

Danièle Huillet, Jean-Marie Straub e John Ford: entre corpos e palavras

por Dalila Camargo Martins

Em *A palavra sensível: a propósito de “Operários, Camponeses”*, uma transcrição de sua comunicação feita em novembro de 2001, a convite da associação *La vie est à nous*, no marco das *Escales philosophiques* da cidade de Nantes, dedicadas, na ocasião, ao tema da sensibilidade, o filósofo francês Jacques Rancière explica que “a palavra dramática ou dialética atesta, num registro agonístico, a natureza essencial da comunidade, a saber, seu caráter dividido”, enquanto que “a palavra lírica atesta aquilo que se poderia chamar de tom fundamental da comunidade”, isto é, a capacidade de argumentação de sua própria divisão sobre a base de uma afirmação comum, de uma potência comum da palavra.

Sobre o filme *Operários, Camponeses* (2001), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, Rancière defende que a fala ou palavra dramática prevalecem numa *mise-en-scène* que se organiza de maneira a mostrar, concretamente, “a contradição no seio do povo”, a qual se manifesta em “três figuras”. Diz o autor: “em primeiro lugar, operários e camponeses, isto é, o ativismo operário da construção, do cimento e da eletricidade contra a obediência campesina às leis da natureza; em segundo, massas e vanguardas: as massas, que resistem ao cotidiano de sofrimentos e necessidades, e as vanguardas que se ocupam do porvir da comunidade; em terceiro, homens e mulheres: as mulheres reivindicam sua autonomia intelectual e sexual diante ou ao lado de homens que fazem delas objetos de desejo, quando não espelhos para admirar a própria imagem”.

Operários, Camponeses é uma adaptação de *As Mulheres de Messina*, romance de Elio Vittorini que retrata as profundas mudanças que conduziram a Itália ao *boom* econômico na década de 1960, através de três fios narrativos: a viagem do tio Agrippa, uma figura emblemática da nova ordem burguesa, que percorre o país de trem à procura de sua filha, então unida às tropas aliadas na Sicília; a história de amor entre dois jovens, Siracusa e Ventura, maculado pelo passado fascista criminoso do rapaz; e a tentativa de um grupo de trabalhadores (operários e camponeses degredados, dentre os quais se destacam as enérgicas mulheres de Messina, arraigadas à causa) de implementar, logo após a Liberação, em uma aldeia localizada nos Apeninos tosco-emilianos parcialmente arruinada pela guerra, uma comunidade onde vigora a coletivização dos meios de produção e uma democracia direta. Dos 82 capítulos do livro, *Operários, Camponeses* foca em apenas quatro, os únicos que não possuem narrador e são tecidos por meio de depoimentos dos participantes da comunidade em formação, os quais, “em um contraponto de vozes, rememoram e avaliam episódios vividos conjuntamente”, apresentando as querelas decorrentes de visões distintas acerca da vida e do trabalho.

Os atores amadores do Teatro Comunale Francesco di Bartolo, da comuna de Buti, não encenam as situações relatadas, mas leem o texto de Vittorini, explícito diegeticamente nas páginas dos cadernos que seguram – muitas vezes é possível enxergar as marcações coloridas nas frases, como uma “partitura para múltiplas vozes” (segundo análise do professor Paulo Faria), elaborada ao longo de inúmeros ensaios, pela distinção do ritmo de respiração de cada um. No artigo *Straub-Huillet: o menor planeta do mundo*, o crítico Alain Bergala fala sobre a relação entre atores e texto aponta: “É verdade que nos filmes de Straub o texto deva ser interpretado pelos atores com a precisão de uma partitura musical. A versão definitiva do texto, aquela que os atores ensaiam antes da filmagem, é organizada em versos livres, em função dos cortes de ritmo impostos por Straub, em que as entonações, as sílabas tônicas e as pausas – ou seja, tudo aquilo que faz a musicalidade da língua – são dadas por anotações com canetas coloridas”.

