

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós Graduação em Comunicação Social**

**O CINEMA DE STRAUB E HUILLET:**

**DIÁLOGOS COM PAVESE**

**João Paulo Dumans Guedes**

**Belo Horizonte - MG - Maio de 2013**

**João Paulo Dumans Guedes**

**O CINEMA DE STRAUB E HUILLET:**

**DIÁLOGOS COM PAVESE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea. Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem. Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

**Belo Horizonte**

**Mai de 2013**

## **AGRADECIMENTOS**

Especialmente a Marília Rocha, César Guimarães, Mateus Araújo Silva, André Brasil, Cláudia Mesquita, Cláudia, Dimas, André e Pedro Guedes.

E também a Affonso Uchoa, Ewerton Belico, Theo Duarte, Tiago Mata Machado, Daniel Queiroz, Luiz Pretti, Samuel Marotta, Leo Amaral, Kirlian Siquara, Joacélio Batista, Maurício Rezende, Maria Chiaretti, Kaká, Ana Siqueira, Ilan Waisberg, Luciana Garcia, Rafael França, Tininha, Pedro Aspahan, Victor Guimarães, Roberta Veiga, Virgínia de Araújo Figueiredo, Hannah Serrat, Clarissa Vieira, Darllam Cruz, Márcio Coelho e equipe da Mostra Straub-Huillet no Brasil em 2012.

## RESUMO

O presente estudo investiga 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). Partindo de uma caracterização prévia dos dois livros que inspiraram o trabalho dos cineastas, *Diálogos com Leucó* (1947) e *A lua e as fogueiras* (1950), bem como de uma discussão acerca da noção de mito que circunscreve a produção artística e intelectual de Pavese, esse estudo procura contribuir para a percepção da originalidade estética e política do cinema dos Straub. Enquanto em *Da nuvem à resistência* a obra de Pavese é trabalhada como uma ferramenta de reflexão histórica, abordando a opressão econômica, a marginalização social e as lutas de resistência, em *Aqueles encontros com eles* os cineastas recorrem ao mito como a evidência de um saber e de uma sensibilidade que se ausentaram da relação do homem moderno com o mundo e com a natureza.

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

## RESUMÉ

Le présent étude recherche 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). À partir d'une caractérisation préalable des deux livres qui inspirent le travail des cinéastes, *Dialogues avec Leuco* (1947) et *La lune et les feux* (1950), aussi bien que de la discussion autour de la notion de mythe qui circonscrit la production artistique et intellectuelle de Pavese, cet étude cherche à contribuer à la perception de l'originalité esthétique et politique des Straub. Tandis que pour *De la nuée à la résistance* l'oeuvre de Pavese est prise en tant qu'outil de réflexion historique, en abordant l'oppression économique, la marginalisation sociale et les lutes de résistance, pour *Ces rencontres avec eux* les cinéastes ont recours au mythe en tant qu'évidence d'un savoir et d'une sensibilité qui se sont fait absents du rapport de l'homme moderne avec le monde et la nature.

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

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>2. OS STRAUB E O CINEMA MODERNO: ALGUNS APONTAMENTOS</b>	<b>18</b>
<b>3. MITO E LITERATURA EM PAVESE</b>	<b>29</b>
3.1 Cesare Pavese	29
3.2 Mito e infância	38
3.3 Vico: os deuses e os nomes	45
3.4 <i>Diálogos com Leucó</i>	50
3.5 <i>A lua e as fogueiras</i>	64
<b>4. DA NUVEM À RESISTÊNCIA</b>	<b>72</b>
4.1 Mito e história em <i>Da nuvem à resistência</i>	72
4.2 O trabalho com o texto	80
4.2.1 Relendo <i>Diálogos com Leucó</i>	80
4.2.2 Relendo <i>A lua e as fogueiras</i>	85
4.3 Questões de <i>mise-en-scène</i> : primeira parte	90
4.3.1 Presença e disjunção: os três primeiros diálogos	90
4.3.2 Presença e disjunção: os três últimos diálogos	100
4.4 Questões de <i>mise-en-scène</i> : segunda parte	110
4.4.1 Uma dramaturgia do espaço	114
4.4.2 Parênteses crítico: fragmentação e reencadeamento narrativo	121
4.5 Figurações da história	126
4.5.1 <i>Não-reconciliados</i> e os reinos da violência	126
4.5.2 As formas da história	133
<b>5. AQUELES ENCONTROS COM ELES</b>	<b>141</b>
5.1 A questão da natureza	141
5.2 O caminho que passa por Hölderlin	146
5.3 <i>Aqueles encontros com eles</i>	157
5.3.1 O corpo e a natureza	160
5.3.2 Os cinco últimos diálogos	169
5.3.3 Mito, sensibilidade e saber	171
5.3.4 Cézanne, Hölderlin e Pavese	177
5.4 O passado contra o progresso	185
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>195</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>199</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente estudo investiga a relação do cinema dos Straub com a obra do autor italiano Cesare Pavese (1908-1950). Em 1978, valendo-se de dois dos livros mais importantes de Pavese – *Diálogos com Leucó* (1947) e *A lua e as Fogueiras* (1950) – os Straub realizariam *Da nuvem à resistência*. Esse era o primeiro fruto, a primeira etapa de um encontro que, ainda hoje, mais de trinta anos depois, continua a estimular e a enriquecer a obra desses dois cineastas. A morte de Danièle Huillet, em 09 de outubro de 2006, apenas um ano depois da filmagem de um segundo projeto inspirado em Pavese – *Aqueles encontros com eles* (2005) – deixaria a Jean-Marie Straub a árdua tarefa de dar continuidade a esse diálogo, consumado em quatro curtas notáveis: *O Joelho de Ártemis* (2007), *Le streghe – Entre mulheres* (2008), *O inconsolável* (2010) e *A mãe* (2011)<sup>1</sup>. É possível que outros filmes baseados na obra de Pavese estejam a surgir nesse momento em que escrevemos, o que prova ao mesmo tempo a importância desse encontro e o caráter necessariamente limitado do estudo que empreenderemos aqui.

Nenhum outro autor teve tantos filmes dedicados pelos Straub à sua obra quanto Pavese. Nenhum outro livro serviu a propósitos tão distintos na filmografia dos cineastas quanto *Diálogos com Leucó*. Ele inspirou a crítica ao fascismo e ao capitalismo em *Da nuvem à resistência*, a defesa da poesia e da natureza em *Aqueles encontros com eles* e, finalmente, a reflexão sobre o luto, a perda e a solidão em *O Joelho de Ártemis*, realizado poucos meses depois da morte de Huillet. Isso não significa, de maneira alguma, que Pavese seja o autor mais importante para os Straub, ou aquele com o qual eles mais se identificaram. Que os Straub tenham realizado tantos filmes a partir de sua obra significa, simplesmente, que a história do encontro entre eles e Pavese é duradoura e significativa, e constitui, sem dúvida alguma, um capítulo importante do cinema moderno e contemporâneo – um capítulo que se escreve em meio a outros, perfazendo e desdobrando encontros com outros artistas, pessoas, pensadores, atores, lugares, etc. O encontro dos Straub com Pavese é, na verdade, uma constelação de encontros.

Nesta dissertação, nos limitamos a analisar apenas dois dos seis filmes resultantes até o momento desse encontro. No Capítulo 2, nos dedicamos à análise de *Da nuvem à resistência* e, no Capítulo 3, de *Aqueles encontros com eles*. Na última seção dessa

---

<sup>1</sup> Para informações completas sobre os filmes citados, ver a filmografia ao final deste trabalho. Tomaremos sempre por base a filmografia estabelecida por Philippe Lafosse e Cyril Neyrat na coletânea de escritos dos cineastas: STRAUB, Jean-Marie. HUILLET, Danièle. *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012.

dissertação – mais a título de epílogo do que propriamente de conclusão – realizamos um breve comentário sobre os curtas realizados por Straub após a morte de Huillet, em particular *O joelho de Ártemis*, *Le streghe – Entre mulheres* e *O inconsolável*. O Capítulo 1, por outro lado, é inteiramente dedicado a Pavese. Esses primeiro capítulo é precedido por um ensaio curto, que sugere alguns apontamentos preliminares para se pensar a relação dos Straub com o cinema moderno. Nossa intenção não foi desenvolver exaustivamente essa questão, mas apresentar de maneira muito sucinta algumas premissas importantes que orientam o trabalho dos cineastas.

Diante do trabalho muito particular de "adaptação", ou melhor, de "apropriação" realizado pelos Straub – onde, dizendo de maneira muito sintética, as relações materiais construídas pelo próprio filme são muito mais importantes do que a fidelidade à intriga do texto original – é sempre difícil determinar até que ponto a investigação das circunstâncias de produção das obras literárias, bem como de suas "intenções iniciais", pode contribuir ou não para o aprofundamento da compreensão dos filmes. Aqui, julgamos que essa investigação prévia era não apenas necessária, mas fundamental, na medida em que nos permitia entender melhor a obra de Pavese e, por extensão, o alcance das transformações operadas sobre ela pelos Straub. Não nos parecia justo, da mesma forma, diante de um autor tão complexo e importante, garantir aos cineastas um salvo-conduto que os colocaria sempre à frente, sempre em condição privilegiada em relação ao escritor.

Além disso, um dos principais objetivos deste trabalho foi tentar explicar um pouco do *método* dos cineastas: quais etapas o constituem, até onde os Straub se permitem ir, que liberdades eles tomam em relação ao autor, como eles trabalham os textos, o que é deixado de lado e o que se transforma, etc. Cientes do risco que um movimento de recuo radical à obra de Pavese implicava, queríamos ainda assim investigar com atenção esse método, olhar mais de perto seu funcionamento, seus elementos constituintes e suas engrenagens. Isso nos levou em alguns momentos a pensar os livros e os filmes comparativamente. Por mais que essa opção possa parecer duvidosa, ela é fundamental para entender tanto o *alcance* quanto os *limites* do cinema dos Straub. Era necessário, por isso mesmo, entender, ainda que de forma aproximada, esse universo pré-constituído pelos interesses de Pavese para, em seguida, perceber que outro universo era esse que se colocava não *no lugar*, mas *ao lado* dele.

Uma outra razão que nos levou a escrever o Capítulo 1, dedicado à obra de Pavese, diz respeito à questão do mito e da mitologia. Esse filão, ou se quisermos, esse veio percorre todo o interior desse estudo sem que em nenhum momento se transforme verdadeiramente no seu objeto de análise. A questão do mito é central para a compreensão da obra do escritor italiano,

e ocupa, numa outra chave, um lugar importantíssimo no interior do cinema dos Straub<sup>2</sup>. Trata-se, como sabemos, de uma questão enorme, e que atravessa a reflexão filosófica, artística, política, religiosa e social do homem desde os tempos mais remotos.

No interior da obra de Pavese, a questão do mito se manifesta de duas maneiras complementares. A primeira, mais evidente, diz respeito ao modo como o autor recorre ao repertório mitológico da Grécia antiga, em *Diálogos com Leucó*, para extrair daí os seus personagens, as suas figuras poéticas. Colocando homens, deuses, e heróis da mitologia em diálogo, o autor recupera essa tradição e a reinventa a seu modo, poeticamente, sem nenhum compromisso com a historiografia ou a etnografia, mas mantendo, ainda assim, uma proximidade das narrativas nas quais essas figuras se originaram. Podemos dizer, simplesmente, que Pavese faz uso das narrativas e dos personagens mitológicos para interrogar-se poeticamente sobre a solidão, a violência, o destino, a morte, a poesia, etc.

Por outro lado, existe ainda uma outra dimensão, muito mais complexa, dessa presença do mito na obra e no pensamento do escritor italiano, e que está intimamente conectada com a primeira. O mito, nesse caso, diz respeito não apenas às narrativas antigas, às "lendas" que narram os feitos dos "entes sobrenaturais", como deuses e heróis, mas a um *modo de expressão do pensamento* – um modo "simbólico", que se opõem, de maneira geral, ao pensamento lógico, racional e conceitual<sup>3</sup>. Essa valorização da dimensão "simbólica" do mito, que remonta ao Romantismo alemão, diz respeito a um "esforço para traduzir o que, na experiência íntima da *psychè* ou no inconsciente coletivo, ultrapassa os limites do conceito, escapa às categorias do entendimento" e se liga, por isso mesmo "à aspiração humana ao incondicionado, ao absoluto, ao infinito, à totalidade"<sup>4</sup>. Como veremos, essa questão também se desdobra numa dualidade entre o *mito* (e seu caráter arquetípico, cíclico e atemporal) e a *história* (e sua natureza essencialmente circunstancial e contingente).

O esforço de entender como os cineastas se apropriam dos dois livros de Pavese nos levou necessariamente a pensar como eles recolocam a questão do mito que atravessa a obra do autor italiano. Que lugar, por exemplo, eles reservam à concepção mítica do tempo que permeia todo o relato do protagonista em *A lua e as Fogueiras*? Em que chave os cineastas

---

<sup>2</sup> Todo um estudo poderia ser dedicado à relação do cinema dos Straub com o mito: do judaísmo (em *Introdução a "Música de acompanhamento..."*, *Moisés e Aarão*, Fortini/Cani), do nazismo (*Machorka-Muff, Não reconciliados*), da Roma antiga (*Othon, Lições de História*), dos gregos e de sua releitura política na modernidade (*Da nuvem à resistência, A morte de Empédocles, Pecado Negro, Antígona, Aqueles encontros com eles*), isso sem contar o "mito" do próprio marxismo e sua relação com a utopia, com a revolução, com a abolição das classes sociais, etc.

<sup>3</sup> VERNANT, Jean-Pierre. "Razões do mito". In: *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p.200

<sup>4</sup> VERNANT, Jean-Pierre. "Razões do mito", p.202

trabalham as narrativas mitológicas de *Diálogos com Leucó*? Como o seu esforço de refletir sobre realidade histórica dos conflitos sociais entra em choque com a concepção pavesiana do mito? Nosso empenho não foi no sentido de responder a essas questões de maneira "conceitual", mas "analítica", ou seja, debruçando-nos sobre os livros e os filmes.

A questão do mito, portanto, está presente o tempo todo ao longo desta dissertação, mas aparecerá na maior parte das vezes indiretamente. No único momento em que é diretamente tematizada, no primeiro capítulo, ela é tratada no âmbito das reflexões do próprio Pavese, que dedicou numerosos artigos ao assunto. O objetivo dessa aproximação não foi simplesmente teorizar sobre o mito, mas clarear uma preocupação que o autor manifesta pragmaticamente em toda a sua obra, tanto do ponto de vista do estilo quanto do conteúdo, particularmente nos dois livros trabalhados pelos Straub: *Diálogos com Leucó* e *A lua e as fogueiras* – ambos modulando, em chaves ao mesmo tempo próximas e distantes, essa mesma questão. A nossa convicção é que sem essa discussão preliminar sobre o mito, por menor que fosse, o entendimento desses dois livros sairia enormemente prejudicado.

Dessa forma, o Capítulo 1 dessa dissertação procura, em primeiro lugar, situar a produção literária e intelectual de Pavese no contexto da Itália do entre-guerras, chamando atenção para o modo como a obra do autor italiano expressa os conflitos e as contradições políticas do seu tempo. A obra de Pavese é marcada, como procuramos mostrar, por uma tensão dilacerante 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 conduzem sua produção literária na direção da objetividade, do realismo e do engajamento político. Por outro, a fascinação pela mitologia e pela experiência mítica atrai o escritor para o lado da intuição e da expressão simbólica, associadas sobretudo a uma nostalgia pelo passado e pela infância. De maneira semelhante, Pavese procura conciliar o impulso "irracional" do pensamento simbólico a uma necessidade imperiosa de organização, equilíbrio e clarificação artística. Essa tensão é fundamental para que se compreendam tanto os textos de *Diálogos com Leucó* quanto o romance *A lua e as fogueiras*, apesar de suas enormes diferenças de estilo.

Ao mesmo tempo em que nos forneceu algumas ferramentas importantes para a compreensão da obra de Pavese, a breve caracterização do mito feita nesse capítulo nos permitiu enxergar com mais clareza o modo como os Straub se apropriam dela. Em *Da nuvem à resistência*, as intervenções dos cineastas vão sobretudo no sentido de desconstruir o lirismo nostálgico do autor italiano para reencontrar o potencial político das suas narrativas. Desconstruindo os códigos de representação do cinema clássico e apostando nas ressonâncias entre os objetos, as frases, os espaços e as imagens, os Straub criam uma narrativa

descontínua e fragmentária, que expressa a permanência dos gestos de resistência ao longo da história. Em *Aqueles encontros com eles*, por outro lado, essa relação com o mito é muito mais delicada, já que as narrativas mitológicas não são tomadas aí como alegorias de conflitos sociais e históricos, mas como uma reserva de sensibilidade, ou melhor, como o testemunho de uma relação do homem com a natureza (e do homem consigo mesmo) que foi completamente abolida em função da exploração econômica e social, bem como da aposta da sociedade moderna no progresso<sup>5</sup>. Nossa intenção nos dois capítulos analíticos deste trabalho foi mostrar como os Straub se valem de intervenções, escolhas e procedimentos formais muito concretos para desconstruir, prolongar ou intensificar a dimensão política e sensível dos textos do autor italiano.

No Capítulo 2 analisamos *Da nuvem à resistência*. Trata-se do capítulo mais extenso dessa dissertação, em função da própria complexidade da obra. Como veremos, esse filme é dividido em duas partes: a primeira, baseada no livro *Diálogos com Leucó* e a segunda, em *A lua e as fogueiras*. A dificuldade aqui era manejar o percurso dos livros ao filme sem perder de vista a relação fundamental entre as duas partes. No primeiro item (4.1) realizamos uma breve apresentação do filme; em seguida (4.2) procuramos analisar o tratamento textual (ou seja, os cortes, as edições, as condensações) que os Straub dão aos livros de Pavese. Nos dois itens seguintes (4.3 e 4.4), analisamos separadamente a *mise-en-scène* das duas partes de *Da nuvem à resistência*, procurando destacar a relação dos corpos com o espaço, a economia gestual e dramática, a decupagem das cenas, o uso dos sons, etc. A nossa ver, a *mise-en-scène* desse filme é marcada por um jogo bastante original (e paradoxal) entre a *presença* e a *disjunção*, ou seja, entre o enraizamento do corpo, dos sons e do aparato cinematográfico no espaço e a descontinuidade das formas expressivas do filme. No último item desse capítulo (4.5), realizamos uma análise conjunta das duas partes de *Da nuvem à resistência*, procurando destacar as ressonâncias de uma sobre a outra, bem como alguns aspectos estruturais da

---

<sup>5</sup> Ao longo desse trabalho, utilizaremos a palavra "alegoria" no seu sentido mais comum, ou seja, como uma figura de linguagem que indica a presença de significados não explícitos, ou não previstos, num determinado enunciado. A "leitura alegórica", por sua vez, é aquela que procura fazer despertar esses significados, às vezes no mesmo sentido, às vezes na contramão das intenções originais do autor. O conceito de alegoria trabalhado por Walter Benjamin (e no Brasil, no campo específico do cinema, por Ismail Xavier), certamente poderia contribuir para o aprofundamento das reflexões realizadas aqui. A discussão de Benjamin acerca da oposição entre "símbolo" e "alegoria" também poderia constituir um vasto campo de investigação. A opção desse estudo, no entanto, foi de tomar como ponto de partida o exame das obras e das reflexões de seus autores, evitando partir de um universo conceitual e teórico pré-constituído. Sobre a alegoria e sobre a crítica do símbolo no autor alemão ver: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. Para uma visão mais abrangente das concepções clássicas e modernas da alegoria, ver: XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica". In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica (vol. I)*. São Paulo: SENAC. 2005. Sobre a alegoria no cinema brasileiro: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

narrativa. A proposta deste capítulo é mostrar como, ao colocar frente à frente os dois livros de Pavese, os Straub estabelecem uma analogia entre os conflitos mitológicos do passado e os conflitos do presente, tanto no âmbito da resistência ao fascismo quanto no da exploração capitalista. Trata-se aqui, portanto, de pensar as ressonâncias, as continuidades e as discontinuidades de uma história feita de violências e, sobretudo, de resistências.

No Capítulo 3, analisamos *Aqueles encontros com eles*. Realizado quase trinta anos depois de *Da nuvem à resistência*, esse último filme toma exclusivamente como ponto de partida cinco textos de *Diálogos com Leucó*. Em termos estruturais, trata-se de um filme muito mais simples que o anterior, o que acabou nos dando mais liberdade para trabalhá-lo em conjunto com outros longas dos cineastas. O percurso aqui é um pouco diferente do capítulo anterior: em primeiro lugar (5.1), procuramos mostrar como uma questão relativamente nova, a "defesa da natureza", entra no cinema dos Straub a partir dos anos 1980. Essa questão é fundamental para entendermos as diferenças de forma e conteúdo entre *Da nuvem à resistência* e *Aqueles encontros com eles*, ainda que ambos tenham *Diálogos com Leucó* como ponto de partida. No item seguinte (5.2), fazemos uma análise breve de *A morte de Empédocles* (1986), filme essencial na trajetória dos cineastas, no qual se manifesta pela primeira vez, de maneira mais enfática, uma série de questões que ressurgem no segundo filme baseado em Pavese. Em seguida, (5.3) passamos à análise de *Aqueles encontros com eles*. O objetivo dessa análise foi mostrar como a relação entre os corpos, a câmera, os sons e o espaço, bem como as preocupações centrais dos cineastas, sofrem uma grande transformação se comparadas retrospectivamente com aquelas de *Da nuvem à resistência*. Aqui, a tensão disjuntiva e combativa do filme de 1978 é parcialmente substituída por uma relação mais lírica e familiar do corpo com o espaço, expressando uma preocupação crescente dos cineastas com a defesa da terra e da natureza. No último item do capítulo (5.4), já a título de conclusão, discutimos mais detidamente o lugar desse último filme na obra dos cineastas.

\*

Tanto *Da nuvem à resistência* quanto *Aqueles encontros com eles*, a despeito de seu conteúdo fortemente político, são filmes bastante poéticos. Por mais que a intenção dos diretores (e junto com ela, a nossa interpretação) possa orientá-los numa direção específica, é importante sublinhar de saída o quanto esses filmes estão abertos para o livre jogo da imaginação e dos sentidos. A impressão de vaga "incompreensão" que esses filmes possivelmente nos suscitam não é necessariamente algo a ser vencido mas, até certo ponto,

preservado como um bem. A intenção do estudo que realizamos aqui, por isso mesmo, não é de preencher todas as lacunas do entendimento, mas explicar aquilo que pode ser explicado para uma apreciação mais livre e prazerosa dessa margem sempre bem-vinda de incompreensão poética.

Acreditamos, além disso, que os filmes trabalhados aqui se oferecem ao espectador de uma maneira muito aberta, permitindo níveis de leitura bastante variados. Não é preciso conhecer o cinema dos Straub, ou ter lido os livros de Pavese, ou mesmo conhecer a mitologia grega para sentir a musicalidade da recitação, a estranheza dos enquadramentos, os movimentos e as transformações das forças naturais, a intensidade dos discursos, dos gestos e das palavras – em suma, não é preciso nada além da disponibilidade dos nossos sentidos e da nossa atenção para sermos tocados por esses filmes, ou para intuir o seu significado, até porque *é justamente no interior dessa sensações que esse significado reside* (o que não quer dizer, obviamente, que necessariamente se vai gostar deles). A crítica e a teoria de cinema, no entanto, não deveriam se satisfazer simplesmente com a exaltação retórica dos sentimentos suscitados pelas obras – o que, aliás, é moeda corrente com os Straub –, mas deveria se esforçar para compreendê-las naquilo que tem de mais secreto, prolongando o prazer e o impacto inicial da descoberta em outros níveis, procurando refletir sobre suas relações com outras obras, com outros enunciados e com o mundo que as cerca.

O desafio desse trabalho foi se equilibrar entre essas diferentes exigências, ou seja, tentar refletir sobre as obras sem fechar as portas para outras leituras e interpretações. Isso será sentido especialmente na atenção que dedicamos aos textos de Pavese, em particular *Diálogos com Leucó*. Tentamos nos aproximar o máximo possível do significado dos diálogos do livro, evitando, contudo, interpretá-los linha a linha, palavra por palavra. Se a rentabilidade de uma interpretação excessivamente explicativa poderia ser duvidosa mesmo num estudo dedicado exclusivamente a *Diálogos com Leucó*, o que dizer de um estudo sobre os filmes feitos a partir do livro? O livro de Pavese, a nosso ver, é muito mais *poético* do que *filosófico* – ou então, *filosófico* em forma *poética* – e por isso mesmo povoado de hesitações, desvios, contradições, excessos, flutuações. Essas zonas mais ou menos obscuras não são necessariamente buracos a serem preenchidos, mas são (para o bem ou para o mal) frequentemente constituintes da expressividade do texto. Nosso esforço foi de tentar nos equilibrar entre esses dois extremos, nem explicar demais, nem explicar de menos, procurando oferecer ao leitor algumas informações históricas e algumas ferramentas interpretativas básicas para a compreensão dos textos.

Esse limite é ainda mais delicado porque não se trata apenas de interpretar os diálogos já herméticos de Pavese, mas de interpretar a leitura que os Straub fazem deles. A dificuldade aqui é dupla. Até que ponto levar o comentário sobre os mitos? Até que ponto os personagens mitológicos de Pavese interessam aos Straub? Poderíamos simplesmente responder, como os próprios cineastas, aliás: "quanto a Pavese ele mesmo, não damos a mínima quando chegamos ao fim do filme. O que nos interessa, são as pessoas que dizem o texto de Pavese"<sup>6</sup>. Mas essa resposta não nos satisfaz, e também esconde um outro obstáculo. Não há dúvida de que o que está em jogo em quase todos os filmes dos Straub é, de fato, a *mise-en-scène* de um encontro: entre os textos, os atores, a câmera, os lugares. Em quase todos os seus filmes, esse *encontro* é o marco fundador, a fagulha criativa, a "verdade" que acontece ao filme, para usar a bela expressão de Bergala<sup>7</sup>. Mas essa resistência ao "conteúdo" do texto deve ser vista com cautela, porque em cada filme – de *Othon a Fortini/Cani*, de *Não reconciliados* a *Cézanne* – muda enormemente a posição, a natureza e o grau de interesse e de adesão dos cineastas aos significado dos textos. Não há uma lei, um *a priori*, que regule a relação dos Straub com cada um dos autores com que trabalham. O certo é que a colocação em cena desse texto, o trabalho com os atores, o cuidado com o som, a escolha dos lugares que serão filmados, as opções de posicionamento de câmera, a atenção com o processo de feitura do filme – tudo isso importa *sempre*, e em geral, *mais* do que o resto. Mas a atenção que eles dedicam ao "conteúdo" do texto, ou a maneira como eles se posicionam em relação a esse conteúdo, isso sim varia de filme a filme.

No caso específico de Pavese, a impressão que temos é que o interesse dos Straub pelo conteúdo e pelo significado dos diálogos que encenam muda frequentemente dentro do próprio filme. Na verdade, os cineastas parecem menos interessados em decifrar linha a linha os textos de Pavese do que em chamar a atenção para certos momentos, certos fragmentos – ou melhor, em reter certas "intensidades" do texto, às vezes uma palavra, às vezes uma frase, às vezes todo um diálogo. No caso da análise da primeira parte de *Da nuvem à resistência*, por exemplo, nosso objetivo foi menos o de tentar explicar os diálogos do que de identificar os momentos de "surgimento" dessas intensidades. Esses momentos em que os Straub parecem "sublinhar" o texto de Pavese, chamando a atenção para aquilo que, num certo momento, é dito por um personagem, pode tomar diversas formas: desde um gesto feito pelo

---

<sup>6</sup> 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*, n. 305, novembro de 1979, p.17, tradução nossa.

<sup>7</sup> BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne". In: ROSSELLINI, Roberto. *Le cinéma révélé*. Paris: Flammarion/Éditions de l'Etoile, 1984, p.9.

ator em cena, uma mudança de luz ou de enquadramento, uma aceleração ou uma redução no andamento da fala, uma mudança na escansão do texto – ou no limite, a eleição de uma frase do texto para o título do filme, como ocorre em *Othon* (1969), *A Morte de Empédocles* (1986) e *Aqueles encontros com eles*<sup>8</sup>. Em suma, o texto de base está o tempo todo sendo "lido" pelo filme e pelos atores, está o tempo todo sendo sublinhado, destacado, rejeitado – criando momentos em que o seu conteúdo pode estar mais ou menos em evidência.

