



Straub/Huillet e Antígona: o rigor do mito

JOÃO LANARI BO

Professor de Cinema do Departamento de Audiovisual da UNB

Resumo: O singular percurso da dupla Jean-Marie Straub e Daniele Huillet tem como uma de suas estratégias fundamentais a revisitação de clássicos, da antiguidade à modernidade. Em cada uma dessas operações, a dupla emprega seu conhecido rigor construtivo, de modo a extrair dessas obras o vigor original que exibiam à época de sua criação. Antígona, a peça de Sófocles, de larga importância para a cultura ocidental, é um dos casos bem sucedidos dessa estratégia.

Palavras-chave: Straub. Huillet. Antígona. Hölderlin. Brecht.

Abstract: The unique trajectory of the couple Jean-Marie Straub and Danièle Huillet has as one of their basic strategies the process of revisiting the classics, from antiquity to modernity. In each of these operations, the couple employs their well known constructive rigor, in order to extract from these works their original vigor, which they exhibited at the time of their creation. Antigone, Sophocles play, of large importance to western culture, is one of the well succeed cases of this strategy.

Keywords: Straub. Huillet. Antígona. Hölderlin. Brecht.

Résumé: Le parcours singulier du couple Jean-Mari Straub et Danièle Huillet a comme une de ces stratégies fondamentales la revisitation des classiques, de l'antiquité à la modernité. Dans chacune de ces opérations, le couple emploie son bien connu rigueur constructive, a fin d'extraire de ces oeuvres le vigueur original qu'elles ont montré à l'époque de sa création. Antigone, La pièce de Sophocles, avec une telle importance pour la culture de l'occident, est une des bien connues entreprises avec cette stratégie.

Mots-clés: Straub. Huillet. Antígona. Hölderlin. Brecht.

Antígona (em grego Ἀντιγόνη) é uma figura da mitologia grega, irmã de Ismênia, Polinice e Etéocles, os filhos incestuosos de Édipo e Jocasta.

Na filmografia do casal Straub/Huillet pairam várias revisitações a pilares clássicos da cultura ocidental. É conhecido o rigor com que são processadas essas incursões, como tudo o que produz a dupla. No caso dos “clássicos” – categoria que vai de modernos como Schoenberg e Pavesi, passando a Hölderlin e Corneille – a ousadia do tratamento denota sempre uma releitura da tradição que escapa aos ditames vigentes da indústria do entretenimento. Sem receios de qualquer ordem em inscrever-se no debate que cada um desses clássicos carrega, os filmes apelam para um rigor construtivo, a marca dos Straub, que não hesitam em eleger e explorar veios de expressão e significação negligenciados pela tradição cultural estabelecida.

A estratégia, por certo, é recuperar o vigor e a contundência dos discursos originais. No caso de *Antígona* (1991), a operação visou três camadas da tradição: o texto trágico de Sófocles, uma das grandes matrizes da dramaturgia ocidental; a tradução de Hölderlin, a principal ruptura com o cânone classicizante; e a versão de Brecht, que tentou imprimir uma contemporaneidade pós-guerra ao texto grego. Dialogando com cada uma dessas vertentes, sem perder em nenhum momento o controle dos procedimentos cinematográficos, Straub/Huillet lograram produzir uma poderosa inscrição na recepção da tragédia – atualizando a potência do mito, em outras palavras, para os dias que vivemos. Examinar essa operação, ainda que de forma breve, é o tema desse artigo.

Antígona revisitada: uma obsessão recorrente

Diz a lenda que Antígona, filha de Édipo, sepultou secretamente seu irmão Polinice, desafiando seu tio Creonte, rei de Tebas e irmão de sua mãe, Jocasta. Condenada a ser enterrada viva, Antígona deixa-se morrer antes da execução, e sua morte leva a mais dois suicídios, de Hêmon, seu noivo e filho de Creonte, e de Eurídice, mulher de Creonte. Uma sucessão de mortes desencadeada por um conflito crucial entre Antígona e

Creonte, que acabou forjando um drama de efeitos simbólicos devastadores na vida ocidental. George Steiner consagrou um belo livro ao imenso legado desse momento inaugural, auscultando o impacto da tragédia de Sófocles no discurso filosófico, na prosa, poesia, política, e direito. Uma das etapas mais importantes desse percurso alinhavado por Steiner vem do filósofo mais atilado com a força da dialética na formação da consciência histórica, o próprio Hegel, admirador incondicional do texto sofocleano. Vale a citação, apesar de longa:

Mais interessante ainda [do que *As Eumênides*, de Ésquilo], embora já transferida inteiramente para dentro do sentir e do agir humanos, surge a mesma oposição na *Antígona*, uma das obras de arte mais sublimes, mais primorosas sob todos os aspectos em todas as épocas. Tudo é consequente nessa tragédia; a lei pública do Estado, o amor e o dever familiares [...], Antígona tem como páthos o interesse familiar; e Creonte, o homem, o bem estar da coletividade [...] Antígona não se deixa afetar pela ordem de Creonte [de não sepultar o irmão], que diz respeito apenas ao bem público do Estado; ela consome, como irmã, o dever sagrado do funeral, conforme a piedade do seu amor ao irmão. Nisso, ela se apoia na lei dos deuses; mas os deuses que ela venera são os deuses inferiores do Hades, os deuses externos do sentimento, do amor, do sangue, não os deuses diurnos da vida livre e autoconsciente do povo e do Estado. (HEGEL, 2004: 194-95 *apud* REINHARDT, 2007: 81)

A cisão detectada pela pontaria hegeliana subsidiou um sem-número de explorações posteriores do racha original do texto trágico, explicitado no diálogo entre Antígona e Creonte, começando pelo direito contra o direito (o texto mesmo de *Antígona* é uma metáfora do conflito entre direito natural e positivo), passando pelos pares homem e mulher, família e Estado (cidade), culpa trágica e expiação, generosidade e egoísmo – embora, como salienta Reinhardt, os dois lados da contenda, Creonte e Antígona, estejam em mundos opostos, não se comunicam ou influenciam um ao outro. Além disso, a narrativa de Sófocles recupera os fundamentos míticos da legenda tebana e os atualiza para a experiência prática da *polis* grega do século V, ampliando o poder da língua e delimitando o alcance das potências divinas (o lote de textos trágicos que cobre pouco mais de um século de vida grega representa, no

plano simbólico, o processo político de secularização urbana experimentado em Atenas e adjacências, visceral para a cultura e o pensamento ocidental). Para Jean-Pierre Vernant, “a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico com fase de elaboração” (VERNANT; VIDAL-NACQUET, 2011: 3), com os poetas trágicos utilizando o vocabulário do direito em gestação justamente para acentuar suas incertezas, imprecisões e flutuações. *Antígona*, que integra a famosa trilogia tebana de Sófocles, situa-se nessa soleira linguística em que os nomes jurídicos ainda não se consolidaram, na linguagem e na organização social. Vernant lembra que para os gregos não existia o conceito de direito absoluto, ou seja, algo “fundado sobre princípios e organizado num sistema coerente: para eles, os gregos, haviam como que graus de direito” (VERNANT e VIDAL-NACQUET, 2011: 3), da coerção dos homens à coerção da justiça de Zeus.

Foi um contemporâneo de Hegel, o poeta Hölderlin – amigo íntimo do filósofo, por um breve período de quatro anos –, quem arrancou *Antígona* do sonho dogmático a que se instalara com as sucessivas traduções arcádicas de que fora alvo. Hölderlin tratou a sintaxe e a semântica do texto sem a menor complacência, com aspereza, erros (seriam centenas), literalidade – mas aplicando ao poema trágico toda a energia e a radicalidade do seu projeto poético, desvelando por fim a força do original, antes mitigada pelo achatamento harmonioso da linguagem em nome da “boa poesia”. Se Hölderlin foi ridicularizado por contemporâneos, como Goethe e Schiller, que julgavam ser a tradução em tela a “prova irrefutável da derrocada mental do poeta” (STEINER, 2008: 80), o futuro trouxe-lhe a glória: além da influência sobre Nietzsche, personalidades como Walter Benjamin, Heidegger e Karl Reinhardt fizeram-lhe justiça como intérprete de Sófocles, pois soube trazer à tona, com sua versão, o “potencial anárquico-destrutivo da tragédia” em contraponto à visão inspirada no (empobrecedor) “código de equilíbrio estilístico derivado do humanismo do Renascimento” (STEINER 2008: 82). A força da tradução de Hölderlin chegou ao poeta Brecht, que a apreciava a despeito das inúmeras alterações que fez no texto, e, por conseguinte, à dupla Straub/Huillet, que utilizou a versão brechtiana no filme de 1991. A ironia é que o método construtivo implacável do casal,

sobretudo no que toca à enunciação das palavras, terminou por resgatar a poética hölderliniana com um vigor para além dos propósitos circunstanciais do dramaturgo alemão, motivada por um cenário de decepção do pós-guerra, onde se destaca a perseguição de que foi vítima nos Estados Unidos sombreado pela sanha persecutória do Senador Joseph McCarthy.

