



# **Mito e Natureza nos Straub: Pavese, Hölderlin e Cézanne**

JOÃO DUMANS

Pesquisador e realizador de cinema, mestre em comunicação pela UFMG.

**Resumo:** O artigo discute as relações entre o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e a obra do escritor italiano Cesare Pavese, dedicando-se especialmente aos filmes *Da nuvem à resistência* (1978) e *Aqueles encontros com eles* (2005).

**Palavras-chave:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Cesare Pavese. Cinema e literatura. Mito. Mitologia Grega.

**Abstract:** The article investigates the relations between the films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and the literary works of Cesare Pavese, especially within the films *From the cloud to resistance* (1978) and *These encounters of theirs* (2005).

**Key words:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Cesare Pavese. Film and literature. Myth. Greek Mythology.

**Résumé:** L'article discute les rapports entre le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet et l'oeuvre de l'écrivain italien Cesare Pavese, en se consacrant particulièrement aux films *De la nuée à la résistance* (1978) et *Ces rencontres avec eux* (2005).

**Mots-clés:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Cesare Pavese. Cinéma et littérature. Mythe. Mythologie grecque.

De todos os autores com que os Straub trabalharam ao longo de sua trajetória, nenhum outro teve tantos filmes dedicados à sua obra quanto o escritor italiano Cesare Pavese. 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 Jean-Marie Straub após a morte de Danièle 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*, em que 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 rememoração 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, por um 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*, 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 Jean-Pierre Vernant, “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” (VERNANT, 2001: 242). 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” (FORTINI, 1979: 38), 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”.<sup>1</sup>

1. A expressão é do próprio Straub, referindo-se a *Moisés e Aarão* na entrevista concedida a Joel Rogers, da revista *Jump Cut*, em 1976: “Moses and Aron as an Object of Marxist Reflection: Jean-Marie Straub and Danièle Huillet interviewed”, nº 12/13, 1976, p. 61-64; tradução nossa.

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*, 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 reconheceria 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.” (STRAUB; HUILLET, 2005).

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 do cinema dos Straub – nem poderia, já que ela é um princípio ético e formal de sua *mise-en-scène*, e mais, 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.

Como veremos mais adiante, em filmes como *Aqueles encontros com eles*, 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 uma 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.

2. Utilizamos neste artigo a tradução da edição brasileira: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

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”.<sup>2</sup> 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” (STRAUB, 1987: 47) – 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 – o “efeito de prosaúdio” característico da encenação straubiana (GALLAGHER, 2005) – é substituído nesse último filme 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, as posturas e os gestos dos atores 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 desse último filme. 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 diria José Paulo Paes sobre o poeta alemão: “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” (PAES, 1991: 46). 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

3. CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*, 1972. p. 419.

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 ao 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).<sup>3</sup> Em terceiro lugar, esse 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* (pensemos na belíssima cena do encontro final com o amolador de facas) funcionam, nesse sentido, como uma afirmação literal, maravilhosamente didática, desse programa.

Ao contrário de *Da nuvem à resistência*, portanto, onde 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 pouco depois, 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?

4. Preferimos traduzir essa frase final – no italiano *Quei loro incontri* – por “Aqueles encontros *com* eles”, enquanto na edição brasileira ela é traduzida como “Aqueles encontros *entre* eles”. Na tradução para o francês, os Straub optam, no título, por “*Ces rencontres avec eux*” (“Esses encontros com eles”) e nas legendas, por “*Leurs rencontres*” (“Os encontros deles”). Na verdade, a tradução mais correta do italiano para o português seria: “Aqueles encontros *deles*”. Nossa tradução procura levar em consideração sobretudo a sonoridade da frase, mantendo a opção dos diretores, no título em francês, pelo “*avec eux*” – “com eles”.

- 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.<sup>4</sup>

A abertura do filme para os ruídos do extracampo, a familiaridade do corpo com a natureza, a intimidade da câmera com o espaço, o ímpeto de projeção e de reverberação das palavras no ambiente – e mais, essa espécie de sopro, de elevação, que nasce no interior dos corpos dos atores e que contamina todo o entorno da cena, tudo isso não é senão o signo de um desejo de contato com a riqueza da natureza e do mundo exterior. Resta muito pouco, aqui, daquela sensibilidade decadentista, dannunziana, assombrada pela resignação fatalista tão característica de *Diálogos com Leucó*. 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”.