Ainda que no capítulo sobre *Da nuvem à resistência* não tenhamos feito uma análise exaustiva de cada um desses momentos, nosso objetivo foi destacar algum deles, ao menos os que consideramos mais importantes. Recorremos também a uma caracterização mínima dos personagens mitológicos citados nas cartelas dos créditos que antecedem cada um dos diálogos do filme, sem explorar a fundo o significado ou as narrativas por trás desses personagens. Aqui também, tentamos nos equilibrar sobre as diferentes exigências que o filme nos colocava. No caso de *Aqueles encontros com eles*, por outro lado, praticamente não nos preocupamos em caracterizar os personagens mitológicos do livro de Pavese, e a análise foi feita dando-se mais atenção ao conjunto das preocupações expressas pelo filme do que às "intensidades" particulares de cada sequência. Essa decisão não foi tomada aleatoriamente. O fato de que os personagens mitológicos do livro de Pavese, nesse último filme, já não estivessem mais identificados nas cartelas que precedem os diálogos, nos parecia uma evidência concreta o suficiente de um reposicionamento, ou de uma mudança de foco e de interesse em relação aos textos do autor italiano. Da mesma maneira, a economia de elementos cênicos e a relativa simplicidade da estrutura narrativa pareciam reivindicar da análise um outro tipo de postura, menos apoiada sobre as oscilações da forma do filme do que sobre as suas regularidades.

No caso dos Straub, essas questões – o que explicar, o que não explicar – são especialmente relevantes, porque os filmes não apenas são difíceis, como parecem resistir deliberadamente a serem simplificados. A nosso ver, essa resistência também tem sua razão de ser, já que é isso que parece garantir a eles a sua originalidade e, mais importante, a sua *liberdade*. Por um lado, há essa enorme liberdade do espectador a que nos referíamos mais acima, e sobre a qual muito já se falou, não só a respeito dos Straub, mas em relação a todo cinema moderno: a possibilidade de criar sentidos novos, de completar as lacunas, de fazer associações inesperadas, etc. Por outro, há também o próprio filme e a *sua liberdade em relação ao espectador*: ou seja, a sua recusa em ser transformado facilmente numa bandeira

---

<sup>8</sup> O título de *Othon* é *Os olhos não querem sempre se fechar ou Talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)*. E do filme alemão, *A morte de Empédocles ou Quando brilhar de novo a terra verde para ti*.

ideológica, num mecanismo de identificação coletiva, numa ferramenta de transformação social. A nosso ver, o interesse do cinema dos Straub é, ao menos em parte, fruto desse paradoxo entre um desejo de identificação absoluto com uma "causa política e social" (a revolução, as transformações sociais, o combate das injustiças políticas e econômicas) e a recusa obstinada em se converter num lugar de identificação coletiva. Esse "fosso" é o que garante, a nosso, ver, ao mesmo tempo sua originalidade e a sua liberdade – no sentido daquilo que se recusa permanentemente a ser cooptado, citado, simplificado. E, claro, para a nossa felicidade e para o nosso desespero, explicado.

*L'alterité, qui commence à la maison,  
est le meilleur bois dont se réchauffe l'objectivité.*

"Le Jeu du bec", Jean-Claude Biette

## 2. STRAUB E O CINEMA MODERNO: ALGUNS APONTAMENTOS

Straub sempre fez questão de afirmar que os filmes "como a vida, são feitos de experiências e de encontros fortuitos ou provocados"<sup>9</sup>. Poucos cineastas podem reivindicar essa idéia com tanta propriedade quanto ele e Danièle Huillet, que se conheceram em 1954, em Paris, e permaneceram juntos até a morte de Huillet, em 2006. À luz de tudo que realizaram nos cinquenta e dois anos que estiverem juntos, esse primeiro encontro ganha uma aura especial, sobretudo quando se pensa que ele nasce, já àquela altura, sob o signo mais forte dessa trajetória, ou seja, o signo do trabalho. Vindo de Metz, sua cidade natal, para a capital francesa, Straub trazia consigo o projeto de um filme biográfico sobre Bach, que logo contaria com a participação de Huillet. O filme, *Crônica de Anna Magdalena Bach*, só seria realizado em 1967, depois de dois trabalhos curtos e polêmicos, que causariam bastante barulho na época de seu lançamento: *Machorka-Muff* (1962) e *Não Reconciliados* (1964/65), ambos baseados na obra de Heinrich Böll. A importância do "encontro" no cinema dos Straub só pode ser devidamente mensurada quando o espectador de seus filmes, voltando os olhos para esse arco de tempo que cobre meio século, descobre uma obra inteiramente construída sobre o diálogo com outros artistas e escritores, e ao mesmo tempo, inteiramente devotada à reflexão sobre a realidade da sociedade e da história. O cinema dos Straub não é apenas um cinema feito de encontros; ele é um excelente agenciador de encontros, e não só entre artistas, mas entre lugares, épocas e obras.

É comum, na trajetória dos cineastas, que um filme nasça da convergência entre o desejo de trabalhar *uma obra ou um texto* prévios e o desejo de trabalhar um determinado *lugar*. A possibilidade desse encontro, ou melhor, desse atrito entre a obra e o lugar – que pode ou não ser mediado, quando da filmagem, pelo corpo do ator – fornece muitas vezes a primeira fagulha criativa para a realização de um filme. Se é possível falar de uma *ideia criativa* no cinema dos Straub, então ela é, de saída, profundamente material. Ela nasce de uma intuição concreta, de um atração pelo brilho dessa fagulha e pelo esforço, durante a filmagem, de continuar produzindo o atrito, até que a tensão entre as palavras, o corpo e o espaço possa finalmente incendiar a cena, jogando luz sobre o presente ou simplesmente revelando o conteúdo explosivo de seus ingredientes.

---

<sup>9</sup> STRAUB, Jean Marie. "Autofilmografia". In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012, p.51.

É esse o caso de filmes como *Othon*, *Lições de História*, *Moisés e Aarão*, *Da nuvem à resistência*, *Toda revolução é um lance de dados*, *Fortini/Cani*, *Cedo demais/Tarde demais* ou *Antígona*. Em outros filmes, é menos a experiência do confronto do que a potência lírica do encontro entre a obra e o espaço que está em jogo: é o caso de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, *A morte de Empédocles*, *Cézanne*, *Gente da Sicília* ou *Aqueles encontros com eles*. Em outros casos ainda, como *Machorka-Muff*, *Não reconciliados* e *Relações de Classe*, o espaço também desempenha um papel fundamental, mas o trabalho de releitura do texto – sobretudo no sentido de destacar as relações de poder do jogo social – acabam ganhando proeminência sobre o seu atrito com o lugar.

É no jogo entre os corpos, os textos e os espaços, portanto, muito mais do que na invenção *ex-nihilo*, que está o fundamento do processo de criação dos Straub. Daí a aversão dos cineastas à "imaginação" e à "fabulação", bem como seu gosto – e talvez mesmo, sua devoção à realidade. Partindo de um princípio "construtivo" da arte e da história, o cinema dos Straub procura afastar todo um leque de noções ligados à criação artística (o estilo, o autor, a invenção) que acabaram se tornando clichês do mundo contemporâneo, sobretudo à medida que foram sendo incorporados pela publicidade, pelo cinema de arte e comercial.

Essa devoção dos cineastas à realidade filmada remonta, parcialmente, ao próprio "nascimento" do cinema moderno, ou ao menos àquela conjunção particular entre a produção cinematográfica do pós-guerra – em especial o cinema de Rossellini e Bresson – e a crítica que melhor soube captar e compreender as transformações do momento, ou seja, a crítica francesa, capitaneada desde o fim dos anos quarenta por figuras como Alexandre Astruc e, sobretudo, por André Bazin. Numa formulação muito feliz, Adriano Aprà – que atuou em *Othon* e trabalhou muito pela difusão da obra dos cineastas na Itália – diria, a respeito dessa ligação, o seguinte: "o método de trabalho dos Straub reenvia a uma ontologia rigorosa do cinema, quase uma releitura materialista da "estética da realidade" de Bazin"<sup>10</sup>. E o próprio Straub, num debate relativamente recente, diria:

André Bazin, que é um senhor que refletiu bastante sobre o cinema, dizia que um filme não existe se ele não é uma dialética permanente entre o teatro e a vida, entre a vida e a abstração. Todos os filmes de Jean Renoir, que é um dos maiores cineastas, com Eric von Stroheim, repousam sobre esse pequeno barco entre o teatro e a vida,

---

<sup>10</sup> APRÀ, Adriano. "Prefácio a um volume de Textos Cinematográficos de Straub e Huillet". In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*, p.195

entre a abstração e o naturalismo. Se não há essa dialética ou esse pequeno barco, o filme não existe.<sup>11</sup>

Duas razões complementares endereçam, a nosso ver, as premissas e o método do cinema dos Straub de volta ao pensamento baziniano. A primeira, mais evidente, diz respeito a uma concepção do cinema que tende a encará-lo menos como uma ferramenta a serviço da imaginação do que como um instrumento de investigação, contemplação e conhecimento da realidade. Trata-se, como diria Eric Rohmer sobre Bazin, de uma concepção do cinema apoiada na "afirmação da objetividade cinematográfica"<sup>12</sup>. O segundo ponto de contato vem diretamente daí. Ao apostar na capacidade do cinema de captar a duração e a continuidade sensível dos eventos filmados, ao sugerir que a especificidade técnica e artística do meio residiria menos no potencial expressivo da montagem do que na sua objetividade, o crítico francês vai inverter completamente os pressupostos sobre os quais até então se assentavam as relações do cinema com as outras artes, em particular com a pintura, o teatro e a literatura.

Em "Teatro e Cinema", por exemplo, ele sugere que, ao adaptar uma peça, o cinema não deveria procurar naturalizar as convenções da representação teatral, mas revelá-las da maneira mais objetiva possível. O teatro forneceria, assim, não apenas o "tema" ou "conteúdo dramático" da adaptação, mas acabaria se transformando no objeto mesmo do filme: "Quanto mais o cinema se propor a ser fiel ao texto, e a suas exigências teatrais, – dizia ele nesse ensaio – mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem."<sup>13</sup> Um argumento muito semelhante, ainda que com consequências específicas, está presente na sua belíssima análise de *Diário de um pároco de aldeia*, de Bresson, baseado no romance de Georges Bernanos, ou no ensaio sobre o filme de Henri Clouzot sobre Picasso<sup>14</sup>. No fundo, a "afirmação da objetividade cinematográfica" e a aposta num "cinema impuro" – que se abriria à especificidade do teatro, da literatura e da pintura – estavam intimamente relacionadas, ou melhor, eram exatamente a mesma coisa: conhecer (objetivamente) o mundo é também conhecer (objetivamente) as suas representações.

Ora, essas duas preocupações encontram-se reunidas também no cinema dos Straub, ainda que sejam costuradas na sua obra com motivações e idéias muito diferentes, às vezes

---

<sup>11</sup> "Debate sobre *Pecado Negro*, *Cézanne* e *Moisés e Aarão*" (Nice, Cinéma Jean Vigo, 14 de fevereiro de 2004). In: LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007, p.123, tradução nossa.

<sup>12</sup> ROHMER, Eric. "La 'somme' d'André Bazin". *Cahiers du Cinéma*, n. 91, janeiro de 1959, p.37, tradução nossa.

<sup>13</sup> BAZIN, André. "Teatro e cinema". In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p.157.

<sup>14</sup> "O *Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson" e "Um filme bergsonian: *Le mystère de Picasso*". In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

mesmo inteiramente incompatíveis com aquelas que encontramos no pensamento de Bazin. Essas semelhanças e diferenças não passaram despercebidas da crítica francesa dos *Cahiers* nos anos 1970, em particular de Jean Narboni, Serge Daney e Pascal Bonitzer, herdeiros da tradição do pensamento baziniano que se debruçaram em diferentes oportunidades sobre a obra dos Straub, e que se preocuparam em pensar o legado do crítico francês no contexto fortemente politizado (e polarizado) daqueles anos.

Narboni foi o primeiro a traçar a linha de cisão entre essas duas concepções de cinema – a de Bazin, segundo ele, "idealista" e a dos Straub, "materialista"<sup>15</sup>. Num artigo sobre *Othon*, publicado nos *Cahiers* em maio de 1970 (ainda nos anos "vermelhos" da revista) e intitulado "La vicariance du Pouvoir", o crítico evoca diretamente o artigo "Teatro e Cinema", sublinhando a distância que a obra dos Straub assumiria em relação à perspectiva baziniana. Em *Othon*, os Straub encenam a peça de Corneille (sec. XVII) ao ar livre, nas ruínas do Monte Palatino e nos jardins da Villa Doria Pamphili, fazendo questão de evidenciar a "distância" entre a representação teatral e o "palco" no qual ela se desenrola, a Roma contemporânea. Segundo Narboni, os cineastas não apenas incorporam a *mise-en-scène* teatral da peça, mas a "subvertem", colocando-a em diálogo com outras realidades e com outros conteúdos materiais<sup>16</sup>. O filme dos Straub, diria Narboni, não "absorve a peça" de Corneille, mas a espacializa, desfazendo suas articulações, criando distanciamentos, desmembrando-a e, ao mesmo tempo, criando um sistema de "ecos, repercussões (não apenas de vozes, mas de todos os elementos sonoros, sopros no microfone, "buracos", vento, barulhos parasitas, todos esses contratempos, violentos, contribuindo para a partição)."<sup>17</sup>

A fidelidade ao texto escrito, portanto, não significava em *Othon* uma fidelidade à especificidade teatral, mas evidenciava o desejo de inseri-la num *sistema de relações* – e sobretudo, *de relações históricas e materiais*. Era mais ou menos isso o que Jean-André Fieschi iria dizer num outro texto dedicado aos cineastas, já em meados dos anos 1970. O que se exprime no cinema do Straub, diria ele, é "uma luta – materialmente inscrita sobre essa superfície branca no fundo de um túnel negro – um conflito: de formas, de sentidos, de matérias. O filme: o documentário dessa luta (seu cristal)." No cinema dos Straub, diria ainda Fieschi, "aquilo que seria dado a ler (a compreender, a transformar) não seriam mais

---

<sup>15</sup> NARBONI, Jean. "La vicariance du pouvoir". *Cahiers du Cinéma*. n.224, outubro de 1970, p. 45, tradução nossa.

<sup>16</sup> NARBONI, Jean. "La vicariance du pouvoir", p. 45

<sup>17</sup> NARBONI, Jean. "La vicariance du pouvoir", p. 46, tradução nossa.

significações – congeladas, imobilizadas, mortas – mas relações (de matérias, de sentidos – de produção)"<sup>18</sup>.

Foi em meados dos anos 1960 que o cinema dos Straub começou a se afirmar como uma referência central no horizonte do cinema moderno, ao lado, sobretudo, do nome de Godard. Num texto de título curioso, "J.-M.S. et J.-L.G.", Bonitzer diagnosticava justamente esta polaridade "estruturante" do cinema moderno, constituída pela obra desses dois cineastas. Straub e Godard, dizia Bonitzer, "se situam nos dois extremos da modernidade cinematográfica", o primeiro, "restaura o que ele [o cinema] recalcou, teatro, música, ópera, faz explodir o circuito cultural dos cineclubes por um efeito de sobre-cultura onde os especialistas se esforçam em vão para se encontrar"; Godard, no outro extremo, "deixa vaziar o cinema pelos canais abertos dos avatares infra-culturais, do cinema militante e da televisão"<sup>19</sup>. Reiterando o diagnóstico de Bonitzer alguns anos depois, Daney inventaria a sua própria versão dessa dualidade: "*o strobgodard, duoindivíduo* que amedronta muitos". E completava:

O que era "moderno" nesse cinema era a decisão implícita de não mais começar pelos "homens", mas pelo ambiente onde estavam. Nesse sentido, o *strobgodard* é talvez o monstro que preside o fim do cinema moderno [...]. Eles acreditam ainda, sartrianamente, na comunicação. Não como algo natural, mas como uma experiência. Isto é, eles praticam, como os cirurgiões, sempre a mesma operação: a disjunção. Tornar visível a heterogeneidade inicial da coisa-cinema.<sup>20</sup>

Esse desejo de "tornar visível a heterogeneidade inicial da coisa-cinema", como já dissemos, é justamente aquilo que demarca o limite da aproximação entre o cinema dos Straub e o pensamento de Bazin – esse mesmo Bazin que acreditava, numa outra bela expressão de Daney, que o cinema poderia "vestir a roupa sem costura do real"<sup>21</sup>. É contra as "aparências da realidade", afinal, que o cinema dos Straub irá se insurgir. No entanto, como o próprio Daney iria notar, a questão que a ontologia baziniana colocava ao cinema do pós-guerra estava longe de ser apenas uma questão de "aparências". Havia também, por trás da sua defesa do realismo, uma questão moral: "o cinema é um olhar sobre o mundo"<sup>22</sup>. Na

---

<sup>18</sup> FIESCHI, Jean-André. "Jean-Marie Straub". In: FAUX, Anne-Marie. *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque française, 1999, p.32-3. Publicado originalmente na revista *Ça Cinéma*, n.9, 1975.

<sup>19</sup> BONITZER, Pascal. "J.-M.S. et J.-L.G.". *Cahiers du Cinéma*, n.264, fevereiro de 1976, tradução nossa.

<sup>20</sup> DANÉY, Serge. "O corpo a mais do cineasta: moral e engajamento". In: *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.96-7

<sup>21</sup> DANÉY, Serge. "Violência e representação: salvar a tela". In: *A rampa*, p.33

<sup>22</sup> DANÉY, Serge. "Violência e representação: salvar a tela", p.33

imagem cinematográfica se inscrevia, necessariamente, a evidência de uma presença, de um olhar, de uma forma de se posicionar em relação à realidade.

Essa afirmação moral do "ponto de vista", já esboçada também por Astruc, terá consequências enormes para a crítica e para o cinema a partir dos anos 1950, independente de sua vinculação ou não ao credo e ao cânone bazinianos<sup>23</sup>. Jacques Rivette, no artigo-manifesto "Lettre a Rossellini", e mais tarde, Luc Moullet, no seu célebre artigo sobre Fuller, irão tirar daí algumas consequências importantes e bem conhecidas<sup>24</sup>. Mas o que interessa destacar aqui é o quanto a consciência dessa presença do cineasta no mundo, e por outro lado, o seu "método" de filmagem passam, nesse momento, a ser importantes. Segundo Bergala, prolongando o diagnóstico profético de Rivette: "Rossellini foi sem dúvida o primeiro cineasta persuadido que de todas as maneiras, não importa o que se faça, qualquer que seja a vontade de inventar uma ficção, um filme é sempre um documentário sobre sua própria filmagem"<sup>25</sup>. O próprio Rivette, numa passagem bastante lembrada hoje em dia, diria: "é sempre o método com o qual fazemos um filme que é o seu verdadeiro objeto".<sup>26</sup>

Essa idéia recebe no cinema dos Straub – que absorve os fortes influxos brechtianos e marxistas dos anos 1960 – uma injeção de radicalidade, além de uma evidente conotação política. Não só a "forma" e o "método" de filmagem são importantes, como cada uma das etapas que constitui o processo de fabricação de um filme – a escolha das locações, o trabalho com os atores, a organização da filmagem, o pagamento dos técnicos, a escolha dos figurinos, a ocupação dos espaços, em suma, tudo aquilo que aparece ou não na tela – deve ser observado com o máximo de rigor. E há – como veremos nos filmes analisados nesse trabalho –, também no âmbito do "método", uma aposta radical na *presença do cinema* e no *presente da filmagem*. Trata-se, como diria Daney, dessa necessidade imperiosa no cinema dos Straub de "enraizar" o filme no tempo e no espaço: enraizar os corpos, as palavras, os sons, as idéias. Mas enraizá-los de forma a "levar a sério" sua heterogeneidade<sup>27</sup>. Daí uma série de imperativos bem conhecidos da encenação straubiana: o respeito pela realidade do espaço

---

<sup>23</sup> Ver, por exemplo, o texto de Astruc, "L'avenir du cinéma" (1948): "No cinema, toda escolha de uma técnica reenvia a uma concepção de mundo, e é precisamente na escolha dessa técnica que reside toda a arte do cinema". In: ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel, 1992, p.333, tradução nossa.

<sup>24</sup> "A moral é uma questão de travellings", diria Moullet ("Samuel Fuller sur les brisées de Marlowe", *Cahiers du Cinéma*, n.93, março de 1959, p.14). Já Rivette, sobre Rossellini, diria "Trata-se, em primeiro lugar, de nos entendermos sobre a palavra *realismo*, que não é uma técnica do roteiro, um pouco simples, nem um estilo de encenação, mas um estado de espírito". ("Lettre sur Rossellini", *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abril de 1955, p.24). Traduções nossas.

<sup>25</sup> BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", p.26, tradução nossa.

<sup>26</sup> *apud* BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", p.26-7, tradução nossa.

<sup>27</sup> DANNEY, Serge. "Um túmulo para o olho: pedagogia straubiana". In: *A rampa*, p.100

filmado, a exigência da presença simultânea dos atores (mesmo que um deles esteja situado no extracampo), a escolha rigorosa, fundamental, do ponto-de-vista da câmera. E sobretudo, como diria Biette, explicitando a enorme dívida dos Straub com Jean Renoir, "um pensamento dramático fundado sobre a atenção ao som direto concedido aos atores"<sup>28</sup>. Ainda sobre *Othon*, Straub diria:

Meu filme *Os olhos não querem se fechar...* [*Othon*] se fundamenta precisamente nessas coisas que não são "reproduzíveis" – na encarnação do verbo de Corneille em cada personagem num instante, no ruído, no ar e no vento, e no esforço que fazem os atores e no risco que estes correm, como acrobatas, de uma ponta a outra de longos e difíceis textos gravados em som direto, isto é, ao mesmo tempo em que a imagem: em perfeita sincronia.<sup>29</sup>

Nota-se assim o "respeito quase religioso"<sup>30</sup> que os Straub devotam ao momento da filmagem. Por um lado, o cuidado com os atores, a aposta no som direto e o respeito pelas locações reais atestam um desejo de "enraizar" o filme, de situá-lo no espaço e no tempo, de ancorá-lo simultaneamente no presente da filmagem e no presente da história. Um filme, para os Straub, não serve apenas como veículo de uma narrativa, ou como o meio de traduzir a verdade de um argumento que lhe é exterior, mas o testemunho de uma representação que se deu em algum momento e em algum lugar. Ao mesmo tempo, o filme é também o espaço de uma "heterogeneidade" fundamental (entre a representação e a realidade, entre os atores e as locações, entre o corpo e a palavra) que o cinema tem o dever de trazer à tona.

É importante destacar nesse sentido a influência decisiva que a produção artística e teórica de Brecht irá exercer ao longo de toda trajetória cinematográfica dos Straub, ainda que de formas e com intensidades bastante variadas. Há, em primeiro lugar, o diálogo direto por meio das obras – um romance, um discurso, uma tradução e uma peça radiofônica – do escritor alemão que servirão de "matéria-prima" para os cineastas, respectivamente, em *Lições de História*, *Introdução à "Música de acompanhamento..."*, *Antígona* e *Corneille-Brecht*. Além disso, o filme *Não reconciliados*, de 1965, tem como título alternativo uma passagem de *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht: "só a violência ajuda, onde a violência reina"<sup>31</sup>. Mas a influência mais penetrante e onipresente do autor alemão sobre os Straub diz respeito à sua concepção absolutamente política da arte, e claro, aos métodos e às formas de

---

<sup>28</sup> BIETTE, Jean-Claude Biette. "Le Jeu du bec". In: FAUX, Anne-Marie. *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*, p.10, tradução e grifo nossos.

<sup>29</sup> STRAUB, Jean-Marie. *Othon contra a dublagem*. Em GOUGAIN, Ernesto et al (org.). *Straub-Huillet*, p.29. Publicado originalmente na revista *Filmcritica*, n.203, janeiro de 1970.

<sup>30</sup> AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2008, p.152

<sup>31</sup> No original: "Er hilft bu Gewalt, wo Gewalt herrscht".

representação ligados a ela. Segundo Barton Byg, "o uso da linguagem e o trabalho com os atores é possivelmente a influência mais significativa de Brecht sobre eles [os Straub]"<sup>32</sup>. Nos créditos iniciais de *Não Reconciliados*, os cineastas mencionariam também, não por acaso, a seguinte passagem de Brecht: "No lugar de criar a impressão de que ele improvisa, o ator deveria sobretudo mostrar o que é a verdade: ele cita". O próprio Straub, referindo-se ao "efeito de estranhamento" brechtiano (Straub prefere essa expressão a "distanciamento" para traduzir o original: *Verfremdungseffekt*), diria:

E a fortiori, se você filma no mundo contemporâneo, aquilo que você filma tem que provocar esse *efeito de estranhamento* [*effet d'étrangeté*], deve provocar a idéia de que tudo isso, nem no nível do que vemos, nem no nível das relações entre as pessoas, nem da história nem da narração – que nada disso tudo é normal, não caminha por si mesmo.<sup>33</sup>

O esforço de "enraizamento" e a busca pelo "estranhamento" são assim, no cinema dos Straub, operações simultâneas e complementares, que dão a ver ao mesmo tempo, como em Brecht, o caráter ilusório da arte e o jogo das relações sociais ao longo da história. Esse "efeito de estranhamento" pode ser conseguido não apenas por meio da interpretação "anti-naturalista" do ator, ou por meio da exposição consciente que este faz do papel que representa (como em Brecht), mas de todos os elementos que intervêm na cena: a música, o som, a luz, os objetos, os figurinos, o cenário – e, no caso do cinema, os enquadramentos, a montagem, as formas do espaço, a natureza, a locação, etc. A função desse "estranhamento", longe de ser puramente decorativa, é, tanto em Brecht quanto nos Straub (ainda que por caminhos bastante diferentes) a de "historicizar os acontecimentos representados"<sup>34</sup> – ou seja, de evidenciar o caráter contingente, social e não-universal dos códigos de representação e, simultaneamente, da experiência do homem. Em relação aos filmes que os cineastas realizaram a partir da obra de Pavese, sobretudo *Da nuvem à resistência*, essa questão é extremamente relevante, na medida em que o conceito de "mito" que informa a produção do escritor italiano, como veremos, tende a apontar muitas vezes para a direção contrária, quer dizer, para a "aspiração humana ao incondicionado, ao absoluto, ao infinito, à totalidade"<sup>35</sup>. Como os cineastas

---

<sup>32</sup> BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995, p.24.

<sup>33</sup> STRAUB, Jean-Marie. "Speaking of revolutions: Too Early, Too Late". Entrevista concedida a Céline Condorelli. Disponível em: <http://lux.org.uk/blog/speaking-revolutions-too-early-too-late>, tradução e grifos nossos.

<sup>34</sup> BRECHT, Bertold. "O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses". In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.111.

<sup>35</sup> VERNANT, Jean-Pierre. "Razões do mito", p.202

procuram desconstruir essa perspectiva (desconstruindo os próprios códigos da representação cinematográfica) é um dos principais temas do capítulo que dedicamos a esse filme.

No caso do cinema dos Straub, é no momento mesmo da filmagem, de reunião e de confrontação entre as diferentes forças que ele mobiliza, que o filme pode fazer com que a sua fagulha se ascenda, com que a sua "verdade particular" venha à tona. Era justamente isso, aliás, que Bergala procurava entender no seu ensaio sobre Rossellini: "*Como pode a verdade acontecer ao filme?*" Essa teria sido a grande questão do cinema moderno. Era uma questão nova porque o problema nunca tinha sido, no cinema clássico, que a verdade "acontecesse" ao filme". Partindo dessa pergunta, Bergala distingue dois grandes grupos de cineastas "modernos" para os quais essa questão teria se colocado: de um lado (Rivette, Garrel, Duras, Wenders) estariam aqueles que acreditam num "método doce, propício à revelação da verdade"; de outro (Bresson, Straub, Pialat, Bergman) estariam aqueles que irão preferir "um método mais duro que consiste em rastrear ou em forçar essa verdade na filmagem, procurando fazer com que a realidade vomite [*rendre gorge*] essa parte de verdade que ela ordinariamente dissimula". Godard, Eustache e o próprio Rossellini realizariam ao mesmo tempo (ou alternadamente) essas duas possibilidades.<sup>36</sup>

Ainda que o cinema dos Straub seja um cinema "artesanal", e compartilhe com Rossellini o seu respeito pela realidade, seu gosto pelo "direto" e pela "literalidade das coisas"<sup>37</sup> – e compartilhe também, por outro lado, uma franca rejeição a tudo aquilo que é da ordem do ornamento, do símbolo, do engodo, da apelação emocional, da sobre-significação, etc., ele jamais foi, à diferença de uma vertente expressiva do cinema moderno (o próprio Rossellini, Godard, Rivette, Cassavetes, dentre outros) um cinema do traço, da velocidade, do improvisado, do esboço.

O cinema dos Straub é, antes de mais nada, um cinema do tempo, da antecedência, da preparação e da contemplação lenta, da ação meditada, da construção racional, minimalista e laboriosa. É, além de tudo, um cinema um tanto quanto "retrógrado", no sentido daquilo que não se deixa seduzir pela urgência das pautas dos noticiários, nem pelas correntes intelectuais e políticas de cada época. Isso não quer dizer, obviamente, que há entre os filmes dos Straub e o seu próprio tempo um descompasso histórico (pelo contrário, como veremos) mas que eles optam quase sempre pelo distanciamento, pelo recuo no tempo, a despeito da moda (política ou artística) do momento. Para o cinema dos Straub, como eles próprios não se cansaram de afirmar, o passado tem tanta importância quanto o presente ou quanto o futuro. "Cada um dos

---

<sup>36</sup> BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", p.9

<sup>37</sup> BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", p.11

seus filmes – diria Biette – estabelece uma passarela entre um texto – um determinado capítulo pouco conhecido ou mal lido de uma arte precedente, suscetível de desdobrar um tempo obscuro de sua história – e o cinema, audaciosamente conduzido a atravessar esse abismo como poderoso transmissor de uma tradição que o engaja."<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> BIETTE, Jean-Claude. "Le jeu du bec", p.11, tradução nossa.