Sob essa luz, fica claro o impacto da seleção executada na matriz literária. Pois, embora não haja nenhum acréscimo ao texto original, Huillet-Straub suprimem a parte do romance que conta a dispersão da comunidade e suas causas. Em *Operários, Camponeses*, o destino da comunidade permanece aberto, dependente de seus participantes. A própria estrutura fílmica, ao ser exonerada do dever de convencer os espectadores disso ou daquilo, na verdade, torna-os tanto mais responsáveis, porquanto lhes confia o exercício do livre arbítrio, refutando a ideia de que o cinema poderia fornecer uma representação acabada da história e sustando o próprio domínio da história como fatalidade. Rancière escreve que “pode-se dizer que esse é um filme comunista que apresenta *momentos comunistas* cuja realidade nunca é confrontada com nenhuma outra realidade que lhe servisse como referência exterior”.

A potência global da comunidade se manifesta, precisamente, através da palavra sensível. Pois, embora o filme se refira a acontecimentos pretéritos, do primeiro inverno da comunidade, não se trata de um registro para posterior autenticação, mas de fazer vibrar, de animar as coisas ditas.

Nesse sentido, é importante qualificar a fala de *Operários, Camponeses*. Rancière informa com precisão que ela se opõe não só à tradição representativa clássica, na qual os linguajares são estipulados conforme a dignidade dos personagens, isto é, aos espíritos nobres, a norma culta, e aos inferiores, o calão, mas também à contradição, “que opõe a essa hierarquia um modelo cultural (cultura popular contra linguagem elevada)”, ou então, que supervaloriza o *savoir-faire*, o *savoir-vivre*, identificados como populares, em detrimento das artes da linguagem, conotadas aos dominantes. Ao invés, Huillet-Straub provocam “um curto-circuito” entre “as artes populares do viver e a grande arte da palavra.” A prosa de Vittorini, uma vez transposta em versos livres por Huillet, cria verdadeiras cesuras nas frases, quando não dentro dos próprios versos. Com certa frequência, distanciam-se sujeitos e predicados, como “desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa”, funcionando, em vez, à base de serialização ou alinhamento, que reluta em favorecer um elemento às custas de outro — similar ao procedimento paratático da lírica tardia de Friedrich Hölderlin, de quem Huillet-Straub adaptaram *A morte de Empédocles* (1791-1800) e a tradução de *Antígona* (cerca de 442 a.C.), tragédia de Sófocles, em *A Morte de Empédocles; ou: Quando a Terra Voltar a Brilhar Verde para Ti* (1987), *Pecado Negro* (1988) e *A Antígona de Sófocles na tradução de Hölderlin tal como foi adaptada à cena por Brecht 1948* (1992), logo antes de *Operários, Camponeses*, portanto.

Tal estrutura já fulgurava em *Gente da Sicília* (1999), o primeiro filme huillet-straubiano baseado em Vittorini, em seu romance *Conversa na Sicília* (1941). Recordemos, por exemplo, o encontro de Silvestro (Gianni Buscarino) com o amolador de facas (Vittorio Vigneri) — episódio que se tornou um curta-metragem autônomo, intitulado *L'arrotino* (2001). Silvestro, recém chegado da América e de visita à sua mãe (Angela Nugara), avista o amolador na praça do vilarejo, aos pés da escadaria da igreja. Em um astuto canto falado, que mistura denotação e sugestão — “Às vezes, parece-me que bastaria que todos tivessem dentes e unhas para amolar” —, conversam, em tom de provocação, sobre o quão raro é encontrar “uma verdadeira lâmina”, e fazem negócio, não sem o amolador se arrepender de ter cobrado a mais por tomar Silvestro como “forasteiro”. Tão logo, irrompe uma sorte de ode à vida, ambos nomeiam com gosto as coisas do mundo — “Luz, sombra, calor, alegria, não alegria. Esperança, caridade. Infância, juventude, velhice. Homens, crianças, mulheres. Mulheres belas, mulheres feias, graça de Deus, patifaria e honestidade. Memória, fantasia.” O amolador, em uma pausa reflexiva, pergunta se haveria algum sentido em tudo isso. A resposta de Silvestro é negativa, materialista.

