autor.

### **O mito como história: *Da Nuvem à Resistência***

Quase trinta anos depois, no entanto, os Straub voltam a esse mesmo livro para escutá-lo com outros ouvidos e para fazê-lo ressoar de uma outra maneira. Junto com *Fortini/Cani* (1976), justamente o primeiro filme de um autor italiano realizado pelos Straub, *Da Nuvem à Resistência* estaria destinado a se tornar um dos manifestos mais violentos dos cineastas contra os abusos do fascismo e contra a progressiva segregação econômica, social e política entre os homens, fazendo uma crítica aguda aos novos regimes “democráticos” e aos avanços do capitalismo. Mais do que salvar Pavese do seu “pessimismo”, os Straub procurariam reconhecer e intensificar a dimensão política – sem dúvida pré-existente nos textos – das disputas por ele figuradas, oferecendo uma leitura muito original de um autor que, no fim dos anos 1970, parecia poder contribuir muito pouco para a reversão do clima de desencanto político que então se anunciava.

Por meio de *Diálogos com Leucó*, de Pavese, os Straub descobririam uma das mais antigas representações do conflito entre o homem e os poderes que procuraram, ao longo dos séculos, limitar sua liberdade de pensamento e de ação: quando uma nova geração de deuses, os senhores do Olimpo, impuseram sobre o mundo dos primórdios (o mundo titânico) as suas leis, os antigos heróis foram punidos ou relegados ao esquecimento. Enquanto isso, os mortais, os homens comuns, se veriam às voltas com a perda de um antigo direito: o de misturar-se, indistintamente, com os deuses e com as coisas. Esse é, essencialmente, o tema dos três primeiros diálogos que os Straub levariam à cena em *Da Nuvem à Resistência*: “A nuvem”, “A Quimera” e “Os cegos”. Todos os três consistem em variações poéticas desse tema essencial da mitologia grega, e que se encontra no coração da *Teogonia* hesiódica, livro esse que narra, como sugeriu o historiador Jean-Pierre Vernant em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, “de que forma, e por que combates, contra que inimigos, por que meios e com que aliados Zeus conseguiu estabelecer sobre todo o universo uma supremacia de realeza que fundamenta a ordem presente do mundo e que assegura sua permanência”. Ao contrastar o universo dos conflitos mitológicos de Leucó com o último romance do autor, *A Lua e as Fogueiras*, os Straub produzem uma transformação poderosa em ambos, sobretudo no sentido de ressaltar a continuidade das experiências de transgressão e resistência narradas nos mitos antigos com as lutas dos “partisans” italianos ao longo da Segunda Guerra Mundial.

Do mesmo modo, a continuidade dos valores e das figuras que sustentam as relações de violência e de exploração na história, assim como a dissimulação dessas figuras segundo as conveniências de cada época, estão no centro da articulação dramática “em dois tempos” de *Da Nuvem à Resistência*. Em nome de uma suposta “defesa dos valores da civilização”, segundo o poeta e crítico italiano Franco Fortini, e abrigados sob a retórica abusiva da lei, da justiça e do direito à tranquilidade, os reis e os deuses antigos (na primeira parte do filme) e os padrões modernos (na segunda) dão as

mãos –ambos personificando o discurso da separação e da segregação entre os homens. Os Straub prolongam, desse modo, a experiência de filmes anteriores como *Moisés e Aarão* (1974) e *Othon* (1969), valendo-se dos dois livros de Pavese como “um objeto de reflexão marxista”.

Os textos de *Diálogos com Leucó* e *A Lua e as Fogueiras* são tratados assim numa chave “materialista”, que tende a deixar de lado a sua dimensão essencialista e subjetiva (a relação entre o mito e a infância, por exemplo, ou a atração de Pavese pelo “irracional”) em benefício de seu poder explicativo no que toca às relações sociais entre os homens. Aqui já não haverá mais nenhuma vinculação entre as “figuras mitológicas” e o “pensamento mítico” – ou seja, o pensamento orientado em função da superação do presente, do retorno às origens, da fascinação nostálgica pelo passado – como era o caso, de certa forma, em Pavese. Pelo contrário, as figuras mitológicas de *Diálogos com Leucó* e os personagens de *A Lua e as Fogueiras*, destacados agora de seu fundo psicológico e simbólico, tornam-se as expressões máximas da permanência dos conflitos sociais, bem como da continuidade e da irredutibilidade das relações de opressão e violência ao longo da história.