*I must understand. I'm absolutely sincere in life... and on the stage.  
Then why do I succeed on the stage, and destroy everything in my life?*

*Anna Magnani em *The Golden Coach* (1952), de Jean Renoir*

### 3. LITERATURA E MITO EM CESARE PAVESE

#### 3.1 Cesare Pavese

Quando escreveu o seu último romance, *A lua e as fogueiras*, em novembro de 1949, Cesare Pavese já era reconhecido como um dos grandes nomes da geração de intelectuais e escritores que, nas duas décadas precedentes, boa parte delas vividas sob a ameaça da guerra e das perseguições políticas do regime fascista, haviam ajudado a renovar a prosa e a poesia italianas. Em junho de 1950, poucos meses antes do seu suicídio num quarto de hotel em Turim, cidade onde havia vivido a maior parte de sua vida, o escritor receberia o reconhecimento máximo da literatura italiana, o Prêmio Strega, pelo romance *O belo verão*, finalizado em 1940 e publicado tardiamente, em 1949. Com o anúncio de sua morte, pouco antes de completar 42 anos, Pavese deixava a seus contemporâneos a imagem de um homem solitário e algo melancólico, cuja vida havia sido assombrada pelo que mais tarde seu amigo e biógrafo Davide Lajolo, referindo-se à obsessão do escritor pelo suicídio, chamaria de "vício absurdo"<sup>39</sup>. Mas Pavese deixava também a imagem do intelectual diligente, do homem que havia trabalhado ao longo das duas décadas precedentes com uma disciplina espantosa, firmando-se não apenas como um romancista de peso, mas como grande tradutor, poeta, contista e crítico literário.

A aventura intelectual e política de Pavese, assim como a de outro grande escritor da sua geração, Elio Vittorini (a quem os Straub dedicam, a partir de 1998, uma série de filmes<sup>40</sup>), tem início com a tentativa de escapar ao clima asfíxiante da sociedade italiana, ameaçada pela retórica nacionalista do regime fascista, pronto a se apropriar dos valores tradicionais e populares para remodelar uma suposta identidade do país. Contra o projeto cultural e ideológico do governo fascista, mas também contra o academicismo literário reinante, tanto Pavese quanto Vittorini voltam as suas atenções para outro lado do atlântico; mais especificamente para a literatura norte-americana, onde os grandes conflitos do século XX vinham há décadas sendo dramatizados por uma geração brilhante de escritores, capazes de restituir por meio de uma linguagem objetiva, vibrante e moderna as contradições dos novos tempos. Tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista literário, os artigos e

---

<sup>39</sup> *Il vizio assurdo* (O vício absurdo) é o nome da biografia que Lajolo dedicou à Pavese em 1960. Davide Lajolo, *Il 'vizio assurdo': storia di Cesare Pavese*. Milão: Il Saggiatore, 1961. Utilizaremos aqui a versão em língua inglesa: LAJOLO, Davide. *An absurd vice*. Nova Iorque: New Directions Book, 1983.

<sup>40</sup> Os filmes são *Gente da Sicília* (1998); *Operários, camponeses* (2000); *O Retorno do filho pródigo* (2002) e *Umiliati* (2002).

as traduções que Vittorini e Pavese dedicam à literatura americana ao longo dos anos 1930 representam um marco no cenário cultural da Itália do entre-guerras.

Segundo Ítalo Calvino (um dos mais ativos defensores da obra de Pavese e um dos principais organizadores do seu legado póstumo), a América representava para o escritor italiano uma espécie de síntese tumultuosa "de tudo o que o fascismo pretendia negar e excluir"<sup>41</sup>: a mistura de sangue de diferentes nacionalidades, a rebeldia contra as "hipocrisias beatas", a agitação dos trabalhadores rurais e industriais, a convulsão urbana e, claro, a ânsia incontida pela liberdade. Entre 1931 e 1941, período em que se dedicou mais intensamente à tradução, Pavese verteu para o italiano romances como *Our Mr. Wrenn* (1914), de Sinclair Lewis (sua primeira tradução), *Moby Dick* (1851), de Herman Melville (que considerava seu autor favorito), *Paralelo 42* (1930), de John dos Passos e obras de John Steinbeck, Gertrude Stein, Sherwood Anderson, e muitos outros – além de autores de língua inglesa como Joyce e Dickens. A princípio avesso a compromissos de ordem político-partidária, e reticente quanto ao envolvimento nas atividades de resistência que começavam a esboçar-se na cidade de Turim, Pavese encontrava na literatura americana um ponto de ancoragem para suas crenças sociais, políticas e literárias. Por meio de comentários e traduções dos autores americanos, o autor encontrava também o vínculo entre a arte e os homens do seu tempo.

As consequências desse intenso trabalho de crítica e tradução se faziam sentir também nas pesquisas de linguagem levadas a cabo por Pavese em seus trabalhos futuros. Enquanto o fascismo se contentava em nutrir uma relação artificial e conformista com os dialetos populares, fadados a integrar o projeto nacionalista do regime como peças de um museu, Pavese celebrava na literatura americana a incorporação da língua vernacular e o uso das gírias populares, transformadas poeticamente pelos escritores. Em contraste com o regionalismo típico da prosa italiana, autores como Sinclair Lewis, Mark Twain e Sherwood Anderson eram capazes de forjar uma espécie de língua coloquial universal, que não era nada mais do que a língua do homem comum americano perfeitamente integrada à literatura. Segundo Calvino, as traduções e os comentários críticos de Pavese refletiam-se sobretudo na busca do autor pelo caráter universal dessas manifestações populares, que consistia em estabelecer "raízes firmes nas regiões, mas livres das constrictões do regionalismo ou do localismo" e em buscar "um novo enfoque das relações entre língua literária nacional e

---

<sup>41</sup> Em 1951, a editora Giulio Einaudi publicou uma coletânea póstuma de ensaios críticos e teóricos de Pavese intitulada *La letteratura americana e altri saggi*. O prólogo de Calvino acompanhava esta primeira edição. CALVINO, Ítalo. "Prólogo". In: PAVESE, Cesare. *La letteratura nordamericana y otros ensayos* (edição em formato digital). Barcelona: Lumen, 2011, p.7, tradução nossa.

estímulos dialetais"<sup>42</sup>. Além disso, como lembra Donald Heiney, a literatura americana revelava a Pavese a possibilidade de usar em suas futuras novelas em prosa "certas técnicas da poesia, em particular o refinamento da imagem, do ritmo e do fluir da linguagem".<sup>43</sup>

É num livro de poesia, *Trabalhar Cansa* (1937), que aparecerá pela primeira vez essa convergência entre o interesse pela prosa americana e as raízes rurais e provincianas do próprio autor. A presença de Walt Whitman, sobre quem Pavese havia escrito sua dissertação de graduação em 1930, também se fará sentir nesse primeiro livro, ainda que de maneira sinuosa e controversa. Como lembra Maurício Santana Dias, Pavese rejeita em *Trabalhar Cansa* os aspectos mais modernos e inovadores do estilo de Whitman ("o verso livre, a imaginação em liberdade e a enumeração caótica") para assimilar do poeta americano aquilo que lhe era menos exclusivo: "a fascinação pela materialidade do real (...); os temas e personagens tirados da vida comum; o ideário democrático, sufocado no ambiente da Itália fascista; a vasta paisagem da América, acomodada às colinas e vales do Piemonte"<sup>44</sup>. Com efeito, do ponto de vista do estilo, a poesia de Pavese opta, ao menos num primeiro momento, pela objetividade, pela regularidade e pela clareza – colocando-se na contramão das tendências modernas inauguradas, dentre outros, pelo próprio Whitman, e associadas à fragmentação, à enumeração caótica e ao gosto pelo irracionalismo. A poesia de *Trabalhar Cansa* tende assim, num primeiro momento, a uma forma radicalmente objetiva, linear e narrativa (a "poesia-racconto"), evitando o hermetismo em voga na poesia italiana daquele momento<sup>45</sup>. Mais tarde, os poemas serão marcados pelo trabalho com a imagem ("immagine-racconto") e por um forte "simbolismo", no qual "os mitos da infância e uma insistência mais problemática nos aspectos da existência tomaram o primeiro plano da cena"<sup>46</sup>.

Do ponto de vista dos temas, um número significativo dos poemas reunidos no livro tem por fonte, como já dissemos, as origens camponesas do próprio autor, embora a experiência urbana também se faça presente de maneira significativa. Ali aparecem pela primeira vez algumas imagens comuns na obra de Pavese, que constituirão com o tempo uma espécie de inventário mítico do escritor. As colinas e os vales do Piemonte, em especial aquelas de Santo Stefano Belbo, terra natal de Pavese, são uma imagem recorrente no livro, assim como a vida dos camponeses e dos trabalhadores rurais (*Os mares do sul*, *Gente que*

---

<sup>42</sup> CALVINO, Ítalo. "Prólogo", *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p.8, tradução nossa.

<sup>43</sup> HEINEY, Donald. *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*. Michigan: the University of Michigan Press, 1968, p.89, tradução nossa.

<sup>44</sup> DIAS, Maurício Santana. "A Oficina Irritada de Cesare Pavese". In: PAVESE, Cesare. *Trabalhar Cansa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.33

<sup>45</sup> DIAS, Maurício Santana. "A Oficina Irritada de Cesare Pavese", p.8

<sup>46</sup> DIAS, Maurício Santana. "A Oficina Irritada de Cesare Pavese", p.20

esteve lá, os poemas da série *Paisagem*). Também está presente a tonalidade francamente mítica que Pavese confere à natureza, não raro tingida pelo sexo, pela violência e pelo sangue (*O Deus-cabrão, Luz de Agosto*) – antecipando, de certa forma, o valor complexo que o autor atribui a ela em livros como *Diálogos com Leucó* e *A Lua e as Fogueiras*. Os poemas de *Trabalhar Cansa* antecipavam também um dos principais temas de toda a trajetória literária de Pavese, o contraste entre o universo urbano e a experiência do mundo camponês e rural, pensado sobretudo como um lugar de "origem", ao qual era preciso retornar. Segundo Donald Heiney, o contraste entre o natural e o civilizado, entre o *paese* e a *città*, significava também na obra de Pavese a tentativa "de uma recuperação de algo perdido, uma busca em suas próprias origens comparada à busca do tempo perdido de Proust"<sup>47</sup>.

Alguns poemas de *Trabalhar Cansa* foram escritos em Brancaleone Calabro, para onde Pavese havia sido deportado em maio de 1935 pela polícia fascista. Foi ali também que, no fim do mesmo ano, ele recebeu a notícia da publicação do livro pela prestigiosa revista *Solaria*, graças à intervenção de escritores como Alberto Carocci e do próprio Elio Vittorini. O exílio de Pavese, contudo, nada tinha a ver com a atuação política do autor, ao menos não diretamente, já que até então ele havia evitado o engajamento nas atividades de resistência que começavam a ser organizadas pelos intelectuais de Turim, incluindo aqueles em torno da recém fundada editora Einaudi (1933), à qual Pavese estaria ligado ao longo de toda a sua vida. Por trás do exílio estava, na verdade, a paixão de Pavese por uma militante do Partido Comunista, que usava sua casa para receber comunicações sobre atividades clandestinas. Ao voltar de Brancaleone Calabro, quase um ano depois, ansioso pelo reencontro com a mulher por quem havia se sacrificado, Pavese descobre que ela havia se casado com outro homem. Muito mais do que a experiência do exílio, essa frustração amorosa – somada a outras, mais tardias – deixarão uma marca profunda no espírito e na obra de Pavese<sup>48</sup>. Elas aparecerão traduzidas, por exemplo, na relação entre Endímion e a deusa Ártemis, no capítulo *A fera*, de *Diálogos com Leucó*, capítulo esse que Pavese nunca hesitou em reivindicar como a expressão mais sincera de seus próprios sentimentos<sup>49</sup>. É também durante o exílio, em outubro de 1935, que o autor começa a confiar suas reflexões pessoais e literárias a um diário, *O ofício de viver* (1952)<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> HEYNEY, Donald. *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*, p.86, tradução nossa.

<sup>48</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1967, Capítulo II, Livro III. Ver também o livro de Davide Lajolo, *An Absurd Vice*, em particular o capítulo XI.

<sup>49</sup> BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods. A thematic study of Cesare Pavese's works*. New York: Cornell University Press, 1968, p. 311-2.

<sup>50</sup> Os diários de Pavese foram publicados postumamente, em 1952, pela editora Einaudi. Utilizaremos a edição brasileira: PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*. Diário 1935-1950. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

Ao longo dos anos 1940, a relação entre as exigências da produção artística, as experiências pessoais e a atuação política se tornará cada vez mais determinante na trajetória literária de Pavese. Essa relação é fundamental para entendermos como dois de seus livros tardios mais importantes, *Diálogos com Leucó* e *A lua e as fogueiras*, apesar das enormes diferenças de gênero e estilo, expressam as inquietações de uma consciência política inacabada e cheia de contradições, em constante conflito com os dados da vida pessoal e, sobretudo, com o engajamento moral solicitado pela guerra. Ainda que Pavese tenha se filiado ao Partido Comunista apenas tardiamente, em 1945 (gesto esse que seria seguido pela publicação de uma série de artigos políticos para o jornal *L'Unità*), sua obra sempre foi marcada por uma preocupação política e social. Isso ficaria patente com os romances escritos na virada da década, sobretudo com *Paesi tuoi* (escrito em 1939 e publicado em 1941). O interesse de Pavese pela vida dos camponeses e dos trabalhadores urbanos e rurais apareceria aí articulado a uma forte carga de indignação política. A constatação do abandono a que havia sido relegado o campo, a opressão e a violência exercidas pela polícia contra os trabalhadores, o clima de descrença que abatia as classes menos favorecidas, tudo isso vinha contribuir para o retrato trágico que Pavese faria da sua própria terra natal, cuja beleza mítica havia sido um dia entoada pelos poemas de *Trabalhar Cansa*.

Um golpe muito duro, contudo, cujas circunstâncias precisas são difíceis de reconstituir, fecharia ao menos provisoriamente os horizontes da atuação e do engajamento político de Pavese. Entre 1939 e 1943, com o recrudescimento da opressão e das perseguições do regime, a oposição intelectual tornou-se ainda mais urgente e necessária. Ao lado de amigos como Paolo Cinanni e Giame Pintor, além daqueles pertencentes ao antigo círculo de amizades da Einaudi, como Massino Mila e Leone Ginzburg, Pavese participara ativamente dos debates e das publicações em torno dos quais a resistência se articulou até 1943. Com a derrota militar da Itália naquele mesmo ano, que culminaria com o estabelecimento da República de Saló no norte do país e a invasão alemã, a guerrilha armada passaria a ser uma das únicas saídas para aqueles que desejavam lutar pela libertação. Ao retornar a Turim de uma de suas viagens a Roma, onde cuidava do estabelecimento de um novo escritório da Einaudi, Pavese descobriria que o prédio onde morava havia sido bombardeado, e que lhe restava apenas juntar-se a sua irmã na casa em que ela se refugiara com a família em

Serralunga di Crea<sup>51</sup>. Enquanto isso, alguns de seus melhores amigos haviam partido para a colina para se juntarem aos *partisans*, numa luta que custaria a vida de vários deles.

Inúmeros comentadores já se ocuparam de interpretar os efeitos dessas frustrações políticas e pessoais sobre a obra de Pavese, ressaltando inclusive o papel decisivo dos meses vividos em Serralunga di Crea, longe dos amigos e da guerra, e experimentando solitariamente a impotência diante do acirramento das lutas de resistência. Como não nos interessa entrar a fundo nessa discussão, nos limitaremos a sinalizar que é durante essa época que o autor, como ele mesmo revelou, começa a conceber as linhas gerais daquele que viria a ser o seu livro mais hermético e mais querido: *Diálogos com Leucó*<sup>52</sup>. Datam dessa época também as releituras dos livros de James Frazer e Giambattista Vico, que serão acompanhadas por uma série de artigos em torno da questão do mito, publicados no livro *Feria d'agosto*, em 1946.

Ao mesmo tempo em que marcam uma espécie de "fuga da realidade"<sup>53</sup>, as reflexões dessa época portam em si o germe de uma outra disputa, igualmente violenta e política, que estaria fadada a se desenrolar no interior do pensamento e da obra do próprio Pavese. Essa disputa colocava frente a frente a fascinação do escritor por um mundo primitivo, selvagem e irracional (oriundo de sua admiração pelo campo e de uma nostalgia persistente pela infância) e as exigências de clareza e racionalidade requisitadas pelo fazer político e artístico. Ítalo Calvino resumiria essa disputa da seguinte forma:

Na coexistência contínua de uma trêmula auscultação irracional e de uma vontade ilustrada, de um realismo cálido e de um humorismo sossegado, reside a dificuldade para definir a figura cultural de Pavese. É evidente que os motivos eram para ele inseparáveis e se vinculavam: a concepção da poesia como operação racional e libertadora só é possível em relação com a irracionalidade do seu objeto, o descobrimento mítico.<sup>54</sup>

Como veremos a seguir, essa disputa entre o "descobrimento mítico" e a "racionalidade poética" terá grandes implicações na obra literária de Pavese, bem como em suas intrincadas concepções filosóficas e políticas. Se a própria noção de "mito" – e tudo que

---

<sup>51</sup> De setembro de 1943 a abril de 1945, Pavese permanece refugiado no interior do Piemonte, "primeiro em Serralunga di Crea e depois em Casale Monferrato, usando o pseudônimo Carlo de Ambrogio". DIAS, Maurício Santana. "A Oficina Irritada de Cesare Pavese", p.53

<sup>52</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.312 (08/02/1946)

<sup>53</sup> Donald Heiney chama atenção para o lugar importante que o próprio tema da "fuga" ocupa na obra do escritor italiano: "O garoto foge do poder e da violência do sexo, o homem foge do engajamento ou do comprometimento, seja com o matrimônio, com um partido político, ou com a própria vida. Na sua ficção ou poesia, o conceito de fuga é expresso por meio de uma série de imagens recorrentes." *Three Italian Novelists*, p.87, tradução nossa.

<sup>54</sup> CALVINO, Ítalo. "Prólogo, *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p.23, tradução nossa.

ela implica em termos de retorno às origens, de celebração cíclica do passado, de evocação de símbolos e de arquétipos atemporais, e, sobretudo, *de fuga da realidade histórica* – exercerá permanentemente sobre Pavese uma atração incontornável, por outro lado, ele nunca deixará de se confrontar, direta ou indiretamente, com os problemas e os desafios colocados pelo seu contexto social e político.

Mais do que uma "hesitação" entre dois modelos filosóficos distintos, o que vemos na obra de Pavese é uma estranha, e por vezes, dilacerante convergência entre dois modos de conceber e encarar a realidade histórica do homem, bem como a permanência dos valores e dos conflitos que a conformaram ao longo do tempo. Os estudos de etnógrafos e eruditos como James Frazer, Walter Friedrich Otto, Carl Gustav Jung, Karl Kerényi, Lévy-Bruhl e Mircea Eliade (este último notório tanto pela grande erudição quanto pela controversa relação com o fascismo) produzem em Pavese uma fascinação persistente e sincera (e para muitos, anacrônica) por certos valores vinculados ao universo mítico-religioso das sociedades antigas, tais quais narrados e reconstituídos por esse autores. Sem dúvida alguma, essa fascinação tem raízes firmes na trajetória pessoal do próprio Pavese, e remonta à sua infância e ao seu universo rural e camponês de origem, ele próprio permeado por mitos, rituais, ciclos, superstições – em suma, por uma concepção menos "racionalista" da natureza, dos costumes e da história.

Para além de sua produção literária pessoal, boa parte dela atravessada pela questão do "mito" e do "pensamento primitivo", a maior prova do interesse de Pavese pelo estudo e pelos valores culturais e religiosos das sociedades antigas será dada a partir de 1948 (menos de um ano, portanto, depois da publicação de *Diálogos com Leucó*), quando assume a direção editorial da Einaudi e, junto com Ernesto De Martino, lança a "Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos" (*Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*) ou "Collana viola"<sup>55</sup>. Por meio dessa coleção, o público italiano não especializado seria apresentado pela primeira vez a autores como Malinowski, Frazer, Jung, Kerényi, Eliade, dentre outros. Como mostrou Gian Carla Ferreti, autora do livro *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, a iniciativa de Pavese e De Martino era bastante controversa, e a publicação de autores alegadamente "irracionalistas" (alguns deles, inclusive, simpáticos ao nazi-fascismo) entrava em confronto com as tendências materialistas e historicistas da produção intelectual italiana da época, e também com a linha de pensamento defendida pelo Partido Comunista: "O contexto não era certamente favorável a iniciativas como estas, da

---

<sup>55</sup> "Coleção violeta", nome dado informalmente em função da cor da capa dos livros dessa edição.

Astrolabio à Einaudi. O historicismo crociano, em primeiro lugar, e a cultura gramsciana ou marxista, depois, eram de várias maneiras insensíveis, refratárias e até mesmo hostis no confronto com a psicanálise, com a antropologia e outras disciplinas contíguas."<sup>56</sup> Em seguida, a autora observa que: "A abertura da Casa Einaudi à psicanálise e outras disciplinas deve ser tributada a Pavese e à sua poética do mito, à sua sensibilidade por autores que depois entraram na coleção, como Frazer e outros."<sup>57</sup>

O interesse de Pavese pelo mundo religioso e mítico das "sociedades primitivas" motivará também algumas controvérsias no meio intelectual italiano. Como lembra Carlo Ginzburg numa intervenção recente<sup>58</sup>, a proposta de traduzir e publicar o livro de Mircea Eliade, *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*<sup>59</sup>, foi rechaçada em função da pressão exercida por Ambrosio Donini, historiador das religiões e diretor do Partido Comunista Italiano, que havia informado à editora sobre os laços de Eliade com a "Guarda de Ferro", o movimento antissemita do líder romeno Corneliu Codreanu. Pouco tempo antes, em junho de 1949, Pavese manifestava a um de seus principais interlocutores, Giuseppe Cocchiara, o seu apreço pelo livro de Eliade: "Quanto a Eliade, estou contente comigo mesmo por ter feito a escolha certa, mas não foi difícil; você viu o seu *Mythe de l'éternel retour (archétypes et répétition)*? Sinto que é bastante apropriado para o nosso historicismo tumultuoso"<sup>60</sup>.

Nesse livro, que parece ter exercido uma influência bastante significativa sobre o último romance de Pavese, *A lua e as fogueiras*, Eliade reitera a importância do "tempo da origem" na sua concepção do mito – ou seja, de um tempo forte e sagrado, situado fora da cronologia histórica, onde os feitos dos "Entes Sobrenaturais" teriam definido "os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas."<sup>61</sup> De maneira esquemática, podemos dizer que, para Eliade, os eventos míticos do passado remoto do homem podem ser eternamente retomados e revividos no presente através de rituais religiosos ou, simplesmente, da prática da rememoração. Tais práticas projetam o homem para fora do tempo profano (=

---

<sup>56</sup> FERRETI, Gian Carla. "La 'Collana viola': entrevista a Gian Carla Ferretti". Entrevista concedida a Simona Tarantino. Disponível em: [www.fondazionemondadori.it](http://www.fondazionemondadori.it), tradução nossa.

<sup>57</sup> FERRETI, Gian Carla. "La 'Collana viola": entrevista a Gian Carla Ferretti", p.40, tradução nossa.

<sup>58</sup> Carlo Ginzburg é filho de Leone e de Natalia Ginzburg, contemporâneos e companheiros de Pavese na Einaudi. A intervenção a que nos referimos foi feita em 2008, a convite da Universidade Autónoma Metropolitana, durante o Colóquio Internacional Arquipélagos da Antropologia, com o título, "Que he aprendido de los antropólogos". Revista *Alteridades*, vol.19, nº 38, 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74714814009>.

<sup>59</sup> ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Ed. 70, 1993.

<sup>60</sup> Cesare Pavese em carta a Giuseppe Cocchiara (20/06/1949) apud LAJOLO, Davide. *An Absurd Vice*, p.214, tradução nossa.

<sup>61</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.13

histórico), fazendo com que ele se torne "contemporâneo" do tempo mítico e sagrado das origens. Para o homem moderno, a função ritualística do mito é ocupada pela *anamnesis* historiográfica ou mesmo pela arte, que "prolonga em outro plano, a valorização religiosa da memória e da recordação"<sup>62</sup>. Ao mesmo tempo que que traduz-se numa "solidariedade com os povos desaparecidos ou periféricos", ou no mergulho num "tempo estranho, imaginário", a *anamnesis* e a recordação permitem ao homem defender-se do terror e da pressão da história contemporânea.<sup>63</sup>

Em janeiro de 1950, Pavese se viu novamente diante de um confronto resultante de suas predileções intelectuais e da linha editorial adotada pela coleção da Einaudi. Num artigo curto intitulado "Discussões Etnológicas", publicado no jornal *Cultura e Realtà*, o autor se viu obrigado a rebater as críticas que Franco Fortini, um dos pensadores políticos mais importantes da Itália (e a quem os Straub dedicariam também um filme em 1976<sup>64</sup>), dirigiu a seu companheiro na Einaudi, Ernesto de Martino, autor do livro *Il mondo magico: Prolegomeni a una storia del magismo*, que havia inaugurado a coleção em 1948. Enquanto Fortini, nas palavras de Pavese, reprovava De Martino pela perigosa convergência do marxismo com o interesse "pelas manifestações místicas, mágicas e irracionais"<sup>65</sup> já que não se poderia esquecer facilmente "os danos causados, a pouco tempo, por uma cultura irracionalista de fundo folclorista"<sup>66</sup>, o próprio Pavese, defendendo talvez mais a si mesmo do que ao amigo, dizia:

Nós nos congratulamos do interesse socialista pela mentalidade mágica e mítica e asseguramos a Fortini que o perigo que ele sinaliza não existe. É evidente que o folclore e a mentalidade mítica interessam ao político "científico" enquanto acontecimentos, enquanto fenômenos que devem ser reduzidos prontamente à racionalidade, à lei histórica. O que devemos temer, em todo caso, é que do mito, da magia, da "participação mística", o estudioso "científico" esqueça o caráter mais importante: o absoluto valor cognoscitivo que representam, sua originalidade histórica, sua perene vitalidade na esfera do espírito. O que seria grave, especialmente na Itália, onde Vico exerceu sua "áspera meditação."<sup>67</sup>

Como veremos mais à frente, a evocação de Vico nessa resposta a Fortini é bastante significativa, já que o filósofo italiano foi um dos primeiros a defender a "legitimidade" histórica do pensamento mítico nas sociedades antigas.

---

<sup>62</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p.122

<sup>63</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p.121-2 e p.164-5

<sup>64</sup> O filme é *Fortini/Cani* (1976), no qual Franco Fortini aparece lendo trechos do seu livro *Os cães do Sinai (Il cani del Sinai)*, 1967).

<sup>65</sup> PAVESE, Cesare. "Discusiones etnológicas". In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p.333, tradução nossa.

<sup>66</sup> PAVESE, Cesare. "Discusiones etnológicas", p.333-4, tradução nossa.

<sup>67</sup> PAVESE, Cesare. "Discusiones etnológicas", p.334, tradução nossa.

De todo modo, as considerações feitas acima nos permitem perceber como o interesse pelo "mito", longe de se configurar como um tema isolado no interior da obra de Pavese, circunscreve uma série de conflitos pessoais, artísticos e intelectuais aos quais a sua produção literária e o seu pensamento político estarão inevitavelmente ligados. Antes de compreendermos melhor como essas concepções e esses valores aparecem em sua produção literária – e como essa mesma produção coloca em jogo o conflito entre o "irracionalismo" da experiência mítica e as exigências da racionalidade histórica e poética – é preciso analisar mais de perto o significado que a noção de "mito" adquire nos seus ensaios críticos e teóricos dos anos 1940 e 1950.