Não é difícil perceber, nesse sentido, como o “progresso capitalista” – a verdade histórica incontornável do nosso tempo – assume em *Aqueles encontros com eles* o papel reservado pela antiguidade e pela tragédia grega à figura do *destino*. Por vários motivos, esse último filme é de fato um dos mais *trágicos* realizados pelos Straub, ainda que as reminiscências cênicas e arquitetônicas do teatro grego estejam completamente ausentes. Trágico não apenas no sentido da catástrofe anunciada pelo plano final, mas no sentido de uma perfeita coexistência de figuras e de valores paradoxais: de um lado, o filme é um verdadeiro elogio

ao homem – à beleza da palavra e da poesia, à efemeridade e à esperança; de outro, ele expõe esse mesmo homem em toda a sua mediocridade, fadado a sucumbir a um destino que na verdade ele mesmo desenhou para si. É essa convergência sublime e paradoxal, num mesmo filme, do entusiasmo e do pessimismo, do determinismo e da liberdade, da beleza e da miséria, que coloca o cinema straubiano no rastro da linha que vem dos grandes cineastas do passado – Griffith, Lang, Ford, Mizoguchi – até os dias de hoje.

### **Pavese, Hölderlin e Cézanne**

Junto com Hölderlin e Pavese, Cézanne é uma das figuras centrais de uma constelação de artistas que são chamados a refletir, na filmografia dos Straub, sobre a relação do homem com a natureza. Mais do que isso, na verdade: Cézanne, Hölderlin e Pavese são, no interior da obra dos cineastas, as três figuras, os três avatares de uma verdadeira “devoção” pela natureza. Se os próprios Straub, no filme dedicado ao pintor francês, já haviam se preocupado em sublinhar a afinidade das reflexões de Cézanne com a poesia de Hölderlin, não seria difícil pensar o lugar privilegiado que o Pavese de *Aqueles encontros com eles* poderia ocupar nesse encontro. Essa afinidade começa a tomar forma justamente quando o mito, neste último filme, passa a ser entendido como uma espécie de “ciência intuitiva” da natureza, como um meio de conhecer o mundo e de lamentar a perda da qualidade divina das formas naturais.

No centro dessa encruzilhada está a montanha Sainte-Victoire, cuja grandeza sublime serviu como um dos principais *leitmotifs* da pintura e das reflexões de Cézanne nos seus últimos anos de vida. A sua imagem no filme de 1989 evoca, não por acaso, duas outras, que já nos são bastante familiares: a do vulcão Etna, em *A morte de Empédocles*, e a do Monte Pisano, no plano final de *Aqueles encontros com eles*. Nos três filmes, o elogio à natureza encontra nessas três figuras o seu objeto privilegiado de culto, fascinação e assombro. No filme dedicado a Cézanne, a primeira imagem da Sainte-Victoire é acompanhada em voz *over* pelas reflexões do pintor, lidas por Danièle Huillet:

5. As falas de *Cézanne* no filme são extraídas do livro *Cézanne*, de Joachim Gasquet, publicado pela primeira vez em 1921. Utilizamos aqui como referência a reedição da *Encre Marine*, de 2002 – tradução nossa.

...Eu te dizia agora à pouco que o cérebro livre do artista deve ser como uma placa sensível, um aparelho registrador, simplesmente, no momento em que ele se abre. Mas essa placa sensível, os banhos de instrução a levaram ao ponto de receptividade onde ela pode se impregnar da imagem conscienciosa das coisas. Um longo trabalho. A meditação, o estudo. Sofrimentos e alegrias. A vida os prepararam. Uma meditação constante dos procedimentos dos mestres, e depois, o meio em que nos movemos habitualmente, esse sol. Escute um pouco. O acaso dos raios, a marcha, a infiltração, a encarnação do sol através do mundo. Quem jamais pintará isso? Quem o contará? Isso seria a história física, a psicologia da terra...<sup>5</sup>

Na cena seguinte, os Straub introduzem dois trechos de *A morte de Empédocles*. As primeiras linhas do discurso de Empédocles nesse filme são bastante significativas, na medida em que expõem de saída um limite claro entre aquilo que ensinam os homens e aquilo que só a natureza pode ensinar. Nestas linhas adivinhamos também a ideia, cara a um diálogo como *Os deuses*, de que o homem encontra-se rodeado pelas formas divinas da natureza, formas estas que esperam apenas para serem percebidas e vividas enquanto tais:

Ó luz celeste! – Os humanos nunca  
Tal me ensinaram! – Há muito quando  
meu coração ansioso buscava  
A Plenamente viva, volvi-me para ti  
Às cegas me entreguei, por muito tempo,  
Em gozo devoto, qual planta confiante;  
Difícilmente reconhecem os mortais as almas puras,  
Mas quando  
floresceu meu espírito, como tu mesma floresces,  
Clamei, reconhecendo-te: *vives*  
E perpassas, serena, entre os mortais  
Irradiando, celeste e juvenil,  
O brilho gracioso entre os viventes  
Para que todos vistam a cor do teu espírito.<sup>6</sup>

6. Utilizamos aqui a tradução da edição brasileira: HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Trad. Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

De certa forma, como já havia notado Dominique Païni, a própria poesia de Hölderlin responde aqui à pergunta de Cézanne na sequência anterior: “O acaso dos raios, a marcha, a infiltração,

a encarnação do sol através do mundo. Quem jamais pintará isso? Quem o contará? Isso seria a história física, a psicologia da terra”. Colocando lado a lado Hölderlin, Empédocles e Cézanne, os cineastas parecem indicar justamente os artistas que poderiam fazê-lo. Todos eles, aliás, levaram até as últimas consequências as exigências do seu ofício, exilando-se, de uma forma ou de outra, do mundo em que viveram. Caberia, sem dúvida, acrescentar aqui o nome de Pavese, não apenas por ter sido ele mesmo um “exilado” do seu tempo, mas pela maneira como sua obra cristalizou uma reflexão importante sobre a natureza. Não seriam os personagens mitológicos, afinal, formas de pensar as forças e os fenômenos naturais? Não seriam as narrativas mitológicas, por isso mesmo, uma espécie de história física, de estudo psicológico da terra?

Se os Straub manifestam de fato, em *A morte de Empédocles* ou *Aqueles encontros com eles*, uma fascinação por uma sensibilidade “primitiva”, no entanto, é apenas na medida em que o próprio Cézanne poderia ser considerado um “primitivo”,<sup>7</sup> na sua busca obstinada pela simplicidade, bem como na sua devoção artística ao real. É essa devoção que leva o pintor francês a sugerir a imagem do cérebro do artista como uma “placa sensível”, preparado previamente por meio de conhecimentos e de experiências, mas disponível, a certa altura, para acolher as vibrações da natureza. Sem ignorar a exigência do trabalho intelectual, mas ao mesmo tempo, sem sobrevalorizá-lo, Cézanne vai buscar no contato do seu “eu” com a natureza – na “sensação” – o equilíbrio almejado na sua pintura (PEDROSA, 2000: 128-9).

7. “Eu não sou, talvez, outra coisa que o primitivo de uma arte nova”. GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Encre Marine, 2002, p.372

A defesa de uma outra sensibilidade em relação à natureza, tanto em *A Morte de Empédocles* quanto em *Aqueles encontros com eles*, não se confunde, portanto, com a defesa de uma “sensibilidade mítica”, ou da experiência religiosa do mito que caracterizou o modo de ser e de saber das sociedades antigas. O que os Straub procuram destacar dessa sensibilidade “primitiva” é exatamente o mesmo que Cézanne procura alcançar em seu recolhimento provinciano junto à natureza, ou seja, uma espécie de depuração do olhar e dos sentidos, fundada na atenção às formas e à duração das coisas: “Sim, eu quero saber – diz o pintor francês. Saber para melhor sentir, sentir para melhor saber. Sendo o primeiro em meu ofício, eu quero ser simples. Aqueles que sabem são simples”. E num outro momento, ele observa a respeito do trabalho do pintor que: “Se sua sensação é justa, ele



pensará de maneira justa. A natureza se desvela sempre, quando a respeitamos, para dizer o que ela significa”. O olho do artista, diria ainda Cézanne – sintetizando não só a sua concepção artística, mas também a de Pavese e Hölderlin – se educa no contato com a natureza.