### **O mito como saber: *Aqueles Encontros com Eles***

Quando os Straub voltam ao autor italiano quase trinta anos depois, em *Aqueles Encontros com Eles* (2006), algo dessa experiência inicial se mantém e algo se transforma. O mundo, em especial, já não é mais o mesmo. A constatação do impacto causado ao longo dos anos pelo avanço do capitalismo despertou alguns novos interesses no cinema dos Straub, entre eles uma curiosidade crescente pela figuração da natureza. Como a própria Huillet reconhecera numa entrevista concedida a Benoît Goez em 1998, a percepção das transformações físicas da natureza e do espaço na Itália, para onde o casal havia se mudado em 1969, trouxe de fato ao seu cinema uma nova interrogação em relação aos rumos do mundo contemporâneo: na Itália, segundo ela, “vemos em processo uma destruição que não era aquela da guerra, da última grande guerra europeia, mas aquela de uma guerra cotidiana que destrói tudo aquilo que já estava destruído na Alemanha e na França. Então, forçosamente nos colocamos certas questões, questões que já nos colocávamos antes e que se precipitaram”.

Até a primeira metade dos anos 1980, é possível dizer que toda a relação do cinema dos Straub com a natureza será mediada por uma preocupação política muito clara com as marcas e com os vestígios históricos inscritos no espaço. Essa preocupação não desaparecerá nunca – nem poderia, já que ela é um princípio ético e formal de sua *mise-en-scène* e da sua forma de pensar e de conceber o cinema –, mas é possível dizer que uma maior abertura à “questão da natureza” irá se manifestar descontinuamente ao longo dos anos 1980 e 1990. Por “abertura” pode-se entender, justamente, uma maior receptividade à beleza, à intensidade e aos movimentos próprios às forças naturais, intensidade essa que parece resistir, em seu caráter selvagem e irracional, à domesticação do homem, aos avanços do progresso e à exploração econômica e industrial.

Essa preocupação recoloca, no interior da obra dos Straub, a própria concepção do mito e das narrativas mitológicas, que passam a servir não apenas como alegorias de conflitos históricos, mas como prova, ou melhor, como a evidência histórica de um saber e de uma sensibilidade que existiram um dia, mas que se ausentaram da relação do homem moderno com as forças da natureza. Os mitos seriam assim, para lembrar a expressão de Danièle Huillet, a reminiscência histórica de uma época remota em que a inteligência ainda vinha dos sentidos.

Se é possível dizer que *Cedo Demais/Tarde Demais* (1980-81) sintetiza a problemática da terra do ponto de vista da sua relação histórica com o trabalho e com a luta de classes (resumindo, pela via do registro ensaístico-documental, a experiência prévia de filmes como *Moisés e Aarão*, *Fortini/Cani* e *Da Nuvem à Resistência*), o filme em que a natureza aparece da maneira mais intensa e exuberante no cinema dos Straub é sem dúvida alguma *A Morte de Empédocles* (1986), inspirado na tragédia inacabada de Friedrich Hölderlin, cujas três versões foram escritas entre 1798 e 1799, mas nunca publicadas em vida pelo poeta. A este filme, ele mesmo finalizado em quatro diferentes versões, seria preciso acrescentar ainda *Pecado Negro* (1988), realizado pelos diretores dois anos depois, a partir da terceira versão da peça.

No interior da obra dos Straub, esses dois filmes reatam com a questão da separação do homem e da natureza que o primeiro diálogo de *Da Nuvem à Resistência*, “A Nuvem”, já antecipava: “Um limite foi imposto a vocês, homens. A água, o vento, a rocha e a nuvem não são mais coisas suas, vocês não podem mais possuí-los, gerando e vivendo”. Esta questão, no entanto, ao longo do filme, era deixada de lado em benefício da reflexão sobre a resistência e a luta de classes. Já em *A Morte de Empédocles*, a consciência da violação perpetrada contra o mundo pelo avanço econômico e pela lógica capitalista, de um lado, e o apelo a uma concepção menos instrumental e racional da natureza, de outro, ocupariam uma posição privilegiada. Essa consciência era materializada no filme de maneira eloquente e em formas muito precisas, em especial no tratamento reservado ao espaço, na abertura aos movimentos e às forças naturais e, obviamente, no entusiasmo solar, transbordante da poesia hölderliniana. Ao encenar o texto de Hölderlin em meio à exuberante paisagem siciliana (não por acaso, onde a própria ação da peça se desenrola), os Straub produzem um jogo poderoso de ecos e remissões entre as palavras e o espaço, a tal ponto que a própria recitação dos atores parece por vezes atrelada aos movimentos naturais. Na verdade, mesmo as variações expressivas da luz – e para Straub, “expressionistas” – se manifestam nesse filme não como um dado exterior, mas como uma espécie de pulsação, de respiração interior à natureza.