### 3.2 Mito e infância

Em outubro de 1935, num poema intitulado "Mito", que mais tarde viria integrar o livro *Trabalhar Cansa*, Pavese escrevia: "Virá o dia em que o deus jovial será um homem,/ sem perdão, com o morto sorriso do homem/ que já sabe."<sup>68</sup> O início desse belo poema antecipava em quase dez anos os numerosos ensaios que o escritor piemontês dedicaria à questão do mito a partir de meados dos anos 1940. Antecipava também essa ligação, sugerida pelas leituras de Vico – assim como de Jung, Freud, Tomas Mann, dentre outros – entre a experiência da infância e o passado remoto da civilização, sintetizada perfeitamente aqui na figura do "*giovane dio*", do "deus jovial", cuja vitalidade luminosa é contrastada, no curso do poema, com a postura melancólica e meditativa do homem maduro. Evitando o risco de uma abordagem meramente subjetiva ou psicológica, Pavese faz com que essa cisão entre o tempo da infância e o da vida adulta seja incorporada simbolicamente pelos fenômenos da natureza. No poema, é o próprio mundo que se transforma na medida em que envelhecem os sentidos e a razão do homem:

Acordamos um dia e o verão está morto,  
e nos olhos ainda se agitam esplendores  
como os de ontem; no ouvido, os fragores do sol  
feito sangue. Mudaram as cores do mundo.  
A montanha já não toca o céu, nem as nuvens  
se amontoam em pilhas de frutos; nas águas  
não se vê mais um seixo. E o corpo de um homem  
pensativo se curva onde um deus respirava.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> PAVESE, Cesare. *Trabalhar Cansa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 326-7

<sup>69</sup> PAVESE, Cesare. *Trabalhar Cansa*, p. 327

Todo o poema obedece essa lógica de contrapontos sutis, ricos em analogias e em personificações que expressam, por um lado, a antiga intimidade do homem com a natureza e, por outro, o inevitável distanciamento imposto pela passagem dos anos. À imagem do jovem deus que respirava (símbolo maior de uma vitalidade pura, integrada ao mundo, sustentada sem esforço) vem se substituir esse movimento pesado, pouco natural, do homem que "pensativo se curva". No intervalo entre um e outro, nos lembra o poeta, "Mudaram as cores do mundo".

Como não reconhecer nessa estrofe a advertência da Nuvem a Ixíon, no primeiro encontro de *Diálogos com Leucó*, escrito por Pavese mais de dez anos depois?<sup>70</sup> "Muitas coisas mudaram nos montes", diz ela. E logo em seguida: "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-las, gerando e vivendo."<sup>71</sup> É fácil perceber como um sentimento de perda e nostalgia, fruto da consciência dessa separação irrevogável entre homem e a natureza, percorre essas duas passagens. Mas se a Nuvem, ao fim do seu diálogo com Ixíon, deixava ao malfadado herói uma última palavra de esperança ("Mas não tema. Ficarei com você até o fim."<sup>72</sup>), aqui um leve aceno à vida no presente só se faz sentir de maneira muito ambígua e discreta, na última estrofe do poema:

Ora pesa  
o cansaço por todos os membros do homem,  
sem perdão: o tranquilo cansaço da aurora  
que abre um dia de chuva. Nubladas as praias  
não conhecem o jovem a quem antes bastava  
que se olhassem. Nem o ar desses mares revive  
com um sopro. Arqueiam-se os lábios do homem  
resignados, sorrindo diante da terra.

A mudança de tonalidade em relação ao início do poema é sutil, quase imperceptível. Do "morto sorriso do homem", no segundo verso, passa-se à alegria resignada e chuvosa da última estrofe. Do corpo curvado passa-se ao "tranquilo cansaço da aurora". Como no resto do poema, aqui também intervém o caráter simbólico dos elementos naturais (a chuva, a praia nublada), ainda que para dizer da tristeza e da melancolia do homem maduro. Ambíguo, o

---

<sup>70</sup> Para Maurício Santana Dias, os textos de *Diálogos com Leucó*, escritos quase dez anos depois, "parecem iluminar a posteriori os poemas de *Lavorare stanca*". DIAS, Maurício Santana. "A oficina irritada de Cesare Pavese", p.11

<sup>71</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.24. Utilizaremos também como referência a edição italiana: PAVESE, Cesare. *Dialoghi con Leucò*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1973. Salvo indicações, todas as traduções para o português são da edição brasileira.

<sup>72</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.29.

sorriso final do poema nos fala certamente de uma perda, mas deixa também sugerida a necessidade do reconhecimento e da aceitação da passagem do tempo e do destino. Em suas quatro estrofes, iluminadas por um título discreto, mas de largas implicações, esse pequeno poema nos oferece uma das principais chaves de aproximação da obra de Pavese. Como diria Ligia Caputo no artigo "Eziologia del mito em Cesare Pavese":

O mito constitui, com já foi evidenciado por numerosos estudos críticos, a chave de leitura e o núcleo temático de grande parte da produção literária pavesiana, da *poesia-racconto* de *Trabalhar Cansa* aos contos breves, mas densos de *Férias de agosto*, dos *Diálogos com Leucó*, que o próprio Pavese define como um "colóquio entre o divino e o humano", ao romance alegórico *A lua e as fogueiras*, até a antologia conclusiva de seu itinerário humano e poético: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*<sup>73</sup>

Como é possível notar a partir do poema, a noção de mito, em Pavese, estará com bastante frequência associado a duas posturas do homem diante do mundo, ou melhor, a dois momentos que circunscrevem a sua experiência: a infância (entendida aqui como o lugar da formação inconsciente do homem) e a maturidade intelectual. A primeira é a fonte por excelência das imagens míticas, das experiências simbólicas, dos "lugares únicos"<sup>74</sup>; a segunda, o momento da nostalgia, da reflexão, da recuperação e da depuração das imagens do passado. Mas de que forma as experiências da juventude podem se configurar para o autor italiano como fonte da criação mítica? E que papel assume o homem maduro, e em especial o artista, frente a esses momentos definidores do seu passado? No artigo "Do mito, do símbolo e de outras coisas", Pavese sugere algumas respostas. Segundo ele, o mito é "uma norma, o esquema de um acontecimento ocorrido de uma vez por todas, e extrai seu valor dessa unicidade absoluta que alça-o por cima do tempo e o consagra como revelação." Mais à frente nesse mesmo artigo ele completa: "O conceber mítico da infância é, em suma, um alçar à esfera de acontecimentos únicos e absolutos as sucessivas revelações das coisas, para o qual estas viverão na consciência como esquemas normativos da imaginação afetiva."<sup>75</sup>

Assim como as civilizações mais remotas consagraram certos feitos e lugares como fruto de realizações e de revelações divinas, fazendo com que durante séculos eles se elevassem acima da realidade cotidiana de sucessivas gerações, também a infância será o

---

<sup>73</sup> CAPUTO, Lidia. "Eziologia del Mito in Cesare Pavese". *Idee* - Revista del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Lecce. Vol. 48, 2001, p.204, tradução nossa. Disponível em: <http://sibaese.unisalento.it/index.php/idee/article/download/3262/2684>

<sup>74</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas". In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p.284, tradução nossa.

<sup>75</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p. 285 e p.287, tradução nossa.

momento privilegiado de consagração de acontecimentos e de lugares míticos, destinados a constituir, no futuro, uma espécie de repertório simbólico individual de cada um<sup>76</sup>. Segundo Pavese, a experiência mítica é uma experiência de conhecimento imaginativo e fabular que só se realiza plenamente na infância, já que apenas aí a fantasia apresenta-se ao homem como "conhecimento objetivo"<sup>77</sup>. Apenas para a criança – ignorante que é de sua condição existencial, de sua capacidade filosófica, de seus deveres morais – os eventos e as percepções cotidianas podem elevar-se à categoria de acontecimentos únicos e absolutos, marcando definitivamente a sua sensibilidade e passando a organizar as suas preferências e inclinações futuras. Mais do que moldar o homem, a infância oferece a ele uma série de eventos e de lugares simbólicos que, uma vez experimentados, destacam-se dos acontecimentos comuns e projetam-se na sua história como verdades atemporais – ou seja, como "modelos exemplares"<sup>78</sup> de pensamento e de comportamento no mundo. Como lembra Dominique Fernandez, ressaltando esta ligação entre o mito e a infância em Pavese: "A realidade entregue à consciência pelo mito não pode ser senão o universo particular dos lugares da infância, este universo que, para cada homem, é o ponto de partida do seu ser no mundo e o molde de seus universos"<sup>79</sup>. No mesmo sentido, Ligia Caputo observa que:

A infância aparece ao escritor maduro como um momento mágico e privilegiado porque as experiências reais e fantásticas, os medos e as emoções, positivas ou negativas, não obstante sejam vividas incoscientemente, se radicam no ânimo profundamente, de maneira a incidir sobre o caráter, sobre o sentimento e sobre as atitudes do homem futuro.<sup>80</sup>

Se o passado do homem é a fonte privilegiada de todo "conceber mítico"<sup>81</sup>, a forma por excelência de conhecimento da maturidade só poderá situar-se, naturalmente, na memória. É assim que o desejo nostálgico de retorno ao passado, bem como a descoberta de reminiscências do passado no mundo presente, serão um dos temas mais recorrentes da produção literária de Pavese, em especial nos *Diálogos com Leucó* e em *A lua e as fogueiras*. Como diria o próprio autor em seu diário, expressando o vínculo entre os mitos da infância e o conhecimento do homem adulto: "Cada coisa que nos aconteceu é de uma riqueza

---

<sup>76</sup> Com frequência Pavese usa as palavras "mítico" e "simbólico" como sinônimos. Ver por exemplo, "Del mito, del símbolo y de otras cosas": "Na realidade natural nenhum gesto e nenhum lugar vale mais do que outro. No conceber mítico (simbólico) há, em contrapartida, toda uma hierarquia.". PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.284, tradução nossa.

<sup>77</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.287, tradução nossa.

<sup>78</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p.12.

<sup>79</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*, p. 262, tradução nossa.

<sup>80</sup> CAPUTO, Lidia. *Eziologia del Mito in Cesare Pavese*, p.214, tradução nossa.

<sup>81</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.287, tradução nossa.

inesgotável: todo o regresso a ela a engrandece e aumenta, dota-a de relações e a aprofunda"<sup>82</sup>. Ocupada em "descobrir o mundo e brincar com ele", a infância, segundo Pavese, é a mais produtiva das idades, pois fornece ao homem os momentos que se repetirão e se multiplicarão nas suas reflexões e vivências futuras. Assim, continua o autor numa outra entrada do seu diário: "Os lugares da infância voltam à memória de cada um, consagrados do mesmo modo; neles ocorreram coisas que o tornaram únicos e os isolam do resto do mundo com uma mítica marca (ainda não poética)."<sup>83</sup> Uma tal concepção do conhecimento (que consiste, basicamente, em recuperar e em reexplorar os sentimentos e os lugares míticos do passado) é que permitirá a Pavese afirmar que "somente as coisas lembradas são verdadeiras"<sup>84</sup>. Ou então que "não vemos jamais as coisas pela primeira vez, mas sempre pela segunda"<sup>85</sup>, já que todas as vezes que nos comovemos com algo é "porque já estávamos comovidos; e se já estávamos comovidos, era porque um dia algo nos apareceu transfigurado, *separado* do resto, seja por uma palavra, fábula, fantasia que ali se referia."<sup>86</sup>

A tarefa que Pavese atribui ao escritor e ao artista também será tributária dessa relação embrionária entre o conhecimento do homem maduro e os mitos do seu passado. Em diversas oportunidades, Pavese afirmará que a obrigação primeira de todo e qualquer artista deveria ser a de "reduzir à claridade seus mitos"<sup>87</sup> – ou seja, a de apanhar essas imagens que se enraízam no fundo do seu passado e simbolizam toda a sua experiência para dar-lhes uma ordem e uma forma comunicável, mas uma ordem que saiba respeitar ao mesmo tempo o caráter instintivo<sup>88</sup> e espontâneo da experiência inicial e o compromisso técnico e estético implícito em toda criação artística. Comentando este último aspecto, Ítalo Calvino observaria que:

O sentido da ação poética e moral de Pavese encontra-se na laboriosa passagem entre dois modos de estar no mundo: partindo de um dado de passividade e anonimato existencial, chegar a transformar tudo que vivamos em autoconstrução, consciência, necessidade. Uma operação poética e moral, digamos. Enquanto poética, significará sair de uma concepção de criação como abandono à confissão lírica ou ao prazer do gosto compositivo ou do reconhecimento naturalista do mundo externo, para chegar, por meio de um árdua via de exclusões e reduções, até imagens que sejam nódulos de experiência insubstituíveis, comunicações absolutas em todos os níveis. Como opção criativa, significará escavar e escavar o caráter cotidiano de imagens cinzentas, de presenças sem rosto, de falas rústicas e descuidadas, como se

---

<sup>82</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.143 (10/12/1938)

<sup>83</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.258 (11/09/1943)

<sup>84</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.234 (28/01/1942)

<sup>85</sup> PAVESE, Cesare. "Estado de gracia". In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p.291, tradução nossa.

<sup>86</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.258 (31/08/1942).

<sup>87</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.288, tradução nossa.

<sup>88</sup> "Estamos aqui, sem dúvida, no plano do instintivo, se é o instinto que nos faz ser quem somos e perseverar no sentido de nossas premissas vitais. Que nossas recordações escondam a sua fonte, significa justamente que brotam na esfera do instintivo irracional". PAVESE, Cesare. "Estado de gracia", p. 291-2, tradução nossa.

apresentam na impoética cidade industrial, no impoético Piemonte agrícola e interiorano, até que se alcance um espaço e uma cor interna à página, um sistema de relações que adquira espessura, uma linguagem calibrada. Em resumo: um estilo.<sup>89</sup>

No artigo "A Adolescência", Pavese já assinalava o seu interesse por essas "imagens cinzentas" a que se refere Calvino, insistindo no fato de que não são as "recordações gloriosas" que contam, mas as "zonas monótonas e neutras" da experiência; não as grandes revelações e aprendizados da infância, mas os sentimentos menores, as percepções marginais, as impressões difusas e remotas. Para reencontrar os mitos que estão no "fundamento último" do nosso ser seria preciso, segundo o autor italiano, sair do curso do tempo, deixar de lado os pontos de referência aos quais somos conduzidos por nossa memória mais imediata. São sobretudo as experiências cujas origens e circunstâncias concretas ignoramos que deixam sua marca estampada em nosso espírito, que formam nossa mitologia pessoal, como "um sólido terreno, um fundamento último, uma pegada sincera e indelével".<sup>90</sup>

Na sua época de maturidade intelectual, como dizíamos mais acima, o artista pode buscar esses momentos e sentimentos únicos do seu passado para interpretá-los e expressá-los de diferentes maneiras. Por ser eterno e imóvel, o mito se revela, segundo Pavese "perenemente interpretável *ex novo*"<sup>91</sup>. No entanto, aceitar essa possibilidade de reinterpretar os mitos pessoais implica também em dotar-lhes de um sentido quase religioso. Cada volta ao mito tem o sentido de uma festa, de um ritual, em que se celebra o seu retorno como se se tratasse da primeira vez. Segundo Pavese, enquanto a arte vive de "invenção", o mito "vive de fé"<sup>92</sup>, e é sobre a tênue linha que separa as exigências formais da primeira e o mistério da segunda que o poeta deve se equilibrar, guardando-se de sucumbir, sobretudo, ao subjetivismo e ao naturalismo das recordações. Como lembra Pavese "apenas certos temperamentos extraordinários de criadores conseguem conservar sob esta tensão religiosa a presteza e a agilidade do ofício poético."<sup>93</sup>

Para Pavese, portanto, em especial a partir de meados dos 1940, o rosto da expressão artística e do conhecimento intelectual estará com frequência voltado para as memórias e para o passado do homem – um passado remoto, repleto de acontecimentos cuja origem e cujas circunstâncias concretas ele ignora, mas cujas vibrações permanecem entranhadas no seu inconsciente, aguardando o momento de um lampejo, de um encontro, de um estremecimento

---

<sup>89</sup> CALVINO, Ítalo. "Pavese: ser e fazer". In: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.213.

<sup>90</sup> PAVESE, Cesare. "La adolescencia", p.299, tradução nossa.

<sup>91</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.285, tradução nossa.

<sup>92</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.288, tradução nossa.

<sup>93</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.289, tradução nossa.

súbito que trará a sua força novamente a tona. Como diria o autor italiano, expressando essa dependência, ou esta dívida da arte em relação ao passado e à vida interior do homem: "só é nosso aquilo que possuímos desde sempre"<sup>94</sup>. Ou então, de maneira ainda mais incisiva, remetendo-nos diretamente ao "*Ripeness is all*"<sup>95</sup> shakespeariano que serve de prefácio a *A lua e as fogueiras* "A maturidade é também isto: não mais buscar fora, mas deixar que a vida íntima fale, com seu ritmo, que é o que interessa. O mundo exterior agora é pobre e material diante da inesperada e profunda maturidade das lembranças."<sup>96</sup>

A expressão artística, por sua vez, resulta de uma busca simultânea pela vitalidade adormecida desses momentos simbólicos e pela tentativa de domá-los, de clarificá-los – ou seja, de dar-lhes uma forma. Com frequência, Pavese descreverá essa busca como um confronto árduo e paradoxal entre a razão e o caráter impetuoso e instintivo dos mitos passados. A encenação desta disputa, aliás, será um dos motes centrais de *Diálogos com Leucó*. Mas se a razão vence – e a literatura, para Pavese, estará vinculada sobretudo a essa capacidade organizadora e clarificadora do artista –, ela o faz sempre de modo parcial. Por trás da clarificação promovida pela linguagem e pelo estilo, permanece inevitavelmente a vibração instintiva e indomável dos mitos, dos símbolos pessoais, da memória. O que foi contemplado e reduzido à clareza pelo poeta, lembra Pavese, numa metáfora brilhante, "se assemelha àquela fauna da savana e da floresta que o caçador captura e a leva ao mundo civilizado. Essas estranhas criaturas, impregnadas todavia de um feroz e primordial pavor, são enjauladas, exibidas, explicadas, fazemos com que vivam entre nós". E mais a frente completa: "Mais vale reconhecer que, à medida que o mundo produza poesia e que cheguem do desconhecido monstros encantadores ou atrozes, a obrigação do homem civilizado é povoar com eles os zoológicos e dar-lhes um nome e uma jaula, fazer literatura. Mas que sejam de fato monstros, mitos encarnados, descobrimentos, e não cachorros covardes e fracos"<sup>97</sup>.

### 3.3 Vico: os deuses e os nomes

---

<sup>94</sup> PAVESE, Cesare. "Mal de ofício", p.302

<sup>95</sup> A expressão vem de "Rei Lear", de Shakespeare: "Men must endure their going hence, even as their coming hither: Ripeness is all." Numa tradução livre: "Os homens devem conformar-se com a hora de sair do mundo, do mesmo modo como chegaram: maturidade é tudo". SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University (Electronic Classics Series), 2003, p.158.

<sup>96</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.141 (06/12/1938)

<sup>97</sup> PAVESE, Cesare. "Poesía es libertad". In: *Literatura norteamericana y otros ensayos*, p.313, tradução nossa.

Uma das influências mais importantes na concepção do mito em Pavese, assim como uma das referências mais decisivas nas suas incursões ao território da mitologia clássica, foi o pensador napolitano Giambattista Vico (1688-1744), considerado um dos precursores da filosofia da história e admirado por escritores tão diversos quanto Karl Marx, James Joyce e Erich Auerbach. As influentes ideias de Vico a respeito da mitologia estão situadas no quadro mais amplo de suas reflexões sobre as origens da filosofia, das leis e das religiões nas sociedades antigas. Em sua obra mais importante, *Ciência Nova*, Vico recuou o marco temporal da história da filosofia e do direito para antes da instituição das leis e dos códigos civis de cidades como Atenas e Roma, analisando as línguas e os costumes das ditas "sociedades primitivas". Procurava assim refletir sobre a natureza humana não civilizada, "que deu origem às religiões e às leis em que os filósofos se originaram"<sup>98</sup>. No que concerne à linguagem e aos mitos (e portanto no que toca ao interesse particular de Pavese), esse recuo significava interpretar a origem dos deuses e dos heróis da antiguidade clássica segundo parâmetros completamente diferentes dos habituais: com a *Ciência Nova*, as narrativas míticas deixariam de ser encaradas apenas como alegorias naturais ou filosóficas do passado (ou seja, como uma espécie de "linguagem secreta"<sup>99</sup>) para serem reconhecidas como a forma de pensamento originária dos povos primitivos. Vico teria sido assim um pioneiro na tarefa de atribuir a essas narrativas míticas "um alto grau de verdade histórica"<sup>100</sup>, antecipando uma tendência filosófica e ideológica que só se concretizaria muitos anos mais tarde.

Desde os tempos antigos (já por volta do século VI A.C.), as razões e as condições de surgimento dos mitos gregos foi interpretada pelos historiadores clássicos de maneiras bastante variadas. Enquanto alguns viam na origem das narrativas míticas apenas "alegorias de processos naturais, com o deus Apolo, por exemplo, representando o fogo e Posídon, a água"<sup>101</sup>, outros viam nelas as histórias de indivíduos reais, cujos feitos grandiosos, transformados e distorcidos pelo tempo, teriam passado à posteridade como motivos religiosos e divinos (essa linha interpretativa ficaria conhecida como "euemerismo"<sup>102</sup>).

---

<sup>98</sup> VICO, Giambattista *apud* BURKE, Peter. *Vico*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p.47

<sup>99</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.56

<sup>100</sup> DUCH, Lluís. *Mito, Interpretación y Cultura*. Barcelona: Herder, 1998, p.122, tradução nossa.

<sup>101</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.56

<sup>102</sup> O "euemerismo" ou "evemerismo" deve seu nome ao filósofo e poeta grego Evêmero, que no século III a.c publicou *Hicra anagraphé* (História Sacra), um romance de cunho filosófico em que defendia, justamente, que as narrativas míticas eram uma reminescência confusa da vida e dos gestos de reis primitivos. Essa leitura foi bastante influente, e contribuiu, junto com as diferentes interpretações alegóricas, para que os mitos clássicos fossem secularizados, o que permitiu sua sobrevivência às ofensivas do cristianismo e a incorporação, por essa nova religião, de alguns de seus principais símbolos e valores. BURKE, Peter. *Vico*, p.56. Ver também: ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p.135-7

Outros ainda, como os filósofos estoicos da Grécia e de Roma (ou, mais tardiamente, os pensadores cristãos) recorreram também à alegoria, mas para interpretar os mitos como fontes originárias de lições e de princípios morais.<sup>103</sup>

Para Vico, ao contrário dessas correntes mais tradicionais, a origem dos mitos não estaria ligada nem aos feitos históricos de personalidades reais nem tampouco a um esforço de codificação de ensinamentos naturais, filosóficos ou éticos. Para ele, o mito era a forma própria de manifestação do pensamento nas "sociedades primitivas". Segundo Vico, as narrativas dos deuses e dos heróis da antiguidade não cifriam originariamente lições e conceitos elaborados por filósofos, mas seriam fruto de costumes, de tradições populares, de hábitos perceptivos – ou seja, da experiência de homens comuns que conheciam e pensavam o mundo de maneira concreta. Como lembra Burke, "Os mitos não são narrativas distorcidas de acontecimentos políticos, como sugeriram os euemeristas, mas verdadeiras "histórias de costumes"; não meras figuras de linguagem, mas exemplos da "lógica poética" dos primeiros homens: em outras palavras, exemplos de um modo de pensar primitivo, concreto e antropomórfico."<sup>104</sup> Vale a pena transcrever, a esse respeito, as próprias palavras de Vico. Como é possível notar por este trecho, a criação dos mitos pelos povos antigos não é para ele uma operação racional, de ciframento consciente de um significado anterior, mas uma experiência quase corporal:

De tal modo os primeiros homens das nações gentílicas, como crianças nascentes do gênero humano, tal como vimos nos *Axiomas*, de suas ideias criavam as coisas, mas com infinita diferença, porém, da criação que faz Deus: *pois que Deus, no seu puríssimo entendimento conhece, e conhecendo-as, cria as coisas; eles, pela sua robusta ignorância, faziam por força de uma corpulentíssima fantasia e por ser corpulentíssima o faziam com maravilhosa sublimidade*, tal e tanta que perturbava excessivamente os que, imaginando, as criavam, de onde foram chamados "poetas", que o mesmo soa em grego "criadores".<sup>105</sup>

Essa experiência ao mesmo tempo física e poética (essa "corpulentíssima fantasia") que está na raiz da criação dos mitos aparece, por exemplo, na explicação que Vico dá ao surgimento de Júpiter (Zeus), e que Burke sintetiza de uma maneira bastante clara:

Sua explicação para o mito de Júpiter, que tanto impressionou a imaginação de James Joyce, era de que quando "o céu rufava medonhamente com o trovão e brilhava com o relâmpago", os primeiros homens ficavam "assustados e espantados com o grande efeito, cuja causa não conheciam, erguiam os olhos e tomavam a

---

<sup>103</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.61

<sup>104</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.58

<sup>105</sup> VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010, p.145

consciência do céu. E porque em circunstâncias como essa a natureza da mente humana a leva a atribuir sua própria natureza ao efeito, e porque nesse estado sua natureza era a de homens de sólida força corporal, que expressavam suas violentíssimas paixões gritando e resmungando, eles se representaram o céu como um grande corpo animado, que sob este aspecto chamaram de Júpiter...que tencionava dizer-lhes algo pelo silvo do seu relâmpago e pelo estrondo do seu trovão".<sup>106</sup>

Para Vico, portanto, os heróis e os deuses míticos eram "caracteres poéticos" inventados, por meio dos quais os homens exprimiam um "pensamento concreto" sobre a realidade<sup>107</sup>. Como lembra Eugênio Castelli, "Pavese compreende através de Vico o sentido que a *imagem* tinha na mentalidade primitiva, seu valor *ontológico*, como descrição efetiva da realidade (...). Vico, ao falar dos universais fantásticos, ensina-lhe como os primitivos, através dos caracteres poéticos, davam um sentido à realidade *nomeando-a*"<sup>108</sup>. Ao invés de depreciar as narrativas míticas como "fabulações imaginárias e gratuitas"<sup>109</sup>, o filósofo italiano reconhecia nelas o resultado de "criações humanas" – dotadas, por isso mesmo, de um valor e de uma inteligibilidade histórica. Uma das contribuições de Vico à qual Pavese estará mais atento diz respeito justamente à essa valorização do "pensamento primitivo". Se de um lado esse pensamento poderia ser considerado "pobre" e "rude", de outro "era rico em imaginação, em metáforas e em personificação"<sup>110</sup>. Segundo Burke, "a descoberta do pensamento concreto, ou mentalidade primitiva, ou mente selvagem"<sup>111</sup> é o tema mais importante e mais original da *Ciência Nova*. No artigo "O mito", escrito em 1950, Pavese cita uma passagem de Vico que confirma esse seu interesse pelo "pensamento primitivo", assim como pela analogia aí sugerida entre as civilizações antigas e a infância do homem:

Pois bem, em nossa opinião, é o inventor do problema que, como de costume, viu as coisas com maior clareza: '...os primeiros homens, crianças do gênero humano, por serem incapazes de formar os gêneros inteligíveis das coisas, tiveram natural necessidade de criar para si caracteres poéticos, que são gêneros ou universais fantásticos, e que, enquanto modelos claros ou retratos ideais, serviam para reduzir todas as espécies particulares aos gêneros que a eles se assemelhavam...'(Ciência Nova Sec., degn XLIX). Esta primeira descrição clássica da mentalidade primitiva nos parece, ainda hoje, a mais convincente.<sup>112</sup>

---

<sup>106</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.58

<sup>107</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.55/p.58

<sup>108</sup> CASTELLI, Eugenio, *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1972, p.14, tradução nossa, grifos do autor.

<sup>109</sup> DUCH, Lluís. *Mito, Interpretación y Cultura*, p.124, tradução nossa.

<sup>110</sup> BURKE, Peter. *Vico* p.66

<sup>111</sup> BURKE, Peter. *Vico* p.63

<sup>112</sup> PAVESE, Cesare. "Il Mito". In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p.327, tradução nossa.