Continuam a recitar comidas, animais, elementos naturais, facetas da mortalidade, até as vogais do alfabeto. E o amolador arremata: “Grande mal, ofender o mundo. Desculpe, mas se uma pessoa conhece outra e sente muito prazer em conhecê-la e, então,

leva-lhe dois tostões ou duas liras a mais por um serviço que deveria ter sido gratuito, devido ao grande prazer que sentiu ao conhecê-la, o que é esta pessoa senão um homem que ofende o mundo? Às vezes, confundem-se as pequenezas do mundo com as ofensas ao mundo”.

Despedem-se, agradecidos. E o amolador entoa, uma vez mais, a aspiração revolucionária — “Ah! Se houvesse facas e tesouras, buris, chuços e arcabuzes, morteiros, foices e martelos, canhões, canhões, dinamite!” —, antes de entrar o quarteto de cordas nº 15, em lá menor, *Opus 132*, de Ludwig van Beethoven.

Gostaria, aqui, de fazer uma digressão ousada — que talvez agradasse a Huillet-Straub. Na trilogia da cavalaria de John Ford, composta por *Sangue de Heróis* (1948), *Legião Invencível* (1949) e *Rio Bravo* (1950), há cenas emblemáticas de encontros entre oficiais do exército e chefes indígenas, nas quais é selado o destino da trama. Em *Legião Invencível*, por exemplo, o capitão Nathan Cutting Brittles (John Wayne) conversa com o chefe arapaho, Pônei-que-anda (Chief John Big Tree), na incumbência de evitar o conflito iminente, pois a tribo, que avançava confiante junto aos cheyenne e aos lakota desde a batalha de *Little Bighorn*, na qual o sétimo pelotão da cavalaria, sob o comando do general George Armstrong Custer, fora massacrado, deveria ser contida e conduzida de volta à reserva. A desavença dada como mote faz menção ao episódio verídico da Grande Guerra Sioux, em 1876, travado no território de Montana. Na sequência do filme, Brittles, na companhia do sargento Tyree (Ben Johnson), chega ao acampamento dos arapaho, ao som hipnótico de tambores de guerra. É recebido com hostilidade pelos guerreiros, ao que reage com violência simétrica, enquanto Tyree se põe em guarda, amedrontado.

Então, o velho capitão, a um dia de sua aposentadoria, saúda o ancião Pônei-que-anda, em uma espécie de ritual de enunciação, em que se empertigam, pitam um cachimbo e comem sal da mesma cuia. Conhecidos de longa data, compartilham o cansaço da guerra e lamentam sua inevitabilidade — “Estamos velhos demais para a guerra”, diz Pônei; “Homens velhos deveriam detê-las”, acrescenta Brittles; “Mas é tarde demais, Nathan”, retruca o chefe. Sua comunicação se dá por gesticulação e pronúncia escalonada, de modo a facilitar a compreensão da língua inglesa entre nativo e não-nativo. Durante todo o tempo, a cerimônia, filmada em planos americanos e de conjunto, com poucos cortes e nenhum movimento de câmera, é observada pelos índios perfilados ao redor, que permanecem calados, atentos e impassíveis. A atmosfera é, simultaneamente, comovente e sinistra, mais parece um entreato que susta a narrativa, vaticinando um porvir catastrófico, mas também devaneando um horizonte pacífico e comunitário — no qual se pesca, bebe e caça búfalos “*together*”.

Ora, não existiria uma ligação entre este encontro de *Legião Invencível* e aquele de *Gente da Sicília*? Primeiramente, nota-se uma semelhante disposição de corpos no espaço, apurados frente a frente, mas ligeiramente afastados, que o enquadramento estático e aberto salienta, mesmo havendo também planos médios e próximos, individuais. E o canto falado huillet-straubiano, de gestos altivos, ao ser pareado com as mímicas espalhafatosas de Pônei-que-anda, ressalta a arquitetura fordiana, sua *mise-en-scène* de “signos particulares”, como escreveu Serge Daney, que se arma sobre os vestígios de uma batalha retórica. Decerto, porém, o augúrio entoado quando o amolador clama, reiterativamente, por objetos cortantes tem um papel distinto do da profecia anunciada pelo chefe arapaho, porque procura instigar uma movimentação voluntária onde há inércia, ao invés de confirmar uma inexorabilidade combativa. Apesar disso, verifica-se uma gama de contradições na cena de *Legião Invencível*, algo recorrente em *Gente da Sicília*.