George Steiner vai muito além da esfera alemã ao tratar da recepção de *Antígona*, assunto que não cabe nesse artigo. O que interessa aqui é situar o filme da dupla Straub/Huillet no seio de uma intensa deglutição das fontes gregas em terras germânicas (no Brasil, mencione-se a tradução de Haroldo de Campos do Ato I, Cena I da versão de Hölderlin). Não seria exagero afirmar que é o idioma alemão que se arroga, no campo linguístico, a máxima proximidade originária com o grego, como o denota a citação abaixo de Steiner, a propósito de Hölderlin e *Antígona*:

No choque implosivo e na chama da tradução concreta, ambas as línguas são destruídas e o significado entra, momentaneamente, na “escuridão vívida” (a imagem do enterro de *Antígona*). Mas uma nova síntese emerge, uma harmonização do grego ático do século V com o alemão do início do século XIX. É uma expressão estranha, porque não pertence integralmente a nenhuma das línguas. Ainda assim, está, mais que o grego ou o alemão, carregada com correntes de significado mais universais, mais próximas das fontes de toda a linguagem verbal. (STEINER, 2005: 351)

O espaço fílmico straubiano: a força da palavra

Será *Antígona*, o filme, um exercício convergente com o projeto hölderliniano, e cada vez mais divergente com o brechtiano? A tentação é grande para avançar nessa direção: o próprio Straub sugeriu isso em entrevistas, embora tenha se mostrado sempre cuidadoso ao referir-se às motivações de Brecht, como aquela que atribui um desejo imperialista a Creonte e associa a *débâcle* de Tebas à tragédia de Stalingrado.¹ É a partir do uso das ferramentas cinematográficas, e, sobretudo, na *mise-en-scène* do texto de Sófocles versão Hölderlin (apesar das mudanças de Brecht), que a diferença se acentua e o filme prevalece. Pois, como salienta o dramaturgo Peter Handke, que

1. Entrevista de Straub publicada originalmente na revista TIP Berlin, abril de 1991, por ocasião da estreia do filme, em maio daquele ano.

elogiou rasgadamente a fita ao mesmo tempo em que desprezou a suposta “politização” do texto, introduzida por Brecht: “A ação [no filme] é ainda mais poderosa, mais rítmica, mais fílmica, até mesmo alucinatória, porque é invisível – ameaçada por Creonte, recontada pelos mensageiros, comentada pelo coro, profetizada por Tirésias. Ela [a ação] existe apenas nas palavras” (HANDKE *apud* BYG, 1995: 223).

O efeito da impostação da voz e da economia narrativa articulada pelos Straub termina gerando uma percepção mais aguda da fisicalidade da ação do que uma hipotética montagem campo/contracampo acrescida de movimentação dos atores poderia produzir. Ao escolher uma postura rígida e quase estática dos atores para a enunciação do texto, combinada à reduzida latitude das tomadas, os diretores permitem que o fluxo acústico das palavras se condensem em meio a uma teia de significados, resgatando a força material da poesia de Hölderlin e ancorando o filme na antiga crença grega da corporeidade da palavra. O corte entre os planos, ditado por parâmetros pré-determinados como a tonalidade e dicção das falas, jamais submetido ao imperativo da causalidade espaço-temporal da narrativa clássica, coloca o texto em um primeiro plano virtual em relação à imagem, construindo a diegese do filme em cima da enunciação das palavras (é conhecida a precisão do casal ao dirigir a fala dos atores, do *casting* aos ensaios). Nesse ponto, como salienta Steiner referindo-se ao poema de Hölderlin, a “presença carnal dos termos abstratos utilizados pelos pensadores e poetas do período revolucionário e século XIX” (STEINER *apud* BYG 1995: 223) produzem no espectador contemporâneo uma “intensidade substantiva” que reforça as qualidades corpóreas e míticas das palavras. Handke chama a atenção também para a transformação dos atores, em função da montagem e da *mise-en-scène* “estatuesca” – eles vão “crescendo maravilhosamente... em massividade, fisicalidade, presença, volume... unicamente através da fala exaltadamente fervorosa, até que no final... temos a sensação de ter visto um *filme atlético*” (HANDKE *apud* BYG, 1995: 223).