Como é possível perceber, tanto para Vico quanto para o próprio Pavese, o embotamento da razão científica ou filosófica é o que garante a beleza e o mistério desses povos antigos. Da mesma forma, a rusticidade da língua e a incapacidade de gerar ideias e conceitos abstratos é que faziam com que, nas palavras de Vico, "os primeiros povos fossem poetas."<sup>113</sup> Como diria Peter Burke: "Limitada em seu vocabulário, a linguagem dos primeiros homens era, segundo Vico, o que de mais sublime havia na expressão."<sup>114</sup>

Vico distingue, na verdade, três diferentes idades na relação do seres humanos com a natureza, partindo do uso mais rústico da linguagem e do direito (na idade dos deuses e, em seguida, na idade dos heróis) até a posterior elaboração das leis e dos alfabetos (na idade dos homens). Para Vico, a idade dos deuses (tida como "obscura") era aquela em que os homens ainda se permitiam pensar "que cada coisa era um deus ou era fabricada ou feita por um deus"<sup>115</sup>. Já a idade dos heróis (tida como "fabulosa") era caracterizada, dentre outras coisas, por não possuir um código fixo de leis: a "força era o direito"<sup>116</sup>. Ou seja, por um lado existiam essas idades iniciais do "viver e do conceber mítico", nas quais o uso da linguagem e do direito eram quase naturais e onde os rituais, os mitos e as práticas religiosas funcionavam como uma forma de "pensamento concreto"<sup>117</sup>; por outro, existia o momento posterior, da invenção e da formalização poética e jurídica, que ficariam a cargo dos historiadores, dos artistas e dos filósofos. A partir dessa distinção, Vico propõe uma analogia bastante significativa (sobretudo se tivermos em mente a obra de Pavese) entre as três idades da humanidade e as três fases da vida do homem. Como lembra Lluís Duch:

A infância é a idade dos deuses: os povos pagãos sentem a proximidade do amparo dos deuses. Os sábios desse primeiro período da humanidade são os poeta-teólogos, que são os fundadores e os intérpretes dos mistérios e dos oráculos que procedem do além. As mitologias arcaicas tiveram sua origem nessa primeira idade. De acordo com a opinião de Vico, a adolescência da humanidade é a idade dos heróis, que com características sobre-humanas, são os protagonistas; os encontramos em muitos mitos como, por exemplo, os homéricos. Homero e Hesíodo se encontram no fim de um processo de produção de mitos, que já expressa o começo da capacidade racional e histórica do homem. A terceira idade, finalmente, é a idade da razão, que tem a

---

<sup>113</sup> VICO, Giambattista *apud* BURKE, Peter. *Vico*, p.55

<sup>114</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.55

<sup>115</sup> VICO, Giambattista *apud* BURKE, Peter. *Vico*, p.67. Segundo Vico, na idade heróica, "o direito da força é o de Aquiles que põe toda a razão na ponta da lança." VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p.347

<sup>116</sup> BURKE, Peter. *Vico*, p.67

<sup>117</sup> Como lembra Peter Burke: "Vico distinguia três formas principais de comunicação, associadas com as três idades. Na idade dos deuses, os homens comunicavam-se através do ritual, "mudos atos religiosos ou cerimônias divinas", usando inclusive a linguagem das mãos. (...) Esta primeira forma era natural, sugere ele, no sentido de que tanto os hieróglifos quanto os rituais tinham "relações naturais com as idéias que queriam significar". Na idade dos heróis, por outro lado, passou a ser usada uma linguagem de imagens convencionalmente simbólica (...). Finalmente, na terceira idade, a idade dos homens, ocorreu a invenção dos vários alfabetos." BURKE, Peter. *Vico*, p.54

missão de ordenar e dirigir toda a atividade do ser humano e de uma sociedade que alcançou a vida adulta.<sup>118</sup>

Primeiro, portanto, como lembra Vico, "os homens sentem sem perceber"; só depois serão capazes de articular e elaborar esses sentimentos de maneira racional, ou seja, "com a mente pura"<sup>119</sup>. A obra de Pavese será particularmente sensível a essa separação, tornando-a, em contrapartida, mais simples e objetiva. Ela estará no centro dos dois trabalhos de Pavese que nos interessam particularmente aqui. Boa parte dos *Diálogos com Leucó*, por exemplo, se situarão no limite entre 1) a experiência imediata, corporal e espontânea da linguagem e da natureza num mundo antigo, selvagem, pré-olímpico e 2) a necessidade de nomear as coisas – necessidade paradoxal, já que institui ao mesmo tempo a "força da lei" e a possibilidade da poesia. Em *A lua e as fogueiras*, igualmente, o protagonista do romance irá estabelecer uma distinção entre os dois momentos constitutivos da sua experiência: 1) o tempo mítico da infância, ou seja, do alheamento e da ignorância "filosófica", da relação corporal e objetiva com a realidade das coisas; 2) o tempo do retorno à terra natal, da maturidade, da tomada de consciência política, em que é possível "dizer" a experiência da infância mas já não é mais possível vivenciá-la. Como lembra o próprio Pavese, ecoando a terminologia de Vico: "A ingenuidade da barbárie para a qual a fantasia é conhecimento objetivo não retorna, uma vez violada."<sup>120</sup> Como assinalamos, esta analogia entre as idades da civilização e os estágios de amadurecimento do indivíduo tinham um papel central em Vico, para quem a forma de pensar e de sentir de uma criança (sempre imaginativa e poética) em muito se assemelhava à forma de pensar e de sentir dos primeiros homens.

Nos dois livros de Pavese persiste, portanto, uma cisão radical entre o tempo da experiência e o tempo da reflexão/expressão dessa experiência; entre o tempo de uma relação corporal com o mundo e o tempo de uma relação racional e abstrata; entre o tempo de "viver o mito" e o tempo da sua "narrativização" ou "poetização". Persiste também uma nostalgia em relação a esse momento originário, acompanhada de uma admiração paradoxal pela ordem instituída pelas leis e pela linguagem. É preciso ressaltar, por fim, que se em *A lua e as fogueiras* essa experiência originária é quase sempre idealizada pelo protagonista na figura da sua própria infância (que permanece para ele como uma espécie de "paraíso perdido") em *Diálogos com Leucó* a relação com esse tempo mítico, ancestral, selvagem, é muito mais

---

<sup>118</sup> DUCH, Lluís. *Mito, Interpretación y Cultura*, tradução nossa, p.124, tradução nossa.

<sup>119</sup> Vico continua no parágrafo seguinte: "Este axioma é o princípio das sentenças poéticas, que são formadas com sentidos de paixões e de afetos, diferentemente das sentenças filosóficas, que se formam pela reflexão com raciocínios." VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p.107

<sup>120</sup> PAVESE, Cesare. "Del mito, del símbolo y de otras cosas", p.288

problemática, já que implica também no reconhecimento do caos e da violência do mundo pré-olímpico.

### 3.4 *Diálogos com Leucó*

No dia 27 de agosto de 1950, às 8h30 da manhã, um funcionário do Hotel Roma, em Turim, força a porta do quarto em que Pavese havia se registrado no dia anterior e o encontra sem vida, deitado sobre a cama, ao lado de dezesseis caixas vazias de comprimidos que havia engolido na véspera. Perto do escritor, o funcionário do hotel encontra também uma cópia do livro *Diálogos com Leucó*, o único que Pavese fizera questão de trazer consigo e em cuja primeira página ele havia anotado, ainda na noite anterior, suas últimas palavras<sup>121</sup>.

De todos os livros que escreveu ao longo da vida, Pavese considerava *Diálogos com Leucó* a sua obra mais importante e mais pessoal<sup>122</sup>. Não bastasse a profundidade dessa conhecida (e quase mítica) imagem final, suficiente para dar a medida do apego e da afeição que Pavese nutria por esse que havia sido o seu livro mais criticado e incompreendido, ele próprio manifestaria abertamente, em inúmeras ocasiões, a sua predileção por esse trabalho. Nas cartas que trocou com pessoas próximas nos anos que se seguiram ao lançamento de *Diálogos com Leucó*, a preocupação em manifestar essa identificação e em defender o livro das críticas que este vinha recebendo ganha, com efeito, uma importância vital para o autor. Escrevendo a Neri Pozza, ele dizia: "Essas pequenas peças de diálogos que eu estou escrevendo condensam para mim uma experiência e uma privação que existiram durante anos"; a Antonio Giolitti: "Não me parece crível que *Leucó* não seja compreendido, mas isso me faz feliz. Isso que dizer que ele é exatamente como o segundo *Fausto*"; a Billi Fratini: "Talvez você esteja querendo me dizer que você vê *Leucó* como meu cartão de visitas para os meus descendentes? Poucos são capazes de entendê-lo"<sup>123</sup>. Pavese deixaria também dois depoimentos marcantes, a Lalla Romano, em abril de 1950, e ao próprio Lajolo, numa carta escrita na véspera do seu suicídio, em 25 de agosto do mesmo ano. No primeiro, Pavese dizia: "Releia *A fera* nos *Diálogos com Leucó* e você saberá o meu estado", e no segundo:

---

<sup>121</sup> "Eu perdô a todos e peço perdão a todos. O.K.? Sem muito barulho, por favor". *apud* LAJOLO, Davide. *An Absurd Vice*, p.308, tradução nossa.

<sup>122</sup> "*Diálogos com Leucó* é o livro de que Pavese dizia gostar mais, e considerava-o seu trabalho mais importante. Foi o único de seus livros cujas vendas ele fazia questão de checar diariamente no departamento de circulação. Quando recebia boas notícias, ele mostrava abertamente o seu contentamento, mas quando as notícias eram ruins, ele as recebia quase como uma afronta pessoal". LAJOLO, Davide. *An Absurd Vice*, p.207, tradução nossa.

<sup>123</sup> PAVESE, Cesare. *Lettere II apud* BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p. 307-8, tradução nossa.

De agora em diante, não escreverei mais! Com a mesma obstinação, com a mesma vontade estoica das Langas, eu farei a minha viagem ao reino dos mortos. Se você quer saber como eu estou no momento, basta ler *A fera*, em *Diálogos com Leucó*: como sempre, eu previ com cinco anos de antecedência.<sup>124</sup>

Escritos entre 13 de dezembro de 1945 (*As feiticeiras*) e 31 de março de 1947 (*Os homens*), os vinte e sete diálogos que integram o livro configuram efetivamente uma espécie de súpula dos principais interesses filosóficos e literários do escritor, bem como de suas angústias e inquietações existenciais. Por um lado, os *Diálogos com Leucó* consolidam o interesse já antigo de Pavese pela mitologia e pela etnologia, fruto de suas inúmeras incursões ao assunto, em especial por meio de obras-chave como *O Ramo de Ouro* (1890)<sup>125</sup>, de James Frazer, e *a Ciência Nova*, de Vico, além de suas leituras de figuras seminais da literatura grega como Homero, Hesíodo, Ovídio e os autores trágicos<sup>126</sup>. Como revelou numa carta a Davide Lajolo, a obra que teria lhe inspirado a estrutura dialógica do livro, assim como o uso bastante livre e pessoal que faz dos personagens mitológicos, teria sido a de seu conterrâneo Giacomo Leopardi, que em seus *Opúsculos morais* (1835)<sup>127</sup> traduz, com um distanciamento e um ar de zombaria estranhos a Pavese, uma visão igualmente pessimista e desencantada do mundo. Segundo Umberto Mariani, que aproxima os *Diálogos com Leucó* dos diálogos do escritor grego Luciano de Samósata (125-181 D.C), o método como Pavese procede em relação ao repertório clássico de figuras e fábulas mitológicas é bastante semelhante ao de seu precursor grego: ora ele cria uma variação particular em torno de uma narrativa mítica tradicional, ora ele observa o mito sob um ângulo inesperado e pouco ortodoxo. Ainda segundo Mariani, foi em Vico que Pavese "aprendeu a se aproximar da história antiga através da sensibilidade e da cultura do homem moderno."<sup>128</sup>

Ao lado desse interesse pela mitologia e pela etnologia, o outro elemento que encontra uma de suas formas de expressão mais agudas nos *Diálogos com Leucó* é, justamente, o universo psicológico, moral e emocional do próprio Pavese. Como já sugerimos, esse universo foi moldado durante muito tempo por sentimentos de rejeição amorosa, de

---

<sup>124</sup> PAVESE, Cesare. *Lettere II apud* BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p. 311-2, tradução nossa.

<sup>125</sup> FRAZER, James. *O Ramo de Ouro*. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.

<sup>126</sup> Inúmeras outras referências poderiam ser citadas entre os etnólogos e estudiosos do mito: Lévy-Bruhl, Ferdinand Georg Frobenius, Walter Otto, Paula Philippson, Karl Kerényi, Mircea Eliade, Robert Graves, dentre outros. Entre os autores gregos: Apolônio de Rhodes, Pausânias, Heródoto, etc. BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p.308, tradução nossa.

<sup>127</sup> LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

<sup>128</sup> MARIANI, Umberto. "The sources of *Dialogues with Leucò* and the Loneliness of the Poet's Calling", p.47. Disponível em [www.rivistadistiitaliani.it](http://www.rivistadistiitaliani.it).

inadaptação pessoal e de inaptidão política, este último agravado pelo refúgio em Serralunga no final de 1943, na época em que as lutas de resistência contra o regime fascista (das quais Pavese, ao contrário de seus amigos, não chegou a participar) se intensificavam. Entre 1943 e 1944, Pavese havia redigido também alguns de seus principais artigos sobre a questão do mito, que seriam publicados pela Einaudi, em 1946, na coletânea *Feria d'Agosto*. Como já dissemos, textos como "Do mito do símbolo e de outras coisas", "A Adolescência", "Estado de Graça" e "Mal de Ofício" introduziam definitivamente no universo literário de Pavese uma teoria "intuitiva" do mito, teoria essa que o "realismo simbólico" dos últimos poemas de *Trabalhar Cansa*, assim como do romance *Paesi tuoi*, já antecipavam<sup>129</sup>. Para alguns comentadores da obra de Pavese como Dominique Fernandez, essa presença do mito (e tudo que ela implicava em termos de desilusão com o presente, de desejo de retorno às origens e às imagens do passado) significava uma espécie de fuga do autor da realidade, ou ao menos uma recusa em encarar essa realidade nos termos em que se configurava o debate artístico e político naquele momento.

Mito: a partir de 1945, essa palavra introduz uma esperança de salvação num mundo que tomou o rosto do inferno. Pavese decide, por um golpe de estado em que mete a sua última paixão, que a única realidade que é importante para o espírito e conta na vida de um homem é aquela que precede a realidade e que ele chama de objeto, qualidade ou evento mítico, implantada num tempo e num lugar anteriores ao tempo e ao lugar do homem adulto. [...] Incapaz de estabelecer uma relação empírica com o real, Pavese inventa esse desvio: o mito, fundamento absoluto da realidade, substitui o contato imediato, brutal e angustiante do mundo exterior, por um conhecimento íntimo e contemplativo.<sup>130</sup>

Dois universos que sempre estiveram muito próximos na trajetória de Pavese encontram-se portanto reunidos em *Diálogos com Leucó*: de um lado, os estudos da mitologia e da etnologia clássicas, de Frazer, Vico, Kerényi, Lévy-Bruhl e dos autores gregos – filtrados, é importante salientar, pelas leituras de Freud e de Jung; de outro, os mitos pessoais, e a concepção do pensamento mítico do próprio autor, acompanhados de uma pesada carga de sentimentos, conflitos e inquietações pessoais. Como lembra Armanda Guiducci, a meditação autobiográfica de Pavese, que é a fonte de inspiração de *Leucó*, não se encontra aí sistematizada ou sob a forma de um desenho unitário, mas se apresenta como uma espécie de cenário, de quadro de fundo sob o qual diferentes concepções do mundo entram em disputa. Ainda segundo Guiducci, Pavese tentou, com *Diálogos com Leucó*, "a ambiciosa operação de inserir-se no filão clássico da literatura italiana (Foscolo, Pascoli, Carducci), portando consigo

<sup>129</sup> DIAS, Maurício Santana. "O céu de Tirésias". In: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.9

<sup>130</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*, p.462, tradução nossa.

a nova bagagem pós-freudiana do irracional", e tentando comprimir esse último autor "na límpida linguagem racional da poesia tradicional"<sup>131</sup>.

Mas se num primeiro momento é o impulso de exteriorização – ou melhor, de dramatização – de seus próprios sentimentos e contradições que motivam o projeto do livro, a leitura de qualquer um dos seus vinte e sete diálogos é suficiente para desfazer qualquer engano quanto a sua verdadeira natureza: mais do que variações sobre a angústia existencial de seu autor, os diálogos apresentam um drama universal, e refletem, de maneira enigmática e alusiva, sobre a condição solitária e trágica de todo o gênero humano. Como lembra Gian-Paolo Biasin, a respeito dessa universalidade alcançada pelas reflexões individuais de Pavese:

*Diálogos com Leucó* (...) representa acima de tudo a fusão dos sofrimentos, ansiedades e desejos de Pavese com os sofrimentos, ansiedades e desejos de todo o gênero humano. É o seu canto mais complexo, sombrio e solar, ao mesmo tempo íntimo e universal. A infância de Pavese realmente se torna aqui a infância do mundo, refletida nos seus mais famosos e mais obscuros mitos como foram narrados por Heródoto e Homero, por Virgílio e Vico, interpretados à luz da etnologia e da psicanálise, expressos numa terminologia elegante, mas acima de tudo permeados pelo sofrimento e pelo amor de Pavese.<sup>132</sup>

Pelo menos a princípio, é possível dizer que o mergulho empreendido por Pavese no universo da etnografia e da mitologia clássica será marcado (para roubar a expressão a Maurício Dias) por um "pessimismo inapelável"<sup>133</sup>. Não por acaso, a concepção do mito no autor italiano será frequentemente associada à poesia decadentista do fim do século XIX, em especial à obra de Gabriele D'Annunzio. Outro estudioso da obra de Pavese, Furio Jesi, sugere uma relação entre a concepção do mito e do símbolo no autor italiano e a "fascinação pela morte" que circunscreveu, em diferentes medidas, as experiências do expressionismo alemão, de poetas como Rilke e Stefan George, de etnólogos como Kerényi e Frobenius, e de Thomas Mann, que ao lado desses dois últimos o influenciou particularmente. Segundo Jesi, Kerényi e Mann deram a Pavese a garantia do valor artístico e científico de uma "devoção à morte que ele devia já possuir em germe"<sup>134</sup>. Ou ainda, associando essa "devoção à morte" à obsessão do retorno mítico à infância, Jesi diria que: "a necessidade [de Pavese] de reconduzir cada nova experiência aos protótipos míticos da infância parece (...) um ato sempre renovado de devoção à morte, que está justamente no umbral das experiências infantis, (...) e que, através dos

---

<sup>131</sup> GUIDUCCI, Armanda. *Invitto alla lettura di Cesare Pavese*. Milão: Mursia editore, 1977, p. 86, tradução nossa.

<sup>132</sup> BIASIN, Gian-Paolo Biasin. *The Smile of the Gods*, p.191, tradução nossa.

<sup>133</sup> DIAS, Maurício Santana. "O céu de Tirésias," p.13

<sup>134</sup> JESI, Furio. "Cesare Pavese, el mito y la ciencia del mito". In: *Literatura y Mito*. Barcelona: Barral Editores, 1972, p.159, tradução nossa.

símbolos primordiais, impregna todas elas"<sup>135</sup> Antes de avaliarmos a pertinência e o verdadeiro alcance desses comentários, contudo, seria preciso analisar mais de perto a estrutura dos *Diálogos com Leucó*, assim como seus temas e motivos mais recorrentes.

No seu texto "Orfeo Senza Euridice: I *Dialoghi con Leucò* e il classicismo di Pavese"<sup>136</sup>, o pesquisador italiano Eugênio Corsini distingue três grandes grupos de diálogos no livro, definidos a partir de certos motivos dramáticos e do recurso a determinadas referências filosóficas e literárias. Aqui adotaremos, com pequenas modificações, as linhas gerais da divisão sugerida pelo crítico italiano – menos pela classificação em si do que pela oportunidade que ela nos dá de destacar e desenvolver alguns temas<sup>137</sup>.

Um primeiro grupo de diálogos, de relevo mais mitológico, coloca em jogo, segundo Corsini, o confronto entre o mundo caótico, vibrante e selvagem dos primeiros tempos da civilização, e o mundo da lei e da ordem instituídos pelo Olimpo. Neste grupo, no qual é possível sentir a forte influência de Vico, e de autores como Paula Philippson e de Károly Kerényi<sup>138</sup>, estariam *A nuvem*, *A Quimera*, *Os cegos*, *As éguas*, *A flor*, *Espuma de Onda*, *O penhasco*, *O touro*, *Em família*, *Os Argonautas* e *A vinha*. É possível sentir em diversos momentos de *Diálogos com Leucó* a predileção de Pavese pela *Teogonia*<sup>139</sup>, mais especificamente por esse momento de passagem entre um mundo Titânico, em que os homens, os deuses e a natureza se relacionavam e se cruzavam, engendrando monstros, e o mundo Olímpico, em que esses antigos monstros deveriam ser exterminados e em que "a nova ordem, a nova justiça do mundo patriarcal triunfa em troca da antiga liberdade."<sup>140</sup> Na tradição mitológica, a narrativa dessa disputa entre os Titãs, liderados por Cronos, e os deuses da segunda geração, os deuses do Olimpo, refletia, de certa forma, o processo civilizatório em curso na própria sociedade antiga, e simbolizava a vitória da inteligência, da razão e do

---

<sup>135</sup> JESI, Furio. "Cesare Pavese, el mito y la ciencia del mito", p.155

<sup>136</sup> Diante da impossibilidade de ter acesso ao artigo original de Corsini, vamos recorrer à apresentação que Dominique Fernandez (*L'échec de Pavese*) e Eugenio Castelli (*El mundo mítico de Cesare Pavese*) fizeram desse texto. A referência para esse artigo é a seguinte: CORSINI, Eugenio. "Orfeo Senza Euridice: I *Dialoghi con Leucò* e il classicismo di Pavese". Sigma, n.3-4, p.121-146.

<sup>137</sup> Para facilitar a explicação desses grupos, seguindo a ordem de apresentação dos diálogos no livro, sugerimos uma pequena inversão em relação à organização de Corsini. Para efeito explicativo, o primeiro grupo descrito pelo autor será o nosso segundo, e vice-versa.

<sup>138</sup> Tanto o livro de Paula Philippson, *Origini e forme del mito greco* [Thessalische Mythologie, 1944], quanto o de Károly Kerényi, *Figlie del sole* [Töchter der Sonne, 1944], referências fundamentais para os *Diálogos com Leucó*, foram editados em 1949 pela Einaudi, quando Pavese coordenava a "Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos".

<sup>139</sup> Poema escrito por Hesíodo, no século VIII a.c., que relata, segundo Jean-Pierre Vernant, "de que forma, e por que combates, contra que inimigos, porque 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, Jean-Pierre. *Mito e Política*. São Paulo: Edusp, 2001. p.242.

<sup>140</sup> MARIANI, Umberto. "The sources of *Dialogues with Leucò* and the Loneliness of the Poet's Calling", p. 48, tradução nossa. Ver também CASTELLI, Eugenio, *El mundo mítico de Cesare Pavese*, p.405.

progresso sobre o conjunto de forças primordiais que haviam reinado caoticamente sobre o mundo desde sua mais remota existência. Embora tratado diretamente nesses diálogos, o tema da disputa entre a justiça dos deuses e o caos do mundo primordial é, a nosso ver, um dos mais importantes do livro, e está presente, em maior ou menor medida, em quase todos os textos. Em 24 de fevereiro de 1947, pouco antes de terminar o livro, Pavese anotava em seu diário a seguinte reflexão (seguida de uma dedicatória, "Para os Diálogos"):

A idade titânica (monstruosa e áurea) é a dos homens-monstros-deuses indiferenciados. Consideras a realidade sempre como titânica, isto é, como caos humano-divino (= monstruoso), que é a forma eterna da vida. Apresentas os deuses olímpicos, superiores, felizes, distanciados como desmancha-prazeres desta humanidade, a quem, apesar de tudo, os olímpicos favorecem, devido a uma nostalgia titânica, a um capricho, a uma piedade enraizada naquele tempo.<sup>141</sup>

É possível encontrar diversas passagens nos diálogos mencionados mais acima que reiteram essa separação, ou essa passagem, entre a idade titânica, dos "homens-monstros-deuses indiferenciados", e a idade Olímpica, em que os novos deuses serão identificados com os novos mestres, determinados a impor a ordem e a lei ao caos primordial da natureza. Nesses diálogos, os deuses são tratados como os "desmancha-prazeres" de uma época em que (para lembrarmos Vico) cada coisa já era "um deus ou era fabricada ou feita por um deus"<sup>142</sup>. Essa separação pode ser expressa nos termos de uma separação do homem e da natureza (*A nuvem*), na marginalização dos heróis do mundo antigo (*A Quimera*) ou na diferenciação, feita pelos deuses, entre aquilo que é bom ou mal, justo ou injusto (*Os cegos*). As palavras e os nomes adquirem aqui, na maior parte das vezes, um sentido regulatório e "disciplinatório", na medida em que é por meio deles que os homens tornam-se conscientes de seus crimes, assim como da morte, do medo e da inevitabilidade do destino. Esse é o tema de *O penhasco*, em que Prometeu lembra a Hércules: "A morte entrou neste mundo junto com os deuses."<sup>143</sup> Ou do diálogo entre Édipo e Tirésias, em *Os cegos*:

Édipo: Mas então de que valem os deuses?

Tirésias: O mundo é mais antigo do que eles. Já enchia o espaço e sangrava, gozava, era o único deus – quando o tempo ainda não havia nascido. Reinavam então as próprias coisas. Aconteciam coisas – agora, através dos deuses, tudo é feito palavra, ilusão, ameaça. Mas os deuses podem alterá-las, aproximá-las ou afastá-las. Podem igualmente não tocar, não mudar as coisas. Chegaram tarde demais.

Édipo: E logo você, um sacerdote, diz isso?

Tirésias: Se não soubesse nem isso não seria sacerdote. Observe um rapaz que toma banho no Asopo. Manhã de verão. O rapaz sai da água, torna a entrar, mergulha e

<sup>141</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.333 (24/02/1947)

<sup>142</sup> VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p.347

<sup>143</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.99

volta a mergulhar. Passa mal e se afoga. O que têm os deuses a ver com isso? Deverá atribuir o seu fim aos deuses ou então ao prazer desfrutado? Nem uma coisa nem outra. Aconteceu algo – que não é bom nem mau, alguma coisa que não tem nome –, depois os deuses lhe darão um nome.<sup>144</sup>

Outra bela passagem é aquela do diálogo *As éguas*, em que o centauro Quíron lamenta a Hermes a morte de Corônis, que ousou aventurar-se pelos montes do Olimpo:

Quíron: Houve um tempo em que até nós galopávamos por aqueles lados de colina em colina.

Hermes: Bem, vocês deveriam voltar lá.

Quíron: Amigo, Corônis voltou lá.

Hermes: O que você quer dizer com isso?

Quíron: Quero dizer que aquela é a morte. Lá vivem os patrões. Não mais patrões como Cronos, o velho, ou o ancião seu pai, ou nós próprios nos dias em que nos acontecia pensar nisso e a nossa alegria não tinha limites e oscilávamos entre as coisas, como coisas que nós também éramos. Naquele tempo, a fera e o pântano eram lugares de encontro de homens e de deuses. A montanha o cavalo a planta a nuvem a torrente – éramos todos criaturas do sol. Quem podia morrer naquele tempo? O que era selvagem se a fera fazia parte de nós como o Deus?<sup>145</sup>

É importante notar que nesses diálogos (*A nuvem*, *A Quimera*, *Os cegos*, *As éguas*, *O penhasco*), em maior ou menor grau, há uma certa polarização entre o interlocutor que anuncia, se coloca ao lado, ou defende a nova ordem imposta pelos deuses; e o interlocutor que a questiona, a desafia ou lamenta a perda do mundo antigo. Se, de maneira geral, é possível deduzir da irreconciliação dos personagens a nostalgia e o lamento do próprio autor pela perda desse estado "selvagem", por outro lado Pavese não chega a idealizá-lo completamente, apresentando-o como uma era de sangue, violência e crueldade. O governo dos deuses trouxe, como lembram Hipéloco (em *A Quimera*) e Hermes (em *As éguas*), justiça e paz aos homens: "Sobre a terra que tornou-se piedosa – lembra Hipéloco – deveríamos envelhecer tranquilamente."<sup>146</sup> Da mesma maneira, Hermes contesta Quíron dizendo: "E para os mortais não será melhor acabar assim, longe da maldição antiga de transformar-se em animal ou árvore, tornar-se boi que muge, serpente que se arrasta, seixo eterno, chafariz a chorar?"<sup>147</sup> É desnecessário dizer que Pavese não resolve esse conflito, nem nos diálogos específicos, nem no curso do livro. Faz dele, isso sim, uma espécie de mote, de princípio poético, em torno do qual tece a cada novo encontro certas variações.

Um outro tema que atravessa esses diálogos é aquele da *hybris*, ou seja, da transgressão e do descomedimento do herói trágico. Ixíon, Belerofonte, Tirésias, Corônis,

<sup>144</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.37

<sup>145</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.45

<sup>146</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.33

<sup>147</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.47

Jacinto, Prometeu – todo esses personagens (seja na mitologia clássica, seja na leitura que Pavese faz dela) foram punidos pelos deuses por sua ousadia ou por desejarem aproximar-se deles. Basta ver a interpretação muito particular que o autor dá ao mito de Jacinto, um jovem que segundo a tradição mais corrente teria sido morto acidentalmente por Apolo. Como o adorava, e com a intenção de prestar uma homenagem à sua memória, o deus o teria transformado numa flor. Na leitura de Pavese, contudo, o episódio é marcado pelo capricho e pela crueldade divinos:

Tânato: Conheci outros mortais. E mais espertos, mais sábios, mais fortes que Jacinto. Essa mania de tudo poder destruiu a todos eles.