Entre *Da Nuvem à Resistência* e *Aqueles Encontros com Eles* essa diferença também é bastante perceptível. É notável, por exemplo, como o corpo dos atores no último filme parece querer se misturar, se deixar envolver pelo ambiente. A relação pouco natural dos corpos com o espaço no filme de 1978 é substituída por uma configuração muito mais harmônica e suave, em que esse mesmo corpo já não parece recusar o contato, o toque e a intimidade com o mundo que o cerca. Nos diálogos em que essa relação é mais evidente, como “O mistério” e “As musas”, o corpo dos atores parece não apenas acomodar-se à natureza, mas prolongá-la; suas posturas encaixam-se nas curvas das árvores, corrigem o equilíbrio do espaço, completam seus ângulos e ondulações. Além disso, posturas e gestos puxam com frequência as formas do quadro para o alto, de modo que a cena pareça ao mesmo tempo enraizada no solo e movida por um ímpeto suspensivo, ascensional (imagem bem representativa, aliás, do paradoxo que ilustra a dualidade do poeta hölderliniano).

O mesmo vale para o som de *Aqueles Encontros com Eles*. O ritmo cadenciado dos diálogos e as longas pausas entre as falas dos atores fazem com que os sons naturais, captados com um nível de detalhamento bem superior a *Da Nuvem à Resistência*, participem da cena de uma maneira muito mais rica e penetrante. De maneira quase inversa a *Othon*, em que o rumor surdo da Roma moderna ameaçava a inteligibilidade dos diálogos, provocando um estranhamento que ressaltava a “distância” da peça em relação ao contexto em que era encenada, em *Aqueles Encontros com Eles* o barulho do vento, o canto dos pássaros e o ruídos dos insetos parecem acolher com naturalidade as falas dos personagens.

Um outro tema presente, tanto em *A Morte de Empédocles* quanto em *Aqueles Encontros com Eles*, diz respeito ao papel de mediação do poeta e da palavra poética no contexto do “afastamento dos deuses”. Para Hölderlin, caberia à poesia despertar no homem a consciência do divino que, em função da violência e da insensatez do mundo, o teria abandonado. Como escreveu José Paulo Paes sobre o poeta alemão, no livro *O Regresso dos Deuses*: “Os deuses se tornam visíveis quando o homem lhes dá nome, e na conexão do nomear com o divino se entremostra a sacralidade da palavra”. Nomear o divino é reconhecê-lo, é tentar trazê-lo à terra, é apresentá-lo novamente aos homens.

Não é trivial, portanto, que os cineastas tenham escolhido em *Aqueles Encontros com Eles* justamente os cinco últimos encontros de *Diálogos com Leucó*. Do ponto de vista da arquitetura interna do livro, eles servem como uma espécie de negativo da primeira parte. Em primeiro lugar, porque parecem apresentar-se como o fechamento de um ciclo – dramatizado especialmente em “O dilúvio” –, enquanto diálogos como “A nuvem”, “A Quimera” ou “As éguas” marcavam nitidamente a inauguração de um novo tempo, que seria vivido sob o jugo da lei e da ordem instituídas pelo Olimpo. Em segundo lugar, em diálogos como “Os homens”, “O mistério” e “O dilúvio” não são mais os homens que desejam assemelhar-se aos deuses, mas o contrário, são as divindades que discutem – e não raro invejam – os mistérios e as dádivas dos homens (numa alusão ao tema da “inveja dos deuses” de Heródoto).

Em terceiro lugar, esses cinco últimos diálogos marcam uma virada final em relação ao valor atribuído às palavras e aos nomes. Não mais criados e pronunciados pelos deuses, mas pelos homens, e associados doravante à poesia e à memória, eles são tratados aqui como a antítese absoluta do poder regulatório e discriminatório das leis (como era o caso, por exemplo, em “Os cegos”). Em “Os homens”, Crato lamenta a Bia o estranho hábito de Zeus, o todo poderoso, de caminhar e viver entre os homens: “...que ele, o mesmo ser celeste que lá no Monte nos prometeu estes dons, deixe os altos cumes e vá satisfazer os seus caprichos e tornar-se homem entre os homens, a mim não me agrada”. À indignação do amigo, incapaz de entender o porquê das incursões do deus ao mundo dos mortais, Bia responde:

Irmão, irmão, vai compreender ou não que o mundo, já não sendo divino, por isso mesmo é sempre novo e rico para quem desce do Monte? A palavra do homem, sabendo que sofre e se agita e possui a terra, revela maravilhas a quem o escuta – maravilhas. Os deuses jovens, vindos dos senhores do Caos, caminham todos pela terra entre os homens. E se algum conserva o amor pelos lugares montanhosos, pelas grutas, pelos céus hostis, ele o faz porque agora os homens chegaram lá também e a voz deles ama violar aqueles silêncios.