Contra a aproximação entre Cézanne e Pavese seria possível objetar, com razão, que a pintura deste último vai na contramão do simbolismo e da fascinação pela mitologia que inspiraram a literatura do primeiro, sobretudo em *Diálogos com Leucó*. “Impressionista e clássico ao mesmo tempo” (PEDROSA, 2000: 126), Cézanne opta sempre pelos motivos mais simples, traduzindo-os nas formas mais elementares: paisagens, naturezas mortas, retratos. Como sugere o historiador e crítico de arte francês Elie Faure a respeito de Cézanne, reiterando a devoção do pintor à realidade objetiva de seus temas: “Jamais um artista foi tão incapaz quanto ele de inventar e de combinar figuras, de encontrar no mito, nos eventos quotidianos, ou na fantasia pessoal um pretexto para ampliar e para transformar as imagens” (FAURE, 1948 : 268). Num trecho das conversas com Joachim Gasquet, não incluído no filme dos Straub, o próprio pintor diz: “Os clichês são a lepra da arte. Por exemplo, a mitologia, em pintura, podemos seguir o seu traço, é a história de um trabalho invasivo”. Mais adiante, ele estende a crítica à literatura: “... você espalha, você grita: Venus, Zeus, Apolo, quando você não pode mais dizer, com emoção profunda: espuma do mar, nuvem do céu, força do sol. Você acredita nesses entulhos [*patraques*] olímpicos?” (GASQUET, 2002: 250-1)

A rejeição dos clichês da mitologia por parte do pintor francês é digna de nota. Mas não seria legítimo pensar que essa rejeição é um desvio necessário para melhor encontrar, nas formas prosaicas das coisas, uma profundidade sensível à moda antiga, corroída, justamente, pelo recurso abusivo da pintura e da literatura ocidentais à tradição clássica? E não é também algo próximo de uma depuração, de uma simplificação radical, que os Straub procuram em *Aqueles encontros com eles*, ao encenar os diálogos de Pavese ao ar livre, com homens comuns, identificados não a partir de seus personagens mitológicos, mas de seus nomes próprios? Não estão eles aqui também, antes de mais nada, à procura de um gesto simples, de uma postura, de uma forma de falar – ou da luz solar, dos ruídos do entorno, do sopra do vento?

E não prolongam esses corpos as formas da natureza, numa disposição que opta pelo despojamento cenográfico no lugar dos motivos e das vestimentas antigas, que favorece muito mais a harmonia e o contraste das massas de cores do que as linhas rígidas do desenho?

É com um olho nas reflexões e nas obras do pintor francês que os Straub parecem colocar em cena os diálogos míticos de Pavese em *Aqueles encontros com eles*. Amparados por sua afinidade com os princípios pictóricos de Cézanne, os Straub “objetivam” e “simplificam” nesse último filme os mitos de Pavese sem destituí-los de uma “vaga religiosidade cósmica”<sup>8</sup> ligada, sobretudo, à matéria, aos corpos e à natureza. Se os adereços de *Da nuvem a resistência* trazem à memória a pintura de Nicolas Poussin,<sup>9</sup> não seria enganoso sugerir que o próprio Cézanne – que o admirava profundamente – seja a fonte responsável por irradiar a serenidade e a simplicidade luminosas que pairam sobre a encenação de *Aqueles encontros com eles*.<sup>10</sup> Se mais não fosse, bastaria pensar na palpitação e na “ambivalência rítmica” (PEDROSA, 2000: 122) vibrante das paisagens desse último filme. Vale lembrar ainda que ao final de *Uma visita ao Louvre* (2004), segundo filme dedicado pelos Straub a Cézanne (e imediatamente anterior a *Aqueles encontros com eles*), uma longa panorâmica percorria a floresta de Buti, na Itália, justamente onde os cinco últimos diálogos de Pavese seriam filmados.

Há certamente uma grande distância entre a arte de Cézanne e aquela de Pavese. Há também uma distância considerável na maneira como os cineastas convocam esses dois artistas para falar (e para falar através deles) no interior de sua própria obra. Entre os Straub e Cézanne há um “desígnio comum” (PAÏNI, 1997: 206), uma afinidade artística verdadeira, reivindicada com muita clareza pelos primeiros. Espelhando-se em Cézanne, como diria ainda Païni, os Straub “desejam ser os primeiros e os mais simples em sua arte”. Com o pintor francês, os cineastas compartilham também a abnegação e a obstinação solitária, o “desprezo” pela imaginação, a intransigência absoluta com tudo aquilo que não converge para o interior de sua própria concepção artística. Mais ainda: do ponto de vista da composição plástica, ambos experimentam uma mesma dualidade, oscilando “entre o senso arquitetônico abstrato e a fascinação invencível pelos encantos da matéria sensível, fugitiva e misteriosa” (PEDROSA, 2000: 126).

8. Cézanne em GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p. 271.

9. Ver o artigo de Jean-Pierre Oudart “Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin”. *Cahiers du Cinéma*, nº 302, julho/agosto de 1979, p. 43.