Eros: Meu caro, em Jacinto só houve esperança, uma trêmula esperança de assemelhar-se ao hóspede [Apolo]. O Radioso nem retribuiu o entusiasmo que lia naqueles olhos – bastou-lhe suscitá-lo –, já vislumbrava então nos olhos e nos cachos a linda flor matizada que era o destino de Jacinto. Não pensou em palavras e tampouco em lágrimas. Viera para ver uma flor. Esta flor devia ser digna dele – maravilhosa e familiar, como a lembrança das Cárites. E com calma indolência criou tal flor.<sup>148</sup>

O segundo grupo sugerido por Corsini, formado pelos diálogos *A fera*, *A mãe*, *O lobisomem*, *O hóspede*, *Os fogos* e *O lago*, é caracterizado pela proximidade temática com a obra de James Frazer, e consequentemente, pela referência aos costumes e às práticas religiosas das civilizações camponesas, a exemplo dos rituais agrícolas propiciatórios, dos sacrifícios humanos, do trabalho na floresta e no campo. Como indicou Dominique Fernandez, os personagens nesse grupo de diálogos são em geral pastores, caçadores, agricultores – em suma, evocam um conjunto de forças e de valores ligados ao universo do trabalho e ao mundo natural, como a fecundação, o fogo, a colheita, os ciclos, as estações<sup>149</sup>. Para Gian-Paolo Biasin, o que está por trás desses diálogos é o elemento de violência que paira sobre a vida das civilizações camponesas. Por isso, lembra o pesquisador italiano, sua complexidade não pode ser resolvida em dicotomias do tipo "mundo titânico x mundo olímpico", ou "cidade x campo", mas é dada "com uma riqueza de nuances que reflete o nascimento da realidade humana do caos, tendendo à ordem numa fatigante conquista diária."<sup>150</sup>

No lugar de lidar com as proibições e os impedimentos colocados pelos deuses aos homens, portanto, a maior parte desses diálogos lida com a violência exercida pelos homens contra eles mesmos – ou seja, contra seus parentes e irmãos. Violência difícil, por vezes

<sup>148</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.52

<sup>149</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*, p.467

<sup>150</sup> BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p.204

contraditória, já que pode estar identificada às cerimônias agrícolas tradicionais e aos ritos camponeses de fertilidade (*O hóspede, Os fogos*). Pavese discute assim o valor que o homem atribui a si próprio e ao seu semelhante, como é exemplificado em *A mãe*, em que Meleagro é assassinado pela mulher que o trouxe ao mundo, ou em *O lobisomem*, em que dois caçadores refletem sobre a humanidade remanescente num homem-lobo que acabaram de matar. Nesse último diálogo (e também em *O lago*), o "nome" já não é mais aquilo que regula e discrimina, mas o que garante ao homem sua unicidade e seu valor em meio ao tumulto das coisas e da história:

Segundo caçador: Pergunto se, arrancada a pele, teremos de enterrá-lo. Um dia foi um homem. Seu sangue de fera foi derramado na lama. E restará aquele despojo nu de ossos e carne como de um velho ou de um menino.

Primeiro caçador: Que era velho você não errou. Já era um lobo quando as montanhas ainda estavam desertas. Tornara-se mais velho que os troncos manchados e cheios de mofo. Quem se recorda que teve um nome e foi alguém? Se quisermos ser rigorosos, deveria ter sido morto há um bom tempo.

Segundo caçador: Mas seu corpo permanece insepulto... Foi Licáon, um caçador igual a nós.

Primeiro caçador: A cada um de nós pode tocar a morte nas montanhas sem que ninguém nos encontre exceto a chuva ou os abutres. Se foi de fato um caçador, morreu mal.

Segundo caçador: Defendeu-se como velho, usando os olhos. Mas no fundo você não acredita no nome dele. Se acreditasse, não gostaria de insultar seu cadáver pois saberia que também ele desprezava os mortos, também ele viveu carrancudo e desumano – por isso o Senhor dos montes fez dele uma fera.<sup>151</sup>

Em alguns desses diálogos, Pavese discute também a submissão do homem a um credo ou uma fé que o leva a ignorar o valor da vida – ou, ainda pior, a se colocar como o novo deus (mestre e patrão) de outros homens. Os antigos deuses do Olimpo são substituídos aqui por esses novos, como já anunciava Prometeu a Hércules no fim de *O penhasco* (vemos assim aliás, a arquitetura interna dos diálogos de Pavese, cujos capítulos podem enganosamente se fazer passar por independentes). "Aqueles deuses de vocês não valem nada" – diz desta vez Litièreses a Hércules, em *O hóspede*, num diálogo que nos remete diretamente aos estudos comparativos de Frazer<sup>152</sup>. Litièreses explica em seguida ao visitante a custo de que (ou melhor, de quem) mantém viçosos os seus campos de trigo:

---

<sup>151</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.110-1

<sup>152</sup> Num capítulo intitulado, justamente, "Litièreses", Frazer propõem uma analogia entre o mito grego e os costumes de colheita envolvendo sacrifícios humanos (ou representações de sacrifícios) em diferentes regiões do Egito, da América e da Europa moderna. Ao longo desse ensaio, ele procura mostrar "a frequência com que sacrifícios humanos são oferecidos pelas raças selvagens para promover a fertilidade dos campos". De resto, a descrição que Frazer faz do mito de Litièreses guarda uma semelhança óbvia com aquela que informa o diálogo de Pavese: "De acordo com a lenda, Litièreses era filho bastardo de Midas, rei da Frígia, e vivia em Celanae. Era Ceifador, e de apetite voraz. Quando um estranho penetrava no campo plantado de cereais, ou por ele passava, Litièreses dava-lhe de comer e de beber generosamente e, em seguida, levava-o para os campos às margens do

Hércules: Desta vez, Litienses, as coisas irão melhor. E me diga, morto o infeliz, que fazem?

Litienses: É esquarterado ainda semivivo, e então os pedaços são espalhados no campo para que toquem a Mãe. Conservamos a cabeça ensanguentada, envolvendo-a com espigas e flores, para então ser jogada no Meandro entre cantos e júbilos. Porque a Mãe não é somente a terra, mas também, como lhe disse, nuvem e água.

Hércules: Sabe muitas coisas, você, Litienses, não por acaso é senhor dos campos em Celene. E em Pessino, diga-me, matam muitos?

Litienses: Em todo lugar, estrangeiro, se mata sob o sol. Nosso trigo só germina em canteiros banhados. A terra é viva e também deve ser nutrida.

Hércules: Mas porque deve ser estrangeiro aqueles que você matam? A terra, a gruta que os gerou, há de preferir retomar os sucos que mais se assemelham a ela. Você mesmo, quando come, não prefere o pão e o vinho do seu campo?

Litienses: Gosto de você, estrangeiro, você se preocupa com o nosso bem como se fosse um filho. Mas reflita um instante sobre porque fazemos durar o cansaço e as ânsias destes trabalhos. Para viver, não? E portanto é justo que fiquemos vivos desfrutando a colheita e que morram os outros. Você não é camponês.

Hércules: Porém não seria mais justo encontrar um modo para pôr fim às matanças e que todos, estrangeiros e camponeses, comessem do trigo? Matar pela última vez alguém que, sozinho, fecundasse para sempre a terra e as nuvens e a força do sol sobre esta planície?<sup>153</sup>

Pavese coloca em questão os ritos tradicionais e as práticas religiosas milenares das sociedades camponesas (pelas quais tinha, como sabemos, enorme curiosidade e respeito), na medida em que esses pudessem servir de justificativa para a exploração e para a violência exercida contra os homens comuns. Em *Os fogos*, que traz uma variação incomum do mito de Atamas narrado por Frazer<sup>154</sup>, a antiga prática dos sacrifícios humanos também é comparada com a opressão exercida pelos novos patrões, mas aqui o conflito toma a forma de um impasse. Por um lado, o pai, insatisfeito com os novos tempos e com os novos patrões, procura justificar os antigos sacrifícios na medida em que, pelo menos, eram feitos pelo bem de todos os homens. Seu filho, por outro lado, se recusa a aceitar qualquer tipo de injustiça ou violência, contra quem quer que seja:

Filho: Não quero pensar nisso. São injustos, os deuses. Que necessidade têm de que se queime gente viva?

Pai: Se assim não fosse, deuses não seriam. Não trabalham, como você quer que passem o tempo? Quando não havia patrões e se vivia com justiça, era preciso matar alguém de vez em quando para fazê-los gozar. São assim. Mas hoje em dia não precisam mais disso. Somos tantos em má situação, que lhes basta olhar para nós.

Filho: Vagabundos também eles.

---

Meandro e o forçava a ceifar lado a lado com ele. Finalmente, era seu costume envolver o estranho em palhas e cortar-lhe a cabeça com uma foice, levando para longe o corpo, envolto em talos de cereais. Um dia, Hércules aceitou ir colher junto com ele, cortou-lhe a cabeça com a foice e jogou seu corpo no rio." James Frazer, *O Ramo de Ouro*, p.153-4

<sup>153</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.119

<sup>154</sup> Esse capítulo não integra a edição brasileira. Utilizamos como referência aqui: FRAZER, James. *La Rama Dorada*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1969, p.338-42

Pai: Vagabundos: acertou em cheio.

Filho: O que diziam, ardendo na fogueira, os jovens aleijados? Gritavam muito?

Pai: Não é tanto gritar. O que vale é quem grita. Um aleijado ou um malvado não fazem nada de bom. Mas é um pouco pior quando um homem que tem filhos vê os vagabundos engordando. Isso é injusto.

Filho: Eu não posso ficar parado, pensando nas fogueiras de antigamente. Olhe lá em cima quantas estão se acendendo.

Pai: Não queimavam um rapaz em cada fogueira. É como agora com o cabrito. Imagine. Se alguém faz chover, chove para todos. Bastava um homem por montanha, por aldeia.

Filho: Eu não quero, entende, não quero. Fazem bem os patrões em sugar nosso sangue, se fomos tão injustos entre nós. Fazem bem os deuses em olhar enquanto sofremos. Somos todos maus.<sup>155</sup>

No terceiro grupo sugerido por Corsini estariam os diálogos de fatura menos livresca, onde as meditações pessoais do autor impõem-se sobre referências filosóficas e literárias, como *A estrada*, *O inconsolável*, *As feiticeiras*, *A ilha*, *Os dois* e os cinco últimos diálogos – *Os homens*, *O mistério*, *O dilúvio*, *As musas*, e *Os deuses* – que celebram, nas palavras de Dominique Fernandez, "a vitória do homem sobre o caos"<sup>156</sup>. Também para Gian-Paolo Biasin, esses cinco últimos diálogos marcam uma espécie de retorno final ao homem: "eles acentuam o valor do homem em toda a sua pungência, imperfeição e efemeridade, com todo o sentimento e o mistério da morte, e com a imortalidade que lhe é garantida menos pelos raros instantes de amor do que pela palavra, que transforma-se em memória – história e poesia."<sup>157</sup>

Ainda que seja difícil falar numa "vitória do homem", como sugere Fernandez, os cinco últimos diálogos do livro lançam com efeito uma outra luz sobre a relação entre os deuses e os mortais. 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 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>158</sup>). Que Pavese tenha escolhido esses cinco belos diálogos – de uma luminosidade, como sempre, ímpar e contraditória – para encerrar o livro, talvez seja a prova maior de que uma admiração sincera pelo homem sempre subsistiu àquele seu inapelável

<sup>155</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.128-9

<sup>156</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*, p.467, tradução nossa.

<sup>157</sup> BIASIN, Gian-Paolo Biasin. *The Smile of the Gods*, p.207, tradução nossa.

<sup>158</sup> CASTELLI, Eugenio, *El mundo mítico de Cesare Pavese*, p.419.

pessimismo. Mesmo a morte aqui, é invejada pelos deuses, e exaltada como um bem valioso. Em *O Dilúvio*, a Hamadriada diz ao Sátiro: "Pergunto-me o que seria morrer. Esta é a única coisa que realmente nos falta"<sup>159</sup>. E pouco depois, referindo-se aos homens: "Porque não entendem que justamente a fugacidade os torna preciosos?"<sup>160</sup> A morte é o que limita a vida, mas é também aquilo que converte as experiências dos homens em instantes únicos. "Toda riqueza deles é a morte" – completa Dionísio em *O mistério*.

Esses cinco último diálogos marcam também 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. 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."<sup>161</sup> À indignação do amigo, incapaz de entender o porque das incursões do deus ao mundo dos mortais, Bia responde:

Bia: 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.<sup>162</sup>

Pouco depois, Bia acrescenta, reconhecendo a beleza que nasce da imperfeição na vida dos homens: "Não passam de pobres vermes, mas tudo entre eles é imprevisto e descoberto."<sup>163</sup> Em *O mistério*, a mesma admiração pela palavra e pela imperfeição dos mortais se faz entender no colóquio entre Dionísio e Deméter. O "nome", aproximado de uma vez por todas de sua função poética, não é mais o que regula, mas aquilo que enriquece o mundo, povoando-o de ritmos, imagens e sentidos. Estamos muito próximos do papel de resistência que o próprio Pavese atribuirá, ao longo de toda sua vida, à arte e à literatura:

Dionísio: Tem um modo de nomear a si próprios e às coisas e à nós que enriquece a vida. Como os vinhedos que souberam plantar nestas colinas. Quando levei a vara

<sup>159</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.196

<sup>160</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.198

<sup>161</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.182

<sup>162</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.184

<sup>163</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.184

da videira para Elêusis não imaginava que de feias ribanceiras pedregosas fariam um lugar tão agradável. Assim foi com o trigo, com os jardins. Onde quer que espalhem trabalhos e palavras, nasce um ritmo, um sentido, um repouso.

Deméter: E as histórias que sabem contar sobre nós? Pergunto-me às vezes se sou de fato a Gaia, a Réia, a Cibele, a Grande Mãe, como me chamam. Sabem dar nomes que nos revelam a nós próprios, Iaco, e nos arrancam da pesada eternidade do destino para nos colorir nos dias e nas aldeias por onde andamos.

Dionísio: Para nós você é sempre Deó.

Deméter: Quem diria que em sua miséria possuem tanta riqueza? Para eles sou um monte cheio de matas e feroz, sou nuvem e gruta, sou senhora dos leões, dos cereais e dos touros, das rochas amuralhadas, o berço e a tumba, a mãe de Core. Tudo devo a eles.<sup>164</sup>

Em *As Musas*, a valorização da "palavra" a partir do trabalho do artista e do historiador chega a um ponto culminante. Se esse diálogo não pode ser considerado o mais "pessoal" do livro (título que caberia, possivelmente, a *A fera*), ele é sem dúvida alguma aquele em que Pavese dá a definição mais fiel do seu modo de conceber o ofício poético. Definição essa que, graças justamente ao seu descompromisso teórico, consegue ser mais abrangente que qualquer outra dada pelo escritor em seus ensaios. Estamos novamente aqui no território do "mito" pavesiano, entendido como o conhecimento que se apresenta ao homem sob a forma da recordação, e que só pode ser compartilhado por meio de um esforço de racionalização e de clarificação poética. Não por acaso, *As Musas* trata do encontro entre Hesíodo, um dos maiores poetas gregos, e Mnemósine, a memória. Não é inútil notar que este é o último diálogo do livro em que os interlocutores estão identificados, e que logo em seguida, em *Os deuses*, as palavras ganham uma espécie de autonomia, de vida própria, assinalando o encerramento desse ciclo já anunciado de destruição e renascimento.

A primeira fala de Hesíodo, em *As Musas*, nos remete diretamente às reflexões de Pavese em torno do mito, assim como à dívida que ele reconhece entre o poeta e o seu passado: "Digo-lhe que, se penso numa coisa passada, nas estações já concluídas, julgo ter sido feliz. Mas hoje é diferente. Sinto um tédio das coisas e dos trabalhos como sentem os bêbados."<sup>165</sup> E em seguida, numa passagem belíssima, ele diz a Mnemósine: "Ó Mélite, eu não sei falar. E julgo saber alguma coisa somente com você. Na sua voz e em seus nomes existe o passado, cada estação que recordo."<sup>166</sup> Hesíodo, que só encontra conforto nas lembranças, queixa-se a Mnemósine das fadigas e do tédio a que se resume a rotina diária do homem, queixa-se também da mesquinhez, do aborrecimento, e do esforço que é preciso fazer para se manter vivo. Ao que a deusa responde: "Venho de lugares mais áridos, de barrancos

---

<sup>164</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.186-7

<sup>165</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.199

<sup>166</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.200-1

enevoados e desumanos, onde mesmo assim se abriu a vida."<sup>167</sup> E por fim, recusando tanto o pessimismo nostálgico quanto a mera veneração do poeta, abre os seus olhos para o seu destino, ou melhor, para o seu dever diante de uma realidade que, em qualquer época, nunca deixou de ser feita de sangue, de tédio, de violência: "Tente dizer aos mortais estas coisas que sabe."<sup>168</sup>

Se é inegável que os *Diálogos com Leucó* trazem estampadas as marcas do "decadentismo" e do pessimismo de Pavese, é verdade também que eles trazem inscritas a brechas através das quais se divisa o papel da arte e da poesia, sobretudo num mundo assombrado pela violência. Logo após o fim da guerra e a derrocada do regime fascista, em maio de 1945, era justamente isso que Pavese reivindicava num seus artigos mais abertamente políticos – intitulado, não por acaso, "Retorno ao homem". A ele que, ao contrário dos amigos mais próximos, não havia pegado em armas, restava ainda naquele momento o reconhecimento de um outro dever: "Falar. As palavras são o nosso ofício. Dizemos isso sem vestígios de timidez ou ironia."<sup>169</sup>; "nosso dever é descobrir e celebrar o homem mais além da solidão, mais além de todas as solidões do orgulho e do sentido. Estes anos de angústia e de sangue nos ensinaram que a angústia e o sangue não são o fim de tudo. Há algo que salva do horror: o abrir-se aos homens."<sup>170</sup> Essa tensão entre a fuga solitária para o passado, a consciência das faltas pessoais, e a necessidade de, ainda assim, abrir-se ao homens e ao seu próprio tempo, será também o tema de seu último romance, *A lua e as fogueiras*.

### 3.5 *A lua e as fogueiras*

Escrito entre setembro e novembro de 1949, ao ritmo de "quase sempre um capítulo por dia"<sup>171</sup>, *A lua e as fogueiras* foi o último livro publicado em vida por Cesare Pavese. Tido, com justiça, como um de seus romances mais belos e mais completos<sup>172</sup>, o livro resgata uma série de temas caros à prosa e poesia de Pavese, que situa-os, desta vez, não mais no rastro imediato das lutas clandestinas contra o fascismo (como, por exemplo, em *La casa in collina*,

---

<sup>167</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.206

<sup>168</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.207

<sup>169</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.208

<sup>170</sup> PAVESE, Cesare. "Retorno al hombre". In: *La literatura norteamericana y otros ensayos*, p. 212, tradução nossa.

<sup>171</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de Viver*, p. 385 (17/11/1949)

<sup>172</sup> Ver, por exemplo: Armanda Guiducci, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, p.104. Gian-Paolo Biasin, *The Smile of the Gods*, p.215; Loredana de Stauber Caprara, *O Mito da Terra*, em *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2002, p.8; Antônio Lázaro de Almeida Prado, *O Acordo Impossível: Ensaio sobre a forma interna e sobre a forma externa na Obra de Cesare Pavese*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p.169.

de 1949, que guarda inúmeras semelhanças com esse último romance) mas no contexto da vida italiana no período "pós-resistência"<sup>173</sup>. Do ponto de vista político, *A lua e as fogueiras* pode ser considerado um retrato amargo do fracasso das lutas de esquerda dos anos 1940, cujas esperanças de renovação e de transformação social teriam sido frustradas mesmo com a queda do regime fascista. Ao eleger como protagonista um exilado que retorna depois de vinte anos à aldeia onde foi criado, no entanto, Pavese dá a essa constatação política uma conotação profundamente subjetiva, situando-a no espectro de uma reflexão muito mais ampla sobre a infância, a memória e o desencantamento com o mundo. Em *A lua e as fogueiras*, o caráter absoluto e atemporal do mito (presente de forma manifesta nos *Diálogos com Leucó*) será completamente internalizado pela memória e pela experiência de infância do protagonista. Aqui, ao contrário do livro de 1947, já não se trata mais de evocar as narrativas que estariam na origem da natureza, do homem e da civilização, mas de reencontrar o vínculo com os mitos pessoais - ou seja, os lugares, as fábulas e os personagens ligados à história e às experiências individuais do próprio autor.

*A lua e as fogueiras* retoma e aprofunda os temas do exílio e do retorno às origens que atravessaram a obra de Pavese desde um de seus primeiros poemas, *Os Mares do Sul*, escrito em 1930, e publicado em *Trabalhar Cansa*<sup>174</sup>. No livro, um homem sem nome e sem origem retorna depois de vinte anos na América à pequena região das Langas, no Piemonte, ao norte da Itália, terra na qual foi criado e onde viveu suas primeiras experiências de infância. Enriquecido financeiramente, mas desencantado com a falta de perspectivas e de sentido da própria vida, ele volta à terra de origem para tentar reconhecer ainda alguns dos traços remanescentes do seu passado. No entanto, nos seus passeios e nos diálogos com o amigo Nuto, esse mergulho na infância vai sendo confrontado com a tomada de consciência da miséria e das transformações vividas pela aldeia nos anos que se seguiram à guerra. Já nas primeiras linhas do romance é possível adivinhar o tom pessoal e nostálgico que marca o reencontro do narrador/protagonista com as paisagens e o cotidiano da aldeia.

Existe uma razão de eu ter voltado a este lugar, aqui, e não a Canelli, a Barbaresco ou a Alba. Não nasci aqui, isso é quase certo; onde nasci não sei; não há por estes

---

<sup>173</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de Viver*, p. 385 (17/11/1949)

<sup>174</sup> " (...) Nesta noite meu primo falou. Perguntou-me / se eu iria com ele: do pico se vê/ nessas noites serenas brilhar o farol/ distante de Turim. "Tu, que vives em Turim..."/ disse ele, "...tens razão. A vida só é vivida/ distante de sua casa: se aproveita e se goza/ e aí quando se volta, aos quarenta como eu,/ está tudo renovado. As Langas não se perdem."/ Ele disse isso tudo e não fala italiano,/ operando sem pressa o dialeto que, como pedras/ desta mesma colina, é tão áspero/ que vinte anos de línguas e mares diversos/ nem sequer o arranharam. E ele sobre uma trilha / com o olhar recolhido que vi, em criança,/ em rostos camponeses já cansados (...)" PAVESE, Cesare. "Os Mares do Sul". In: *Trabalhar Cansa*, p.79

lados uma casa, um pedaço de terra nem ossos de que eu possa dizer "Eis o que eu era antes de nascer". Não sei se venho da colina ou do vale, dos bosques ou de uma casa com sacadas. A jovem que me deixou na escadaria da catedral de Alba talvez nem viesse do campo, pode ser que fosse a filha dos donos de um palácio, ou me levaram para lá, num cesto de colher uva, duas pobres mulheres de Monticello, de Neive ou, quem sabe, de Cravanzana. Quem pode me dizer de que é feita minha carne?<sup>175</sup>

Num primeiro momento, portanto, essa viagem de retorno será atravessada por um esforço contínuo de recordação e de recuperação da infância, preservada pelo protagonista como uma espécie de reserva mítica de autoconhecimento e de autenticidade. No encontro com os rostos, com costumes e com paisagens do interior da Itália, ele procura distinguir os traços de um passado que não existe mais, e que parece permanecer assegurado apenas dentro de si mesmo ("Era estranho como tudo estava mudado, no entanto igual"<sup>176</sup>). Como sugere Armanda Guiducci, o verdadeiro tema de *A lua e as fogueiras*, ao menos a princípio, "é o tempo mítico da infância que, lembrado, imobiliza e transfigura os espaços geográficos precisos." Ao longo do livro, boa parte do relato do protagonista será marcado assim pela tensão entre o prazer da lembrança e a necessidade (ou a impossibilidade) de recuperá-la e de situá-la no presente, seja em relação ao atual cotidiano da aldeia, transformado pela experiência da guerra, seja em relação à sua própria condição social e financeira, redefinida em razão dos anos vividos na América.

Eu voltara, aparecera. Fizera fortuna – dormia no Angelo e conversava com o Cavaliere – mas as caras, as vozes e as mãos que deveriam tocar-me e reconhecer-me não existiam mais. Há tempos já não existiam mais. O que restava era como uma praça no dia seguinte à feira, uma vinha após a colheita, voltar sozinho para o restaurante, quando alguém largou você.<sup>177</sup>

Trazidas à tona de maneira extremamente afetiva e pessoal, com uma riqueza impressionante de descrições e de detalhes, essas memórias conformam uma espécie de inventário lírico e nostálgico da infância, ao mesmo tempo em que funcionam como uma defesa contra o desencanto e a frustração da vida adulta. A franqueza das descrições e a eloquência discreta da prosa de Pavese, marcada aqui por uma forte nota autobiográfica<sup>178</sup>, produzem no leitor a impressão de uma volta vertiginosa ao passado, alternando momentos de introspecção e de euforia, de frieza e de entusiasmo. A simples enumeração dos afazeres ou

---

<sup>175</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002, p.15; Utilizaremos também a seguinte versão italiana: PAVESE, Cesare. *La luna e i falò*. Turim: Einaudi, 2003.

<sup>176</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.43

<sup>177</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.85

<sup>178</sup> GUIDUCCI, Armanda. *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, p.104

dos nomes, dos lugares ou da vegetação local, evitando qualquer tipo de rebuscamento retórico, é capaz de emprestar a esse esforço de recordação uma tonalidade poética involuntária e inesperada.

A figura central desse reencontro com o passado é o jovem Cinto, que o protagonista descobre vivendo na sua antiga casa na Gaminella: "Devia ter uns dez anos e vê-lo naquele terreiro era como ver a mim mesmo"<sup>179</sup>. Em Cinto, ele crê testemunhar a continuidade de suas próprias experiências de infância, como se retomadas por um ciclo "mítico", alheio à passagem do tempo e perpetuamente recomeçado. Cinto inspira-lhe igualmente o desejo de reviver o passado e de prolongá-lo, já que a época da infância aparece para ele como a única verdadeira fonte de experiências, que a maturidade só lhe permite contemplar:

O que eu teria dado para ver ainda o mundo com os olhos de Cinto, recomeçar em Gaminella como ele, com aquele mesmo pai, ou até com aquela perna – agora que sabia tantas coisas e sabia me defender. Não era compaixão o que eu sentia por ele, em certos momentos o invejava. Parecia-me saber até os sonhos que ele tinha à noite e as coisas que se passavam em sua mente, enquanto coxeava pela praça. Eu não caminhara assim, não era coxo, mas quantas vezes vira passar as carretas barulhentas com um monte de mulheres e jovens dentro indo para a festa, para a feira, para os torneios de Castiglione, de Cossano, de Campetto, a todo lugar, eu ficava com Giulia e Angiolina sob as aveleiras, sob a figueira, na mureta da ponte, naquelas longas tardes de verão, a olhar o céu e as vinhas sempre iguais. E depois, à noite, os ouvíamos voltar cantando pela estrada, rindo, chamando uns aos outros através do Belbo. Era naquelas noites que uma luz, uma fogueira, vistas sobre as colinas distantes, faziam-me gritar e rolar pelo chão porque eu era pobre, porque era garoto, porque era nada. Eu quase exultava quando vinha um temporal, uma ira divina, um daquelas tempestades de verão, e estragava a festa deles. Agora, lembrando aquilo, sentia saudades daqueles tempos, queria estar lá de novo.<sup>180</sup>

À exceção dos breves relatos sobre sua vida em Gênova e na América (país emblemático, como já dissemos, na formação literária e no imaginário artístico de Pavese), a maioria das recordações do protagonista concentram-se nas suas experiências de infância e juventude, vividas entre duas famílias da região. A primeira delas é a família de adoção, que o encontra na escadaria da catedral de Alba e assume a responsabilidade da criança em troca da mesada oferecida pelo hospital da província: "eu me vangloriava com Giulia – diz ele, referindo-se à uma das irmãs de adoção – por valer cinco liras, dizia que ela não rendia nada e perguntava a Padrino por que não íamos pegar mais bastardos."<sup>181</sup> É com essa primeira família que o protagonista divide na infância a pequena casa da Gaminella, à qual retorna na esperança de encontrar os mesmos bosques, as mesmas vinhas, a mesma plantação de

---

<sup>179</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.39

<sup>180</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.111

<sup>181</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.16.

aveleiras. Ocupada agora por Valino e por seu filho, o jovem Cinto, tendo a antiga plantação sido "reduzida a um restolho de milho"<sup>182</sup>, essa casa permanecerá como um dos pontos mais fortes de ancoragem da memória do protagonista.