Percebe-se, por sua expressão facial, que Brittles condena Pônei-que-anda por não convencer sua tribo a findar a guerra, como se o contrário, isto é, a interrupção da perseguição aos nativos pelo exército americano estivesse fora de cogitação. Em seu turno, Pônei-que-anda, apelando, justamente, para o que têm em comum, a velhice, confessa que os mais jovens teimam em não lhe escutar, apenas ao curandeiro, e convida

Brittles a se absterem juntos. O capitão, no entanto, declina veementemente, deixando transparecer seus sentimentos ambíguos em relação à aposentadoria premente, em um tipo de espelhamento que cancela o maniqueísmo, ao menos por um momento. Não obstante, mais disparidades despontam entre as sequências. A ode straubiana às coisas do mundo direciona a imaginação do espectador para fora do quadro, na ressonância dos nomes proferidos em um presente vivo, enquanto os registros empreendidos por Ford capturam os indígenas em sua triste “inflexibilidade”, fixando seu “último sobressalto”, “numa estética de ‘cartão postal’”, como novamente apontou Daney. Huillet-Straub lançam o espectador na incomensurabilidade do presente do indicativo, liberando os significantes de seus significados para atingir, não sem esforço, o grau zero da experiência, repleto de possibilidades múltiplas. Já Ford, por sua vez, focaliza a produção do folclórico, a orquestração de imagens imediatamente memoráveis para o espectador.

Contudo – e aqui se funda a afinidade eletiva entre os cineastas –, esse interesse fordiano pela caricatura é o avesso da mitificação tematizada em seus filmes, pois contrapõe à identificação com heróis incorruptos o olhar compassivo a toda e qualquer minoria que degradingola, à beira do anacronismo e, portanto, condicionada pela história. Straub está convicto de que “nenhum homem tinha mais simpatia pelos índios do que Ford. Não se pode fazer um filme como *Crepúsculo de uma Raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964) sendo racista”, como já disse. E Huillet elucida que “o irracional que surge com os índios é o inassimilável”. Ou seja, ao narrar, Ford não procurava sugar a vitalidade do outro, do alterno, mas respeitar o desconhecido, preservadas em mínimos e decisivos traços, não importando a dimensão de sua evanescência. Daí advém, então, um forte paralelo entre a prolífica construção de personagens fordiana e a mescla entre atores profissionais, amadores, autores, críticos, vizinhos, estrangeiros etc., nos filmes huillet-straubianos.

Portanto, para Ford, “um marinheiro ou um sargento de cavalaria eram tão importantes quanto um almirante”, como escreveu o crítico Miguel Marías, assim como, nos filmes huillet-straubianos, a paisagem é eloquente e os textos internalizados conservam sua autonomia. Outro ponto de convergência entre os cineastas é a tal ferida narcísica, designada por Serge Daney, no caso de Huillet-Straub, como “sintoma” em sentido freudiano, lugar da resistência, que “é o único índice que não engana, que comprova uma realidade qualquer, um nó de contradições.” Pois tudo o que se inscreve na película, seja um objeto de cultura, uma obra de arte ou uma localidade saturada de história, embora testifique o trabalho humano, extrapola esse âmbito, denotando os limites de uma concepção antropocêntrica do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DANEY, Serge. "John Ford". In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010
- MARÍAS, Miguel. "A profundidade de Ford". In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010
- Paulo Faria na 21ª Sessão de Janelas Filosóficas: *Operários, camponeses*, transmitida, ao vivo, no dia 5 de outubro de 2020, por iniciativa do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9PyTGaIWOM>
- RANCIÈRE, Jacques. "A palavra sensível: a propósito de “Operários, camponeses”". In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema — imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Os cineastas falam de Ford". In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo;

***Este ensaio é uma versão reduzida e editada de um capítulo da tese de doutorado da autora.**