Peter Handke é um autor polêmico e midiático, sua apreciação está longe de ser consensual (para a crítica feminista, a *Antígona* de Brecht tem um valor primordial na releitura do texto grego). Na entrevista citada acima, Straub disse que Handke havia dedicado um “cumprimento envenenado” ao

filme (Handke afirmou: “a película é muito melhor do que a peça, porque para mim em Brecht falta a dor, e no filme ela está presente todo o tempo” (HANDKE *apud* BYG 1995: 218), e defendeu a cartela final do filme, que reproduz texto escrito em 1952 – um texto em que Brecht refere-se à “memória curta da humanidade e à imaginação curta do sofrimento que está por vir” (no som, Straub adicionou um ruído de helicóptero, que funciona também como brusco retorno do contemporâneo, outra manobra retórica habitual nos filmes do casal). Barton Byg, em seu livro sobre os filmes alemães dos Straub (*Landscapes of Resistance*, de 1995) examina detalhadamente o trabalho de Brecht em cima da tradução de Hölderlin (BYG, 1995: 219-24), salientando a desconfiança inicial do dramaturgo em relação aos clássicos, logo superada pela admiração diante do texto “energético e engraçado” do poeta alemão, opinião compartilhada por Straub. Brecht manteve apenas vinte por cento do original intacto, fez pequenas adaptações em outros cinquenta por cento e acréscimos e/ou mudanças importantes no restante da peça. O objetivo geral das intervenções foi melhorar a fluidez do texto, embora topicamente as alterações visassem “secularizar” os elementos do drama, atualizando-o para uma sensibilidade moderna e, sobretudo, afinada com o humanismo pós-guerra.

A *mise-en-scène* straubiana terminou por redescobrir o efeito do estase por detrás das palavras, projeto original da transcrição hölderliniana, superando a fluidez pretendida por Brecht, sem dúvida pensada para a montagem teatral. Além da rigidez na postura e no corte baseado no texto e não na criação de um espaço de continuidade ilusória, é importante também salientar a meticulosa direção dos gestos e olhares dos personagens (e aqui Danièle Huillet tem um papel fundamental), já que o “abismo” entre os planos (ou entre falas dos personagens, cada uma delas soberana, impostada) constitui-se como a norma geral de composição do filme. As pouquíssimas panorâmicas que atravessam a narrativa podem gerar um súbito efeito de culpa ou violência (BYG, 1995: 223) – Handke, mal contendo sua estupefação, as compara aos movimentos de câmera de Hitchcock. O rigor obsessivo em cortar no momento em que uma fala se aproxima para ocupar o proscênio faz com que se produza a sensação de que a fala precedente não teve outra razão senão a de permitir a aparição da nova fala. Como os falantes em geral

aparecem isolados em planos individuais, com olhares e gestos milimetricamente calibrados para gerar um “espaço narrativo” distinto da habitual continuidade cinematográfica, e mesmo de uma concepção teatral de movimentação e gestualidade, só resta ao espectador perceber cada cesura espaço-temporal como um abismo aberto, uma fenda que o obriga a uma assimilação dura e áspera da continuidade das imagens, remetendo a fruição quase que exclusivamente à corporeidade das palavras, como queriam os gregos – e Hölderlin.