Num segundo momento, seu relato é ocupado pelas lembranças da vida na Mora, onde passa os primeiros anos da adolescência trabalhando como criado para uma rica família de fazendeiros. Da Mora virão as lembranças mais ricas em personagens, histórias e acontecimentos: é a época do trabalho árduo no campo, do primeiro apelido (Enguia), das três filhas de Seu Mateo – Irene, Silvia e Santina, dos bailes musicais e da festa das fogueiras, da curiosidade pelo sexo e pelas mulheres, da solidão e da consciência de sua condição social. É também a época da descoberta e da compreensão da natureza, dos ciclos e das estações que regulam a vida do homem. "O bom daqueles tempos é que tudo se fazia de acordo com as estações e cada estação tinha seus costumes e suas brincadeiras, conforme os trabalhos e as colheitas, a chuva ou o tempo bom."<sup>183</sup> Mais de uma vez ao longo do seu relato, o protagonista irá contrapor essa concepção cíclica do tempo (baseada no retorno e na repetição das *estações*) à uma concepção linear (baseada, simplesmente, na passagem dos *anos*). Essa reiteração expressa, como vimos, um conflito central no pensamento do próprio Pavese, na medida em que o confronto entre o tempo cíclico e o tempo linear não é outro que o confronto entre a infância e a maturidade, entre o mito e a história, entre a expectativa de retorno e a tomada de consciência do presente<sup>184</sup>. O drama central de *A lua e as fogueiras* resume-se, num primeiro momento, a esse conflito: ao mesmo tempo em que procura reconhecer na natureza, nas coisas e nas pessoas a continuidade natural de um ciclo mítico, ou seja, imune à passagem do tempo (daí como, já dissemos, seu desejo de reconhecer-se no jovem Cinto) o personagem é forçado a constatar o caráter ilusório de suas expectativas.

Podia explicar a alguém que o que eu procurava era somente ver alguma coisa que já vira? Ver carros de boi, ver depósitos de feno, ver uma dorna, uma grade, uma flor de chicória, um lenço xadrez azul, uma moranga, um cabo de enxada? Eu também gostava dos rostos assim, como sempre os vira: velhos cheios de rugas, bois prudentes, moças de vestidos floridos, telhados com pombais. Pra mim haviam passado estações, não anos. Quanto mais as coisas e as conversas que me cabia ter fossem as mesmas de um tempo – sobre as canículas, as feiras, as colheitas de um

---

<sup>182</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.17

<sup>183</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.115

<sup>184</sup> Gian-Paolo Biasin resume esse conflito entre *estações x anos* de maneira exemplar: "Na vida, não há retorno, porque, mesmo se alguém pode voltar à cena de sua infância, não é possível voltar no tempo: por um lado, a natureza impassível repete os seus ciclos vitais, e só aí esse alguém pode dizer "nas montanhas o tempo não passa" e o narrador pode se enganar achando que ele retorna ao ciclo natural, ao ventre da mãe-terra, em momentos breves, extáticos, míticos. (...) Mas o tempo realmente passa, e nesse sentido a repetição imutável das *estações* se opõe aos *anos*, que trazem consciência, profundidade, maturidade." BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p.221, grifos e tradução nossos.

tempo, de antes do mundo – mais me davam prazer. E assim com as sopas, as garrafas de vinho, os podões, os troncos no terreiro.<sup>185</sup>

Em contraste com esse desejo do protagonista de "permanência do passado" o seu retorno às Langas é marcado também pelo testemunho da situação atual da aldeia. O prazer e a nostalgia das recordações, aqui, são confrontados com as transformações impostas pelo tempo, sobretudo na forma da irrupção inesperada das consequências da guerra. Uma delas, em especial, é marcante: a natureza (a mesma do mítico rio Belbo, das plantações de aveleiras, dos antigos ritos de cultivo) começa a devolver à superfície os corpos dos soldados mortos nos combates entre os fascistas e os *partisans*. No curso do romance, a aparição desses corpos ganha a dimensão de um assalto violento da realidade contra a memória, revelando o lado sombrio desse "retorno às origens" (que pode ganhar aqui, como quiseram Furio Jesi e Gian-Paolo Biasin, o sentido de um "retorno ao mundo dos mortos",<sup>186</sup>) e denunciando a ilusão inerente à idealização do passado levada a cabo pelo protagonista. A presença dos cadáveres rejeitados pela terra assinala assim mais um capítulo de uma separação radical e já em curso entre a natureza e os homens, entre a tradição e a técnica, entre a infância e a maturidade, entre os costumes antigos – regulados pelos ciclos das estações, pela lua e pelas fogueiras – e os imperativos do mundo presente. A maneira como Pavese introduz essa cisão no curso de um dos muitos diálogos entre o protagonista e Cinto é exemplar.

"Eu era um garoto como você", eu lhe disse, "e vivia aqui com Padrino, tínhamos uma cabra. Eu a levava para pastar. No inverno, quando não passavam mais os caçadores, era ruim, porque não se podia nem ir à margem, de tanta água e gelo que havia, e houve época em que de Gaminella desciam os lobos – agora não existem mais – que nos bosques não encontravam mais o que comer e de manhã víamos seus rastros na neve. Parecem de cão, mas são mais profundos. Eu dormia no quarto lá atrás com as meninas e de noite ouvíamos o lobo na ribanceira se queixar que estava frio..."

"Na ribanceira, no ano passado, havia um morto", disse Cinto.

Parei. Perguntei que morto.

"Um alemão", disse ele. "Os *partisans* o haviam sepultado em Gaminella. Estava todo esfolado..."

"Assim tão perto da estrada?", comentei.

"Não, veio lá de cima até o fundo da ribanceira. A água o carregou encosta abaixo e o Pa o encontrou debaixo do barro e das pedras..."<sup>187</sup>

Em relação à posição mais consciente e engajada do amigo Nuto, último remanescente do seu tempo de infância, o protagonista se coloca diante da pobreza e do conservadorismo

---

<sup>185</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.63

<sup>186</sup> JESI, Furio. "Cesare Pavese, el mito y la ciencia del mito", p.155; BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p.239

<sup>187</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.44

reinante na aldeia de maneira interessada, mas inevitavelmente mais distanciada, já que suas recordações (e com elas, uma verdadeira fascinação pelo passado) levam-no a assumir diante dos acontecimentos uma postura muitas vezes ambivalente. Comentando esse distanciamento, Almeida Prado retomaria um termo caro a Pavese para sugerir que a aventura existencial e estilística de *A lua e as fogueiras* é marcada por um certo "estoicismo"<sup>188</sup>. Dominique Fernandez, por sua vez, ressaltando a fragilidade e a carência de virilidade dos personagens masculinos de Pavese, já havia notado que seus heróis são quase sempre "ociosos, privados de paixão": "Mesmo a guerra, a Resistência, as discussões políticas, o comunismo, Pavese não soube tirar daí caracteres viris, que se opõem"<sup>189</sup>. O próprio Pavese, num texto chamado "Mal de Ofício", encontraria uma fórmula para descrever (e, de certa maneira, exaltar) esse apaziguamento, ou melhor, esse sentimento de resignação que envolve o homem maduro confrontado simultaneamente com o seu presente e o seu passado: trata-se da "recordação-renúncia", que ele define como uma "recordação que soube assenhorar-se das coisas mediante o desapego."<sup>190</sup>

Da parte do protagonista, portanto, há um desencantamento com o mundo que, diferentemente do pessimismo de Nuto, não chega a se cristalizar como uma forma de indignação política. Já para Nuto, a atração que o passado exerce sobre o protagonista nada mais é do que uma forma de alienação. "Nuto dizia que eu estava errado nisso, que eu devia achar ruim que naquelas colinas ainda se levasse uma vida bestial, desumana, que a guerra não tivesse servido para nada, que tudo fosse como antes, exceto os mortos."<sup>191</sup> É importante lembrar que o personagem de Nuto foi inspirado em um dos únicos amigos remanescentes da infância de Pavese, Pinolo Sacaglione, por quem o escritor nutria um profundo respeito e admiração. As conversas do protagonista e de Nuto parecem ecoar, na verdade, os encontros que o próprio Pavese tinha com o amigo enquanto colhia informações para o romance, pouco tempo antes de escrevê-lo, em Santo Stefano Belbo.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> ALMEIDA PRADO, Antônio Lázaro. *O Acordo Impossível: ensaio sobre a forma interna e sobre a forma externa na obra de Cesare Pavese*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966. p. 169 e p.175. É Dominique Fernandez quem chama atenção para a preferência de Pavese por esse termo: "No fim da sua vida, entre todos os termos que melhor lhe convém para definir sua filosofia, ele prefere, àqueles de "pessimismo", de "cinismo", e de "niilismo" que vários críticos o atribuem, a palavra, de ressonâncias gregas, latinas e leopardianas, de *estoicismo*". FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*, p.216, tradução nossa, grifo do autor.

<sup>189</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*, p.373.

<sup>190</sup> PAVESE, Cesare. "Mal de ofício", p.301.

<sup>191</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.63.

<sup>192</sup> "Foi com a colaboração do correspondente de Nuto na vida real, Pinolo Scaglione, que Pavese construiu o argumento de *A lua e as fogueiras*. Na verdade, durante o verão de 1949, Scaglione recebeu muitas cartas de Pavese, que queria saber detalhes dos fatos ocorridos na vila, assim como de eventos concernentes às famílias do passado e do presente. (...) Então, não satisfeito com as informações enviadas pelo amigo, Pavese retornou várias

Celebrado um dia como com um dos grandes músicos da região, e tendo vivido de perto a experiência da resistência ("Não fosse pela mãe velha e pela casa que poderiam queimar-lhe, Nuto também teria se juntado aos bandos..."<sup>193</sup>), o personagem de Nuto é o único verdadeiramente capaz de enxergar e verbalizar o atraso e o embrutecimento provocados pela guerra, assim como a alienação resultante da nova configuração econômica e social da região. Ao contrário do protagonista, Nuto é o símbolo da permanência e do compromisso com a própria terra<sup>194</sup>. Pavese, contudo, não escolhe (ou não poderia escolher) entre a consciência política de um e a nostalgia romântica do outro, e situa suas reflexões no cruzamento dessas duas concepções de mundo. E é se mostrando sensível às contradições que resultam desse encontro que ele irá apresentar dois dos acontecimentos mais marcantes do livro, que assinalam ao mesmo tempo a impossibilidade de retorno de uma época sonhada e os limites do engajamento político. Ambos, não por acaso, protagonizados pelo fogo e pelas fogueiras.

O primeiro deles diz respeito a Valino, pai de Cinto, que tomado por um acesso de fúria incendia a antiga casa da Gaminella, mata as mulheres com quem vivia e em seguida a si mesmo, enforcando-se na vinha. A revolta de Valino é motivada por uma discussão com a madame do Palacete, proprietária das terras onde morava, a respeito da repartição da colheita. À injustiça da repartição – e de certa forma, da lógica inerente a essa ordem produtiva<sup>195</sup> – vem se somar a brutalidade e a violência do próprio Valino. O desejo de recuperação e de permanência da infância que o protagonista projeta na figura de Cinto encontra aqui um limite. Como idealizar uma vida que mostra seu rosto de maneira tão brutal e injusta? E quanto à violência de Valino, é de fato o dinheiro e a exploração dos patrões, como quer Nuto, que a justifica?<sup>196</sup> Pavese não responde inteiramente a essas questões e prefere deixá-las

---

vezes a Santo Stefano. Eles passavam quase toda noite sentados uma pequena mesa embaixo de uma árvore, próximo à carpintaria dos irmãos Scaglione, ao lado da rua principal. Durante o dia eles perambulavam pelas vinhas e pelos bosques, ao longo das cadeias de montanhas. Pinolo falava e Pavese escutava." LAJOLO, Davide. *An Absurd Vice*, p.227-8, tradução nossa.

<sup>193</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.179.

<sup>194</sup> ALMEIDA PRADO, Antônio Lázaro. *O Acordo Impossível*, p.176.

<sup>195</sup> Como sugere Biasin: "Em Valino está concentrada, mais física do que emblematicamente, a falha da *Resistência* em destruir a *mezzadria*, com os meeiros, a típica instituição agrária e burguesa da Itália, que apenas à pouco tempo foi modificada pelo impulso industrial. Mesmo depois da Segunda Guerra Mundial ela era frequentemente sinônimo de exploração e miséria, especialmente nas regiões não muito férteis como as montanhas das Langas, servindo como alimento constante para o ódio reprimido entre as classes sociais". BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*, p.226, tradução nossa.

<sup>196</sup> "Pelo caminho perguntei-lhe se estava mesmo convencido de que era a miséria a embrutecer as pessoas. "Você nunca leu no jornal sobre aqueles milionários que se drogam e se matam? Há vícios que custam dinheiro..." Ele me respondeu que era isso, é o dinheiro, sempre o dinheiro: tê-lo ou não tê-lo, enquanto ele existir não se salva ninguém". Cesare Pavese, *A lua e as fogueiras*, p.97

em suspenso. Expõe, assim, uma espécie de impasse, de fatalidade, com que a própria realidade parece confrontar os homens.

O segundo episódio, que encerra o livro, diz respeito à morte de Santa, a filha mais nova da família da Mora, onde o protagonista havia trabalhado nos seus tempos de infância, e é Nuto quem o conta. Sua saga é exemplar do destino trágico que acabou por se abater sobre todo o velho mundo da infância idealizado pelo protagonista. Santa é fuzilada durante a guerra pelo exército de resistência, depois que Baracca, um de seus líderes, descobre o jogo duplo de espionagem que fizera entre os *partisans* e os alemães. Nuto testemunharia tudo, inclusive o destino dado ao seu corpo. É com esse relato que Pavese encerra o romance.

Olhei para a parede em ruínas, negra, da casa, olhei em volta e perguntei-lhe se Santa estava sepultada ali.

"Não há perigo de que um dia a encontrem? Encontraram aqueles dois..."

Nuto se sentara no murinho e olhou-me com seu olhar teimoso. Sacudiu a cabeça. "Não, Santa não", disse, "não a encontrarão. Uma mulher como ela não podia ser coberta de terra e deixada assim. Ainda muitos a desejavam. Baracca pensou em tudo. Fez cortar muitos galhos na vinha e a cobrimos o suficiente. Depois colocamos gasolina e tocamos fogo. Ao meio-dia era tudo cinzas. Ainda no ano passado havia o sinal, como a marca de uma fogueira."<sup>197</sup>

O desespero de Valino e a despedida de Santa são marcantes se pensarmos no valor simbólico das fogueiras no romance. São elas, como lembra Nuto, que "despertam a terra"<sup>198</sup>, que estimulam a fertilidade e os humores do solo: "todas as colheitas em cuja orla se acendia a fogueira davam uma colheita mais suculenta, mais viva"<sup>199</sup>. São as fogueiras também que fascinavam o protagonista quando criança nas noites de S. Giovanni (São João), quando "a colina inteira ficava acesa."<sup>200</sup> É isso que fará da cerimônia de Santa – mais do que um rito fúnebre – uma espécie de "ritual agrícola propiciatório".<sup>201</sup> Valendo-se da ambiguidade da cena como fonte de expressão poética, Pavese integra nessa imagem final o sentido humano e divino do "fogo": de um lado, aquele ligado à violência da guerra e ao embrutecimento dos homens; de outro, aquele associado à beleza e à fertilidade das fogueiras, às superstições campesinas e a todos os valores ancestrais que sua presença evoca. São desses dois movimentos, em suma (ou desses dois fogos – dos homens e dos deuses; da guerra e da natureza) assim como da tensão irresolúvel que resulta deles, que a prosa de Pavese, ao longo desse que seria o seu último romance, se alimenta.

---

<sup>197</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p. 182

<sup>198</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.58.

<sup>199</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.58

<sup>200</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.56

<sup>201</sup> CAPRARA, Loredana de Stauber. "O Mito da Terra", p.8

## 4. DA NUVEM À RESISTÊNCIA

### 4.1 Mito e história em *Da nuvem à resistência*

Entre junho e julho de 1978, mais de trinta anos após a publicação de *Diálogos com Leucó* pela Einaudi, os Straub realizariam o seu quinto filme em solo italiano, o segundo inspirado na obra de um autor do país. Depois de Franco Fortini, em *Fortini/Cani* (1976), era a vez de Cesare Pavese, em *Da nuvem à resistência* (1978)<sup>202</sup>. Não por acaso, as divergências que no fim dos anos 1940 haviam colocado em lados opostos os dois escritores estavam fadadas a encontrar, na trajetória cinematográfica dos Straub, não exatamente um termo, mas um inimigo em comum.

Como já sugerimos no capítulo anterior, a dedicação de Pavese ao mundo da etnologia e da mitologia lhe valeria no pós-guerra tanto a reprovação dos setores mais conservadores da sociedade italiana, descontentes com a "perversão" operada pelo autor sobre o repertório clássico, quanto por militantes e intelectuais de esquerda, como o próprio Fortini. Estes últimos viam com desconfiança sua aproximação do "símbolo" e do "mito", sobretudo num momento de politização do debate artístico e de questionamento da mentalidade mítico-religiosa associada ao fascismo. Daí, sem dúvida, o silêncio dos críticos e o mal-estar que cercaria a publicação de *Diálogos com Leucó* em 1947, num episódio que deixaria uma marca indelével no espírito de seu autor.

Quase trinta anos depois, no entanto, os Straub voltam a esse mesmo texto para escutá-lo com outros ouvidos e para fazê-lo ressoar de uma outra maneira. Junto com *Fortini/Cani*, justamente, *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 (em grande parte pré-existente nos textos) das disputas por ele figuradas, oferecendo uma leitura muito original de um autor que, no fim dos anos 1970, ao menos a princípio, parecia poder contribuir muito pouco para a reversão do clima de desencanto político que então se

---

<sup>202</sup> Antes de *Da nuvem à resistência*, os Straub filmaram parcial ou integralmente na Itália, para onde se mudaram em 1969: *Othon* (1969); *Lições de História* (1972); *Moisés e Aarão* (1974) e *Fortini/Cani* (1976), sendo que apenas esse último é baseado na obra de um escritor do país, Franco Fortini.

anunciava. Em maio de 1979, o próprio Franco Fortini escreveria o seguinte a respeito do novo filme dos Straub:

No último filme dos Straub há qualquer coisa que é clara como um teorema. Se existe hoje uma corrente, este filme é verdadeiramente contracorrente. E o é sobretudo porque tem a ver com Pavese, um autor morto há trinta anos, muito e mal lido por vinte anos, detestado primeiro à direita, depois à esquerda, e hoje considerado, por diferentes correntes vanguardistas e acadêmicas, pouco menos que um decadente ou um retardatário de província.<sup>203</sup>

Da mesma forma que em *Diálogos com Leucó Pavese* havia se proposto a fazer uma espécie de análise do mito por ele mesmo, à luz dos conflitos e dos debates do seu próprio tempo, seguindo uma via aberta não só por escritores como Luciano de Samósata e Leopardi, mas pelos próprios trágicos gregos<sup>204</sup>, em *Da nuvem à resistência* os Straub procuram dar mais um "giro" sobre a investigação pavesiana do mito, refletindo, por um lado, as preocupações do autor mas, por outro lado, colocando-as a serviço de seus próprios interesses. Ao contrastar as reflexões da obra de 1947 com o último romance do autor, *A lua e as fogueiras*, eles produzem uma transformação poderosa em ambos, sobretudo no sentido de ressaltar a *continuidade* das experiências de transgressão associadas às narrativas das sociedades antigas (tais quais reelaboradas por Pavese), as lutas de resistência dos *partisans* italianos ao longo da segunda guerra mundial, e a resistência "contemporânea" ao capitalismo. Prolongando a experiência de releitura de filmes anteriores como *Moisés e Aarão* (1974) e *Othon* (1969), portanto, os Straub irão se valer dos dois livros do autor como "um

---

<sup>203</sup> FORTINI, Franco. "Controcorrente". In: SPILA, Piero (org.). *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Roma: Bulzoni editore, Filmstudio 80, 2001, p. 185, tradução nossa. Publicado originalmente em *Il Manifesto*, 06 de maio de 1979.

<sup>204</sup> Como lembram Vernant e Vidal-Naquet, a tragédia é ela mesma uma forma de "ler" o mito frente a um novo contexto histórico: "A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos públicos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e entre e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se. A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com os olhos de cidadão." VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.10

objeto de reflexão marxista”<sup>205</sup>. Ainda que esse deslocamento não seja tão radical quanto aquele operado sobre as obra de Schönberg (um “anticomunista”, nas palavras do próprio Straub) ou Corneille (um dramaturgo do século XVII), a obra de Pavese será interpretada pelos diretores numa chave específica, que tende a sublinhar a racionalidade política e histórica do mito em detrimento de sua dimensão subjetiva, psicológica e religiosa.

É nesse sentido que os Straub levam adiante a tarefa de trazer à tona o "valor cognoscitivo" do mito, sua "originalidade histórica", como argumentava Pavese em sua réplica a Franco Fortini em 1950<sup>206</sup>. Na medida em que, como diria o próprio Straub, ecoando a terminologia de Vico, a "mitologia faz parte da história"<sup>207</sup>, ela é também um documento que traduz narrativamente os conflitos e as disputas dos homens, bem como os processos de transformação (institucional, social, jurídica, econômica, filosófica) das sociedades antigas. Dando continuidade à investigação iniciada com *Moisés e Arão* (1974), portanto, *Da nuvem à resistência* faria com que o pensamento mitológico se apresentasse não sob a perspectiva da experiência religiosa, mas "enquanto forma do povo de escrever a história"<sup>208</sup>. Como diria Manfred Blank: "O filme fala da Itália, um país onde a sociedade é ainda agrária. Se a mitologia grega é a narrativa [récit] tornada História da sociedade agrária, e não pertence apenas aos professores de escola, então o que esse filme coloca junto em suas duas partes é o presente da Itália como uma forma coletiva de se escrever a História"<sup>209</sup>.

Como teremos oportunidade de mostrar, a relação que os Straub nutrem com os dois livros de Pavese é bastante complexa. Dos vinte e sete textos de *Diálogos com Leucó*, eles guardam apenas seis; do romance *A lua e as fogueiras* retêm menos de um terço<sup>210</sup>. Além disso, os diretores procuram sublinhar a dimensão política dos escritos do autor italiano através de um trabalho criterioso de seleção, edição e escansão dos textos. Para além das opções específicas dos trechos dos livros a serem encenados, contudo – opções essas que não deixaremos de apontar mais adiante –, é sobretudo através das escolhas das locações e dos atores, do trabalho com a palavra, do jogo entre os corpos, os objetos e os espaços – em suma,

---

<sup>205</sup> A expressão é do próprio Straub, referindo-se a *Moisés e Aarão* na entrevista concedida a Joel Rogers, da revista *Jump Cut*, em 1976. “Entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub”. Disponível em: <http://www.derives.tv/Entretien-avec-Daniele-Huillet-et>, p.única.

<sup>206</sup> PAVESE, Cesare. "Discusiones etnológicas", p. 333-4

<sup>207</sup> STRAUB, Jean-Marie; Huillet, DANIELE. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Gente da Sicília*" (Cinéma Jean Vigo, Nice, 15 de fevereiro de 2004). In LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, p.133, tradução nossa.

<sup>208</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux". *Cahiers du Cinéma*, n.305, novembro de 1979, p.10, tradução nossa. Publicado originalmente na revista *Filmkritik* Heft 4/79, n. 268. Manfred Blank foi assistente dos Straub em *Da nuvem à resistência*. O texto citado, ao qual iremos nos referir com frequência ao longo deste capítulo, consiste num dossiê preparado por ele e reúne importantes informações sobre a filmagem.

<sup>209</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.12

<sup>210</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.8

é sobretudo através desse “pré-ordenamento” do filme, bem como de suas opções de *mise-en-scène* e de *montagem*, que os Straub abrem o texto de Pavese ao presente, dando sua contribuição nessa tarefa "coletiva" de construção e reinterpretação históricas. Comentando esse aspecto, Huillet e Straub diriam o seguinte:

Huillet: Tomemos o exemplo de Pavese. No limite, quanto a Pavese ele mesmo, não damos a mínima quando chegamos ao fim do filme. O que nos interessa, são as pessoas [*bonhommes*] que dizem o texto de Pavese, o que elas fazem da vida, como elas dizem os textos, os problemas que elas tem com aquilo que dizem – o que faz com que aquilo que elas dizem de uma só vez não pertença mais a Pavese mas à pessoa [*bonhomme*] que o diz e que, de início, não sabia quem era Pavese. O único interesse do texto ou daquilo que você chama de cultura, é que o cara que a escreveu fez um certo trabalho, ele produziu alguma coisa que nos tocou e que em seguida resistiu – e é por isso que julgamos que ele fez um bom trabalho. Straub: E mais, não confiamos nele em todas as linhas: o que cortamos não é pouco.<sup>211</sup>

Ainda que não possa ser tomada em sentido literal, essa "resistência" ao autor é bastante significativa na medida em que revela a importância que os cineastas atribuem à escolha dos atores e ao trabalho de *escansão* e de *recitação* textual. Em *Da nuvem à resistência*, todos os atores (à exceção de Olimpia Carlisi e Ennio Lauricella, respectivamente, a Nuvem e Tirésias<sup>212</sup>) são amadores, oriundos da comuna de Buti, na Toscana, ou de diferentes lugares da Itália, com profissões no mais das vezes bastante comuns: eletricitistas, técnicos, professores, operários, camponeses, jornalistas, etc.<sup>213</sup> Misturando-se aos sotaques, à respiração e às entonações próprias de cada um, os textos de Pavese retornam à realidade das vidas ordinárias de onde, de certa forma, surgiram, ao mesmo tempo em que são reinventados e reanimados por um trabalho de interpretação que desvenda outros ritmos e outros sentidos por trás do texto original. Essa importância atribuída aos textos e à interpretação é reforçada pelo fato de que os Straub, como já dissemos, insistem imperiosamente no uso do "som direto", ou no que eles mesmos chamam de "som fotográfico"<sup>214</sup> – ou seja, os diálogos são gravados na própria cena, com seus ruídos, ritmos e acidentes, sem correções futuras, mixagens ou pós-sincronização. Isso faz com que um verdadeiro "abismo sonoro" abra-se quase sempre na passagem de um plano ao outro,

---

<sup>211</sup> "Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*De la nuée a la resistance*)", p.17, tradução nossa.

<sup>212</sup> Na verdade, apenas Olimpia Carlisi é atriz profissional. É ela quem faz a personagem de Camille, em *Othon*. Ennio Lauricella é um professor aposentado de Roma, mas havia trabalhado como ator também em *Othon*, como o imperador Galba, pai adotivo de Camille.

<sup>213</sup> Paolo Cinanni, que faz o papel de Cavaliere em *Da nuvem à resistência*, foi aluno e um dos grandes amigos de Pavese, que lhe teria apresentado com uma cópia de *O Capital*, de Marx. Segundo Lajolo, quando ele e Pavese se conheceram, Cinanni "era um jovem de cabeça quente, com idéias políticas revolucionárias". LAJOLO, Davide. *An absurd vice*, p.139-40.

<sup>214</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.12

intensificando (paradoxalmente) a impressão de descontinuidade visual que marca, num outro nível, a organização espacial das cenas.

A partir dos primeiros encontros de preparação com os atores (realizados um ano antes da filmagem), os livros de Pavese foram se transformando em textos com o aspecto "de longas poesias em ritmo livre, nos quais a estrutura dos textos, a resistência dos atores contra o texto, e a identificação dos intérpretes com os textos estão lá como uma partição"<sup>215</sup>. O texto original em prosa, portanto, é submetido a uma rigorosa "versificação", sendo reestruturado por meio de cesuras e pausas mais ou menos longas. Nesse processo, a pontuação original é completamente alterada, e a nova estrutura do texto é determinada em função do ritmo e da respiração dos atores e da necessidade expressiva dos diretores, reforçando por exemplo uma ideia ou um sentimento. É importante notar que o trabalho de escansão do texto tem, de maneira geral, precedência sobre a determinação dos gestos, dos olhares e da movimentação dos atores, que vão sendo definidos e descobertos à medida que os textos são recitados. De acordo com Straub, é preciso repetir o texto até que "o corpo, o texto, a respiração e em seguida a atmosfera e o espaço nos quais essas pessoas se encontram produza (...) um tecido dialético de elementos heteróclitos, diferentes, e criem uma matéria"<sup>216</sup>. Comentando o trabalho de escansão do texto de Brecht em *Lições de História*, Straub diria também o seguinte:

Devemos descobrir onde estão os veios do texto. Os veios no bloco de mármore que é o texto que temos, que seja um monólogo ou só uma frase. Há veios lá dentro, como na pedra que extraímos da pedreira. Esses veios são os veios do enunciado, da lógica, etc. É preciso ver onde não *se deve* respirar, onde se *pode* respirar e onde é *obrigatório* – e não de qualquer jeito.<sup>217</sup>

A recitação do texto, portanto, é trabalhada até a exaustão, desembocando num paradoxo típico da encenação straubiana: ao mesmo tempo em que tomam o "estranhamento" brechtiano por modelo ("é necessário, sobretudo, diria Straub, que os autores não dêem a impressão que o texto é deles!"<sup>218</sup>) os diretores fazem com que o texto seja incorporado quase "fisicamente" pelos atores ("se você olhar bem os nossos filmes, diria Huillet, você verá que não existem outros em que o texto faça tanto parte daqueles ou daquelas que o dizem. Onde

<sup>215</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.12

<sup>216</sup> RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Strasbourg/Le Mans: Limelight / École régionale des beaux-arts du Mans, 1995, p.22-4

<sup>217</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. "Le chemin passait par Hölderlin". Entrevista concedida a Bughard Damerou. In: STORCH, Wolfgang (org.). *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*. Paris : L'Arche, 1993, p. 101, tradução nossa, grifos do autor.