Para além da defesa da natureza, há também, na aproximação do mito feita por *Aqueles Encontros com Eles*, o elogio de um modo de saber antigo que se realiza na troca e na afirmação da palavra – e sobretudo da palavra oral. Não necessariamente da palavra sagrada dos deuses ou da palavra profética dos sacerdotes, mas da palavra comum em torno da qual os homens, ao longo dos séculos, pensaram e compreenderam a sua realidade. Ora, o que os próprios cineastas colocaram de pé ao longo de toda a sua filmografia não foi senão uma verdadeira “máquina de guerra” contra o adormecimento, a domesticação e a burocratização da palavra. Todo o seu cinema, além disso, é um esforço concentrado no sentido de restaurar (e de demonstrar) o potencial de embelezamento, sensibilização e transformação da palavra. Tanto *Aqueles Encontros*

com *Eles* quanto *Gente da Sicília* (1999), na belíssima cena do encontro final com o amolador de facas, funcionam como uma afirmação literal, maravilhosamente didática, desse programa.

Ao contrário de *Da Nuvem à Resistência*, portanto, em que a alegoria marxista fazia com que os deuses antigos fossem identificados aos padrões modernos – situando-os do lado do poder que aliena, disciplina e viola a liberdade do homem –, em Hölderlin, bem como no Straub-Pavese tardio, o estado de indignação do mundo se deve, ao menos em parte, ao afastamento dos homens e dos deuses – ou, se quisermos, a uma espécie de “desencantamento do mundo”. Nenhum outro filme, nenhuma outra imagem dos Straub foi capaz de sintetizar com mais precisão essa consciência do que o plano final de *Aqueles Encontros com Eles*. Com um movimento vertical, a câmera percorre o córrego imundo de uma vila moderna, até encontrar um fio de eletricidade que separa a tela em duas partes: do lado de cima, o céu azul, ocupando dois terços do quadro e, do lado de baixo, o cume de uma montanha. Não é preciso saber que na Antiguidade os topos das montanhas eram o lugar privilegiado de encontro entre os homens e os deuses para entender a “mensagem” desse plano final: os homens separaram-se dos deuses, ou melhor, da terra e da natureza, abdicando da necessidade vital e da sensibilidade poética que permitiam experimentá-los de um outro modo. São esses, justamente, os “encontros” a que o título se refere, ao apropriar-se de uma belíssima passagem do último diálogo do filme, “Os deuses”, em que dois caçadores conversam no topo de uma montanha:

- *E acredita nos monstros, nos corpos tomados por feras, nas pedras vivas, nos sorrisos divinos, nas palavras que aniquilavam?*

- *Creio naquilo que cada homem esperou e sofreu. Se algum dia ascenderam a estas alturas de pedras ou buscaram paludes mortais sob o céu, foi porque encontravam algo que nós não conhecemos. Não era o pão nem o prazer nem a prezada saúde. Estas coisas, sabemos onde estão. Não aqui. E nós que vivemos longe, à beira-mar ou nos campos, a outra coisa nós perdemos.*

- *Diga então a coisa.*

- *Você já sabe. Aqueles encontros com eles.*

O Pavese que os Straub apresentam em *Aqueles Encontros com Eles* é um poeta luminoso, solar, que demonstra pelo homem e pela terra uma ternura comovente – o que parece aproximá-lo, mais uma vez, de Hölderlin. Essa luminosidade não é algo que os Straub conquistam a despeito do autor italiano, mas graças a ele. O que os cineastas fazem é abrir brechas em seus diálogos para que se ouça a respiração do entorno, é dar aos personagens pavesianos a simplicidade e a dignidade de homens comuns, é filmar a natureza de modo a mostrar, como diz um dos caçadores, “que uma árvore, uma pedra recortada no céu foram deuses desde o início”.

\* Este artigo é uma versão editada de parte da dissertação de mestrado “O cinema de Straub e Huillet: diálogos com Pavese” (UFMG, 2013), aqui publicado com autorização do autor. A íntegra da dissertação pode ser lida [aqui](#).