Parece que temos em *Antígona* de Straub/Huillet um daqueles casos em que uma versão moderna foi capaz de revisitar fundamentos originários de obras gestadas em épocas absolutamente distintas, a despeito dos percalços e intempéries experimentadas pelo texto de Sófocles em pouco mais de dois mil e quinhentos anos de história. Uma combinação bem sucedida de procedimentos cinematográficos rigorosos e inegociáveis com um olhar presciente para a tradição, ou seja, as três camadas básicas, Sófocles, Hölderlin e Brecht. Alain Bergala escreveu um texto seco e preciso para a revista *Cahiers du Cinéma*, em 1984 (BERGALA, 1984: 28), tratando do método da dupla, desde a locação, que pode durar anos, até os detalhes da produção. A eleição do “lugar” onde serão filmadas as cenas assume um caráter quase sagrado, correspondendo a um planejamento espacial implícito na concepção geral do projeto. Outra obsessão, uma vez selecionada a locação, é o posicionamento da câmera, que Straub define *tout court* como “ponto estratégico”. O som direto e as repetições completam o rigor construtivo. Barton Byg cita outro crítico dos *Cahiers*, Alain Philipon, que sugere ser o método de dividir as cenas uma espécie de prática “cirúrgica”, pois ao negar-se a criar a ilusão da continuidade, trata o espaço de uma forma “sagrada”, com cada plano assumindo um valor autônomo. O espaço é dividido para revelar os atores, e não construído de acordo com seus pontos de vista. A noção de “espaço sagrado”, recorde-se, é particularmente cara a Hölderlin (BYG, 1995: 226). O “ponto estratégico” de *Antígona* onde se situa a câmera não é nunca revelado, mas sabemos, pelo depoimento dos diretores, que somente duas posições foram escolhidas, uma no mesmo nível dos personagens e outra colocada quatro metros acima, em uma plataforma. O teatro de Segesta, belíssimo remanescente da arquitetura grega, no sul da Sicília, datado do século IV AC,

foi dividido em três ângulos cobrindo cento e oitenta graus, de acordo com o diagrama de Huillet reproduzido no livro de Barton Byg, com a câmera nunca ultrapassando os limites do palco, nem tampouco filmando do ponto de vista da plateia. O resultado é uma tensão entre duas perspectivas, a da câmera nos pontos pré-fixados e uma segunda, imaginária, nunca assumida, que seria a do espectador no teatro (BYG, 1995: 228).

O materialismo que emana das produções da dupla Straub/Huillet continua a gerar perplexidades, não apenas na audiência – mesmo a devota – mas também entre os críticos. Para Straub a materialidade que importa é a dos meios de produção, que implica um total repúdio a qualquer concessão para agradar ou suavizar o produto final, o filme. A operação cultural que orientou o resgate de *Antígona* é um índice completo dessa prática material, difícil de ser sustentada. Para aumentar ainda mais a perplexidade, as declarações de Straub na grande imprensa estimulam uma polêmica que definitivamente afasta suas produções de um engajamento político-partidário, digamos. Em setembro de 1992, quando do lançamento de *Antígona* na França, Straub concedeu entrevista ao diário *Libération* em que compara a “fé no progresso” do coro de Sófocles ao primeiro capítulo do Manifesto Comunista, argumentando que “a classe operária foi comprada pela promessa do progresso técnico”. E continua: “A sociedade industrial é barbarismo. Para Hölderlin, acredito, também o é” (STRAUB *apud* BYG, 1995: 229). *Antígona*, Moisés, e Empédocles voltam-se para um futuro utópico, salienta Barton Byg, sem esperança e inseguro. Uma corrente de razão cética atravessa o projeto straubiano, que acoplada a uma disciplina materialista e radical da produção torna impossível qualquer esboço de reconciliação com mensagens políticas explícitas. Straub/Huillet falam para quem produz concomitante ao questionamento do próprio processo de produção, uma faixa rara e cada vez mais limitada.

A contundência do projeto dessa dupla singular do cinema, após tantos anos de atividade e agora submetida, como tantos outros, à vertigem digital, é absolutamente pertinente e vigorosa. Contundência que encontra eco naquilo que representa *Antígona*, que não é outra coisa senão “o que pode ser chamado de desejo puro, o puro e simples desejo de morte, isto é, daquilo que está além do princípio do prazer. Ela encarna esse desejo” (LACAN, 1991: 328).

REFERÊNCIAS

- BERGALA, Alain: *La plus petite planète du monde*, Cahiers du Cinéma, No. 364, 1984
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: the German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro VII, Ética da Psicandlise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Brasília: UNB, 2007.
- SOPHOCLE; HÖLDERLIN, Friedrich; BRECHT, Bertold; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Antigone*. Tolouse: Ombres/Cinematèque française, 1992.
- STEINER, George. *Antígonas*. 2 ed. Lisboa: Antropos/Relógio d'água Editores, 2008.
- _____. *Depois de Babel*. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Data do recebimento:
11 de março de 2013

Data da aceitação:
06 de junho de 2013