10. Citemos a esse respeito a notável passagem em que Joachim Gasquet interroga Cézanne sobre o seu conceito de “clássico”: “Gasquet: Mas no fundo, o que você entende por clássico? Cézanne: Não sei... Tudo e nada. Gasquet: Eu o ouvi dizer que você era clássico, que você queria ser. Cézanne: Imagine Poussin refeito inteiramente sobre a natureza, aí está o que eu entendo por clássico”. GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p. 344.

Uma identificação com tantos pontos de contato jamais seria possível, apesar de tudo, com o pensamento ou com o estilo de Pavese. Isso não impede que os Straub recorram subterraneamente a Cézanne para pensar a encenação depurada, simples e exigente dos diálogos do autor italiano em seus últimos filmes. Não impede, igualmente, que no interior da obra dos Straub esses dois artistas, juntos com Hölderlin, sejam mobilizados em prol de pelo menos duas ideias em comum: a primeira delas, é a defesa do “viver trágico”, da dedicação íntima, solitária e feroz na construção e na aplicação de seus próprios ideais; a segunda, é a defesa da inteligência e da sensibilidade; quer dizer, da capacidade do homem de se posicionar em relação ao mundo e de enxergar, por baixo da superfície ornamental e utilitária da natureza – e das demagogias políticas que procuram cooptá-la em benefício de seus interesses – uma potência de vida secular, selvagem e turbulenta.

## REFERÊNCIAS

- BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1968.
- BIETTE, Jean-Claude. *Poétiques des auteurs*. Paris: Éditions de l’Etoile, 1998.
- BLANK, Manfred. Un recueil de matériaux. *Cahiers du Cinéma*, n° 305, p.8-13, nov. 1979.
- CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1972.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DIAS, Maurício Santana. O céu de Tirésias. In: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.7-17.
- FAURE, Elie. *Histoire de L’art: L’art moderne*. Paris: Éditions d’histoire et d’art, Librairie Plon, 1948.
- FORTINI, Franco. *Les Chiens du Sinai*. In: STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle; FORTINI, Franco. *Les Chiens du Sinai e Fortini/Cani*. Dossier Cahiers du Cinéma. Paris: Editions Albatros/Éditions de l’Etoile, 1979.

- FRAZER, James George. *O Ramo de Ouro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- GALLAGHER, Tag. *Lacrimae Rerum Materialized. Senses of Cinema*, nº 37, outubro de 2005. Disponível em <<http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/>>. Acesso em: 02 dez de 2012.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Rééd. Paris: Encre Marine, 2002, 377p.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LAFOSSE, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007.
- OUDART, Jean-Pierre. Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin. *Cahiers du Cinéma*, nº 302, julho/agosto de 1979, p. 43.
- PAES, José Paulo. O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11-54.
- PAÏNI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.
- PAVESE, Cesare. *Dialoghi con Leucò*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La literatura norteamericana y otros ensayos* (edição em formato digital). Barcelona: Lumen, 2011.
- PEDROSA, Mario. *Modernidade Cá e Lá*. Textos escolhidos (vol. IV). São Paulo: Edusp, 2000.
- SEGUIN, Louis. “Aux distraitements désespérés que nous sommes...”. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Paris: *Cahiers du Cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2007.
- STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*De la nuée a la resistance*).

Entrevista concedida a Serge Daney e Jean Narboni. *Cahiers du Cinéma*, nº 305, p. 14-19, nov. de 1979.

\_\_\_\_\_. Moses and Aron as an Object of Marxist Reflection: Jean-Marie Straub and Danièle Huillet interviewed. Entrevista concedida a Joel Rogers. *Jump Cut*, nº 12/13, p. 61-64, 1976.

\_\_\_\_\_. Entretien avec Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Entrevista concedida a Jacques Aumont e Anne-Marie Faux. In: DENIEL, Jacques (dir.). *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet*, Dunkerque: Éd. A Bruit Secret, Studio 43 MJC de Dunkerque, DOPA Films, École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque, 1987. p. 25-54.

\_\_\_\_\_. “Imagiques”. Conversation avec Danièle Huillet et Jean Marie Straub. Entrevista concedida a Benoît Goetz. *Le portique*, nº 1, 2005. Disponível em <<http://leportique.revues.org/index355.html>>. Acesso em: 08 fev de 2013.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Entre Mito e Política*. São Paulo: Edusp, 2001.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