<sup>218</sup> "Debate sobre *Da nuvem à resistência e Gente da Sicília*", p.136, tradução nossa.

eles estão tão dentro dos seus nervos e no fluxo do seu sangue"<sup>219</sup>). Se esse cuidado com o texto não constitui, de modo algum, um privilégio exclusivo de *Da nuvem à resistência*, é certo que o encontro com os textos de Pavese, em especial com *Diálogos com Leucó*, desperta na encenação dos Straub um lirismo e uma musicalidade sem precedentes. A fascinação do autor italiano pelas formas da natureza, pelo homem comum e pelas narrativas mitológicas encontram, nesse filme, não o peso e a solenidade associadas ao repertório decadentista, mas a "sensualidade, o gosto de contar, a felicidade da língua"<sup>220</sup>.

Essa ênfase material e estrutural na escansão do texto encontra uma correspondência também no trabalho visual, ainda que a relação entre o som e a imagem nesse (ou em qualquer outro) filme dos Straub nunca se resume a uma ligação subordinativa ou de complementariedade. A primeira parte do filme, extraída dos *Diálogos com Leucó*, foi rodada a oeste da Toscana, na Itália; a segunda, inspirada em *A lua e as fogueiras*, foi filmada na cidade natal de Pavese, em Santo Stefano Belbo, e na região das Langas, no Piemonte. Tanto em uma quanto em outra, como veremos, a natureza e o espaço desempenham um papel fundamental, não apenas como palco da narrativa, mas oferecendo contrapontos sutis aos gestos e às falas dos personagens, isso quando não determinam, em detrimento mesmo da "ação" dramática, a organização espacial das cenas ou o seu significado.

Da mesma forma, os objetos, os figurinos e outros elementos tidos, em geral, com complementares à narrativa (o vento, a paisagem, uma fogueira, um animal, um carro de boi), ganham em *Da nuvem à resistência* uma dimensão inesperada, em função mesmo da economia dramática profundamente "material" colocada em jogo pelo filme. Seja nas falas ou nos gestos dos personagens, no uso do espaço ou dos objetos, nos contrapontos oferecidos pela paisagem ou pela natureza, *Da nuvem à resistência* procura construir uma dramaturgia a partir das formas e da evidência "material" das coisas. Isso quer dizer que os diretores não procuram apenas "expressar" uma ideia através da montagem (à maneira, digamos, de Eisenstein ou, em outro extremo, Pudovkin), mas descortiná-la por meio de elementos físicos (que se aproximam, se contradizem, se misturam, se afastam) e de procedimentos formais concretos (a partir, sobretudo, de uma aposta radical no uso do som direto, no jogo de recitação textual e na valorização do espaço pró-filmico): "Uma estória não pode ser ilustrada

---

<sup>219</sup> "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Gente da Sicília*", p.137, tradução nossa.

<sup>220</sup> DANÉY, Serge. "Moral da percepção", p.170. Publicado originalmente com o título "Le plan straubien", *Cahiers du Cinéma*, n.305, novembro de 1979. Há diferenças pontuais entre o artigo original e aquele republicado em *A rampa*.

– diria Straub –, a narração é certamente outra coisa. A narração é evocação”<sup>221</sup>. Huillet, por sua vez, diria: “Uma imagem é uma coisa concreta e existe por si, desde que alguém tenha se dado o trabalho de fazê-la existir. E não conta nada mais do que aquilo que se vê...”<sup>222</sup> Essa perspectiva é bastante cara aos cineastas, que recorrem com frequência à ideia de Cézanne segundo a qual um artista não deveria provocar ou produzir sensações, mas, justamente, “materializá-las” em formas concretas. Ainda segundo Straub: “Eu penso que as pessoas que trabalham no campo artístico devem, sem escorregar na inflação [*sans glisser dans l'enflure*] e sem se afastar um milímetro da ideia de que *não se deve jamais provocar sensações, devem traduzir sensações que correspondam a experiências, fabricar objetos mais e mais dilacerados [écartelés]*. E isso deveria valer também em relação aos sentimentos”.<sup>223</sup>

Ao invés de simplesmente adaptar ou ilustrar os textos de Pavese, portanto, os Straub mobilizam espaços da realidade filmada e elementos físicos concretos (o corpo, a palavra, a natureza, os objetos) para que eles tomem parte – ou melhor, para que “encenem” eles próprios os conflitos colocados em jogo por seus diálogos. Nenhuma hierarquia, portanto, pelo menos nenhuma *a priori*, entre os elementos que são chamados a integrar a cena. Privilégio do corpo ou da palavra, da palavra ou do espaço, do espaço ou do texto, do texto ou do cinema? A cada sequência do filme, como veremos, a relação entre esses elementos se transforma radicalmente. O próprio texto de Pavese, aliás, será trabalhado como um elemento a mais ao lado de outros; o que não o torna, muito pelo contrário, menor. Ele se multiplica e se transforma nesse espaço de “concentração-dispersão de tudo”, como diria Jean Narboni, “de tudo que pode se escrever, anotar, respirar, cantar, citar etc.”<sup>224</sup>.

O presente capítulo persegue assim três indagações complementares: como os Straub trabalham os textos de Pavese? Com que elementos esses textos entram em relação? Que concepção da história é essa (no sentido do “tempo histórico”) que os cineastas apresentam em *Da nuvem à resistência*? Para tentar responder a essas perguntas, começaremos por um comentário sobre o tratamento “textual” dado pelos Straub aos dois livros de Pavese. Nossas

---

<sup>221</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Incontro con Jean-Marie Straub e Daniele Huillet". Entrevista concedida a Eduard Le Fou. Cinezoom, fevereiro de 2005, p.única. Disponível em <http://www.cinezoom.it/speciali.php?ID=24&c=5&page=2>, tradução nossa.

<sup>222</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Incontro con Jean-Marie Straub e Daniele Huillet". Entrevista concedida a Eduard Le Fou, p.única.

<sup>223</sup> 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*, n. 305, novembro de 1979, p.18, tradução e grifo nossos. Ver também a entrevista concedida a Jacques Aumont e Anne-Marie Faux: "Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet". In: DENIEL, Jacques (org.). *Jean-Marie Straub - Danièle Huillet*, Dunquerque: Éd. A Bruit Secret, Studio 43 MJC de Dunkerque / DOPA Films / École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque, 1987 (em especial p.47-53).

<sup>224</sup> NARBONI, Jean. "A enorme presença dos mortos". In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*, p.201.

observações irão se limitar às operações de edição, corte e condensação realizadas pelos Straub, já que uma análise minuciosa da escansão poética do texto exigiria um tempo e um repertório analítico de que infelizmente não dispomos. Nossa intenção aqui é mostrar como os Straub procuram sublinhar a dimensão política dos textos de Pavese por meio de um trabalho rigoroso (e por vezes, violento) de seleção, edição e reorganização das passagens a serem encenadas.

Em seguida, numa chave mais descritiva, discutiremos de que forma o próprio filme lê, por meio de sua *mise-en-scène*, os diálogos de Pavese, e de que forma o texto do autor italiano é incorporado pelos atores e tensionado por novas forças, como os espaços, os objetos e a natureza. Aqui, o esforço no sentido de despertar a dimensão política do texto é muito mais sutil, e passa por uma desconstrução dos próprios códigos narrativos do cinema. Nos seis diálogos iniciais, bem como na segunda parte do filme, a *mise-en-scène* dos Straub se apóia simultaneamente sobre um respeito pelo *presente* da filmagem (o uso do som direto, a ênfase no jogo recitativo, a presença simultânea dos atores) e por uma aposta na força poética e analítica da *disjunção*. Essa relação paradoxal faz, como veremos, com que o filme se apresente como uma *constelação* de gestos, lugares, enunciados, posturas – em suma, como um *inventário de intensidades materiais* que se relacionam umas com as outras e que resistem a se subordinarem a um desenho narrativo estável. Uma outra questão importante que será abordada aqui é o papel que o espaço assume na composição das cenas, seja no sentido de ressaltar a *distância* assumida pelo corpo dos atores em relação a ele, seja para evidenciar uma espécie de "dramaturgia das formas" dos objetos e das paisagens.

Por fim, procuraremos entender como os diferentes "blocos narrativos" do filme se articulam entre si (tanto os seis diálogos iniciais, quanto a primeira parte e a segunda). Um dos aspectos mais notáveis de *Da nuvem à resistência*, compartilhado com outros filmes dos Straub, é a sua intrincada estrutura narrativa e temporal, que faz convergir para o interior da representação uma pluralidade de tempos históricos distintos. Cada filme dos Straub – *Othon*, *Lições de História*, *Não reconciliados*, *Fortini/Cani*, *Antígona*, entre outros – oferece uma figuração particular da história; figuração essa que nasce ora da convergência e do choque de diferentes camadas de tempo no interior da cena, ora por meio de sua justaposição pela montagem. No caso de *Da nuvem à resistência*, os Straub propõe uma estrutura "narrativa" bastante paradoxal, ao mesmo tempo linear e descontínua, subordinativa e paratática, cronológica e fragmentária.

Cada uma dessas etapas deverá nos mostrar como os Straub operam uma verdadeira "desmontagem" dos textos de Pavese e dos códigos narrativos clássicos, desconstruindo

pouco a pouco a própria problemática do "mito" que circunscreve a produção artística e intelectual do escritor italiano. Os textos de *Diálogos com Leucó* e *A lua e as fogueiras* são tratados pelos cineastas numa chave "materialista", ou seja, que tende a obliterar a sua dimensão essencialista e subjetiva (a relação entre o mito e a infância, por exemplo, ou a atração pelo "irracional") em benefício de seu poder explicativo no que toca as 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. Pelo contrário, as "figuras mitológicas" de *Diálogos com Leucó* e os personagens de *A lua e as fogueiras* – destacados agora de seu fundamento "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 de violência ao longo da história.

## 4.2 O trabalho com o texto

### 4.2.1 Relendo *Diálogos com Leucó*

No capítulo precedente, sugerimos que os diálogos de Pavese podem ser organizados em diferentes grupos, levando-se em consideração os temas, as formas de abordagem dos conflitos ou as forças que os atravessam. A seleção dos diálogos em *Da nuvem à resistência* é sensível a essas diferenças, na medida em que as escolhas dos Straub herdaram de Pavese algo de sua organização interna, e portanto, algo da afinidade temática que já existia previamente entre os seus diálogos. Como já sugerimos, do lado de um primeiro grupo, formado, entre outros, por *A nuvem*, *A Quimera* e *Os cegos*, estariam aqueles diálogos que tratam mais diretamente do confronto entre o mundo selvagem e o mundo Olímpico, e cujo tema central é a disputa entre o caos primordial das coisas e a ordem estabelecida pelos novos deuses. Do outro lado, estariam diálogos como *O lobisomem*, *O hóspede* e *Os fogos* que, não ignorando essa disputa, e tomando por referência a obra de Frazer, colocam em cena as práticas religiosas das civilizações camponesas, bem como a relação do homem com seus semelhantes, geralmente no contexto de ofícios ligados à terra, como a caça e a agricultura.

O que mais surpreende na seleção dos diálogos feita pelos Straub é a coerência e a consistência extremas do seu gesto de apropriação. Se ele não chega a ser exatamente "fiel" ao espírito geral da obra (coisa que nunca foi, de fato, uma preocupação para os diretores), ele é capaz de detectar com uma precisão extraordinária as forças de atração entre os diálogos e o

movimento que anima a evolução interna, algo movediça e inconstante, do livro. Não por acaso, os diálogos não foram escolhidos como peças "avulsas", nem por sua qualidade estritamente individual, mas em grupos pré-definidos, de forma a respeitar ao menos em linhas gerais a ordem de apresentação proposta por Pavese.

O que os Straub fazem, portanto, de maneira extremamente hábil e concisa, é um *corte interno* na estrutura do livro, *aproximando* dois blocos de diálogos para desobstruir o caminho de uma afinidade política latente entre eles, oferecendo, em consequência, um conjunto de relações e de sentidos não inteiramente previstos pelo livro de Pavese. Essas novas relações passam por uma identificação radical entre a resistência dos heróis marginalizados pelos deuses do Olimpo e a resistência das civilizações camponesas ao poder exercido pelos patrões; e logicamente, entre as leis instituídas pelos deuses e aquelas instituída pelos próprios homens. Essa identificação entre os deuses e os patrões, que já estava presente em *Diálogos com Leucó* – ainda que dispersa em meio a outros temas e atravessada por uma intensa carga subjetiva – torna-se, a partir do tratamento dado ao livro pelos Straub, a questão central de *Da nuvem à resistência*. Questão essa à qual a segunda parte do filme tratará de dar ainda uma nova inflexão, um novo desdobramento.

Do ponto de vista da edição que os Straub realizam sobre o texto de Pavese, a diferença entre esses dois "grupos" de diálogos também pode ser sentida. Ao contrário dos três textos do primeiro grupo (*A nuvem, A Quimera, Os cegos*), sobre os quais os Straub não realizam praticamente nenhuma intervenção, os textos do segundo grupo (*O lobisomem, O hóspede, Os fogos*) recebem um tratamento bastante incisivo e desigual dos diretores, que consiste basicamente em cortes e aproximações. É muito difícil definir as razões de todos esses cortes, mas é possível perceber algumas recorrências. Num diálogo como *O lobisomem*, por exemplo, os Straub eliminam trechos inteiros do livro de Pavese. Estes trechos, ao menos à primeira vista, parecem marcados pelo "repertório imagético" decadentista<sup>225</sup>, o que indicaria um esforço dos diretores na depuração das imagens excessivamente lúgubres e soturnas do texto de Pavese. A maioria dos cortes desse diálogo acontecem logo no início do texto, que transcrevemos abaixo, indicando com um destaque as passagens cortadas:

Primeiro caçador: Não é a primeira vez que se mata uma fera.

Segundo caçador: Mas é a primeira vez que matamos um homem.

Primeiro caçador: ~~Pensar nisso não é problema nosso. Foram os cães que o desentocaram. Não nos cabe dizer quem era. Quando o vimos encurralado contra as pedras, encanecido e ensangüentado, chapinhando na lama, com os dentes mais vermelhos que os olhos, quem pensava em seu nome ou nas histórias de antanho?~~

<sup>225</sup> DIAS, Maurício Santana. "O céu de Tirésias", p.15

~~Morreu mordendo o dardo como se fosse a garganta de um cão. Tinha coração de fera além do pêlo. Há muito tempo, nestes bosques, não se via um lobo parecido nem desse tamanho.~~

~~Segundo caçador: Eu penso no nome dele. Eu ainda era criança e já falavam dele. Contavam coisas incríveis, de quando era homem – que tentou esfaquear o Senhor dos montes. Claro, o seu pêlo era cor da neve pisada – estava velho, um fantasma, e tinha os olhos como sangue.~~

~~Primeiro caçador: Está feito. É preciso arrancar-lhe o couro e voltar à planície. Pense na festa que nos espera.~~

~~Segundo caçador: Vamos sair com a madrugada. O que mais fazer além de se aquecer com esta lenha? A guarda do cadáver será feita pelos molossos.~~

~~Primeiro caçador: Não é um cadáver, é apenas uma carcaça. Mas temos de esfolá-lo, caso contrário se tornará mais pesado que pedra.~~

~~Segundo caçador: Pergunto se, arrancada a pele, teremos de enterrá-lo. Um dia foi um homem. Seu sangue de fera foi derramado na lama. E restará aquele despojo nu de ossos e carne como de um velho ou de um menino.<sup>226</sup>~~

Como é possível notar, os cortes dos diretores parecem se concentrar sobre as exacerbações poéticas do texto, sobretudo aquelas que remetem ao universo decadentista, ao qual Pavese não deixou de prestar seus tributos. Entre as imagens eliminadas estão aquelas ligadas a palavras como "carne", "sangue", "velho"; "fantasma", "carcaça"; "ossos"; "encarnecido" e "ensanguentado" – o que não quer dizer, naturalmente, que algumas delas não voltem a aparecer no restante do texto utilizado pelos Straub.

O trabalho de edição realizado sobre os dois diálogos seguinte, *Os hóspedes* e *Os fogos*, nos recomenda, contudo cautela no intuito de generalizar essas suposições. Como já mostramos, esses dois textos são inteiramente atravessados por imagens e expressões ligadas à violência dos sacrifícios humanos, mantidas sem nenhuma ressalva pelos diretores. Isso talvez se explique pelo simples fato de que nesses dois diálogos estas imagens estão ligadas muito mais aos relatos dos ritos camponeses do que a possíveis exacerbações poéticas do escritor. Em *O hóspede* as intervenções são bastante econômicas e resumem-se a cortes de trechos pequenos, sem grandes consequências para o conjunto do texto. O corte mais significativo acontece nas três últimas falas do diálogo, com o intuito óbvio de encerrá-lo de maneira mais objetiva:

---

<sup>226</sup> Primo Cacciatore: Non è la prima voltache s'ammazza una bestia. Scondo Cacciatore: Ma è la prima [volta] che abiamo amazzato un uomo. Primo Cacciatore: ~~Pensarei non è fatto nostro. Sono i cani ee l'hanno stanato. Non tocca a noi direi chi fosse. Quando l'abbiamo visto chiuso contro i sassi, canuto e insanguinato, sguazzare nel fango, coi denti più rossi degli occhi, chi pensava al suo nome e alle storie di un tempo? Morì mordendo il giaveloto come fosse la gola di un cane.~~ Aveva il cuore della bestia oltre che il pelo. Da un pezzo per queste boscaglie non si vedeva un lupo simile o più grosso. Secondo Cacciatore: Io ci penso, al suo nome. Ero ancora ragazzo e già dicevano di lui. Raccontavano cose incredibili di quando fu uomo – che tentò di scannare il Signore dei monti. ~~Certo il suo pelo era colore della neve scarpiciata – era vecchio, un fantasma – e aveva gli occhi come sangue.~~ Primo Cacciatore: Ora è fatta. Bisogna scuoiarlo e tornare in pianura. Pensa alla festa che ci attende. ~~Secondo Cacciatore: Ci muoveremo sotto l'alba. Che altro vuoi fare che scaldare a questa legna? La guardia al cadavere la faranno i molossi.~~ Primo Cacciatore: ~~Non è un cadavere, è soltanto unacarcassa. Ma dobbiamo scuoiarlo, altrimenti ci diventa più di un sasso.~~ Secondo Cacciatore: Mi domando se, presa la pelle, si dovrà sotterrarlo. Una volta era un uomo. ~~Il suo sangue ferino l'ha sparso nel fango. E resterà quel mucchio nudo di ossa e carne come di un vecchio e di un bambino.~~ PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.109-10 (edição italiana, *Dialoghi con Leucó*, p.83)

Hércules: Realmente falo de você. Ceifaremos, Litienses. Vim da Grécia para esta obra de sangue. Ceifaremos. E esta noite você voltará para a gruta.  
Litienses: Quer me matar em meu campo?  
Hércules: Quero combater com você até a morte.  
Litienses: Pelo menos sabe empunhar a foice, estrangeiro?  
Hércules: Esteja tranquilo, Litienses. ~~Submeta-se.~~  
Litienses: ~~Não há dúvida de que tem braços robustos.~~  
Hércules: ~~Submeta-se.~~

Em *Os fogos*, por outro lado, as intervenções dos diretores sobre o texto de Pavese são muito mais incisivas e abrangentes, sem com isso alterar o sentido de conjunto do diálogo. De maneira geral, as intervenções parecem trabalhar no sentido de desobstruir o texto, suprimindo possíveis repetições e digressões e tornando-o mais simples e objetivo. À diferença dos diálogos anteriores, e como que antecipando as intervenções mais radicais da segunda parte do filme, os Straub se permitem aqui, além de cortar o texto, montar em conjunto duas falas diferentes de um mesmo personagem. A quarta fala do Pai, por exemplo, "Pouco importa, vamos fazê-la." será dita em conjunto com a décima quarta, "Hoje há fogueiras por todos os lados." Em alguns momentos, esse mesmo procedimento parece ser usado com o intuito de reduzir as redundâncias do texto e intensificar a postura de revolta do filho, como é o caso dos dois trechos que citaremos a seguir. No primeiro deles, o filho manifesta a sua indignação contra a crueldade dos deuses, acusando sua injustiça. Em *Da nuvem à resistência*, os Straub sublinharão essa explosão de inconformismo valendo-se de um plano extremamente curto, de mais ou menos um segundo, com duração suficiente para que seja dita apenas a primeira frase do seguinte diálogo:

Filho: E os deuses?  
Pai: Qual a relação?  
Filho: Não disse que deuses e patrões dão as mãos? São eles os patrões.  
Pai: ~~Esfolaremos um cabrito. Que fazer? Mataremos os vagabundos e quem nos rouba. Acenderemos uma fogueira.~~  
Filho: ~~Gostaria que já fosse manhã. A mim os deuses metem medo.~~  
Pai: ~~Está certo. Os deuses devem ser mantidos do nosso lado. Na sua idade é uma coisa ruim não pensar assim.~~  
Filho: ~~Não quero pensar nisso. São injustos, os deuses. Que necessidade têm de que se queime gente viva?~~<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Figlio: E gli dèi? Padre: Cosa e'entrano? Figlio: Non hai detto che dèi e padroni si tengono mano? Sono loro i padroni. Padre: Scanneremo un capretto. Che farei? Ammazzeremo i vagabondi e chi ei ruba. Bruceremo un falò. Figlio: Vorrei che fosse già mattino. A me gli dèi fanno paura. Padre: E fai bene. Gli dèi vanno tenuti dalla nostra. alla tua età è una brutta cosa non pensarei. Figlio: Io non voglio pensarei. Sono ingiusti, gli dèi. Che bisogno hanno che si bruci gente viva? PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.127-8 (edição italiana, *Dialoghi con Leucó*, p.97)

No segundo trecho, que encerra o diálogo, o corte parece servir igualmente para acentuar e objetivar a revolta do filho, suprimindo as explicações e as ressalvas digressivas do pai. O plano de *Da nuvem à resistência* que corresponde à última fala do filho no diálogo é um dos mais bonitos de todo o filme. Ao erguer-se intempestivamente do chão, ele deixa que sua mão esquerda tome o centro do quadro, materializando o sentimento de revolta que atravessa todo o seu discurso:

Filho: O que diziam, ardendo na fogueira, os jovens aleijados? Gritavam muito?

Pai: Não é tanto gritar. O que vale é quem grita. Um aleijado ou um malvado não fazem nada de bom. Mas é um pouco pior quando um homem que tem filhos vê os vagabundos engordando. Isso é injusto.

Filho: ~~Eu não posso ficar parado, pensando nas fogueiras de antigamente. Olhe lá em cima quantas estão se acendendo.~~

Pai: ~~Não queimavam um rapaz em cada fogueira. É como agora com o cabrito. Imagine. Se alguém faz chover, chove para todos. Bastava um homem por montanha, por aldeia.~~

Filho: Eu não quero, entende, não quero. Fazem bem os patrões em sugar nosso sangue, se fomos tão injustos entre nós. Fazem bem os deuses em olhar enquanto sofremos. ~~Somos todos maus.~~

Pai: ~~Agora molhe os ramos e continue borrifando. Você ainda é ignorante. Justamente você vem falar do justo e do injusto. Rumo ao mar, teimoso... Ó Zeus, receba esta oferta...~~<sup>228</sup>

Essas últimas observações antecipam uma outra diferença fundamental no tratamento dado pelos Straub aos diálogos do primeiro grupo (*A nuvem, A Quimera, Os cegos*) e aos do segundo grupo (*O lobisomem, O hóspede, Os fogos*). Como se anunciassem de antemão as intervenções mais incisivas da segunda parte de *Da nuvem à resistência*, e ao mesmo tempo, como se reiterassem esse gesto progressivo de reconstrução e ressignificação operada pelo filme sobre o texto de Pavese, os três últimos diálogos serão mais marcados do que os três primeiros por intervenções de ordem cinematográfica. Como veremos mais à frente, essas intervenções dizem respeito tanto a planos que não contemplam os personagens dos diálogos (como o lobo e a fogueira em *O lobisomem*, o campo de trigo em *O hóspede*, e a lua em *Os fogos*) quanto à própria complexificação da decupagem e da *mise-en-scène*, notável, sobretudo, neste último diálogo.

---

<sup>228</sup> Figlio: Cosa dicevano bruciando sul falò, i ragazzi storpi? Gridavano molto? Padre: Non è tanto il gridare. È chi grida che conta. Un storpio o un cattivo non fanno niente di bene. Ma è un po' peggio quando un uomo che ha dei figli vede ingrassare i fannulloni. Questo è ingiusto. Figlio: Io non posso star fermo pensando ai falò d'una volta. Guarda laggiù quanti ne accendono. Padre: Non bruciavano mica un ragazzo per ogni fuoco. È come adesso col capretto. Figurarsi. Se uno fa piovere, piove per tutti. Bastava un uomo per montagna, per paese. Figlio: Io non voglio, capisci, non voglio. Fanno bene i pradroni a mangiarci il midollo, se siamo stati così ingiusti tra noi altri. Fanno bene gli dèi a guardarci patire. ~~Siamo tutti cattivi. Padre: bagna le frache adesso e spruzza. Sei ancora ignorante. Proprio tu sai parlare di giusto e d'ingiusto. Verso il mare, zuecone... Ó Zeus, accogli quest'offerta...~~" PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.129 (edição italiana, *Dialoghi con Leucó*, p.98)

#### 4.2.2 Relendo *A lua e as fogueiras*

Antes de entendermos as ressonâncias internas entre a primeira e a segunda partes de *Da nuvem à resistência*, e de mostrar como uma e outra são atravessadas por um mesmo esforço de presentificação e de historicização do mito, é preciso analisar mais de perto as intervenções que os Straub realizam sobre *A lua e as fogueiras*. Pela própria diferença de natureza entre os dois livros de Pavese (o primeiro, um conjunto de diálogos breves, com relativa autonomia, e o segundo, um romance) é possível imaginar que nessa segunda parte as intervenções sobre o texto original do autor seriam muito mais significativas. Isso de fato acontece, e numa escala surpreendente, sobretudo se considerarmos a estreita fidelidade ao texto dos três diálogos iniciais (*A nuvem*, *A Quimera*, *Os cegos*).

Em *Da nuvem à resistência*, como o próprio título indica, parece haver com efeito um movimento progressivo de endurecimento, de resiliência, de afunilamento das idéias e dos conflitos, e isso tanto do ponto de vista do tema quanto do ponto de vista formal. Se por um lado, nessa segunda parte, torna-se absolutamente manifesta a realidade social e política à qual o filme se dirige (a Itália do pós-guerra), bem como o quadro ideológico que ele circunscreve e dentro do qual procura se situar (das lutas de resistência contra o reacionarismo fascista e contra o avanço do capitalismo), por outro lado, também sua construção formal torna-se mais sóbria, mais afeita ao relato narrativo e documental do que à exposição lírico-dramática. Parte desse contraste entre a maior sobriedade (e obviamente, entre o maior realismo) da segunda parte e o lirismo da primeira, os Straub herdaram, sem dúvida alguma, das enormes diferenças (de estilo, de tema, de abordagem, de gênero etc.) que existiam já entre os dois livros de Pavese. Uma outra parte, contudo, deve-se ao tratamento que eles mesmos dão ao segundo livro, cujos momentos mais imaginativos e poéticos, circunscritos pela problemática do mito pavesiano da infância, são deixados de lado em favor do protagonismo quase que exclusivo dos eventos políticos.

Como procuramos mostrar no capítulo anterior, é possível dizer que dois grandes conflitos organizam *A lua e as fogueiras* de Pavese. Em primeiro lugar, o conflito entre a maturidade e a infância, internalizado pelo narrador/protagonista do romance. Esse conflito coloca em cena a concepção do mito desenvolvida por Pavese em seus ensaios críticos e em seus outros romances, e encontra em *A lua e as fogueiras*, seu último livro, uma de suas formulações mais bonitas e mais bem acabadas. Como vimos, o protagonista do livro, um bastardo sem nome e sem origem, volta ao norte da Itália na esperança de reencontrar inalterados os lugares e os personagens de sua infância. Esse retorno é alimentado ao mesmo

tempo pelo desejo de prolongamento do passado, emblematizado pelo encontro com o jovem Cinto, no qual o protagonista projeta a si mesmo, e pela frustração do reconhecimento de que as coisas mudaram, de que os lugares não são mais os mesmos, de que a própria experiência já não é mais possível. Por meio desse personagem fortemente autobiográfico, Pavese contrapunha a ignorância festiva e quase mítica dos tempos de infância – em que as coisas davam-se a conhecer sem obstáculos – às decepções da maturidade – de onde só restava ao protagonista contemplar aquilo que foi e aquilo que perdeu. Do ponto de vista da estrutura do livro, esse vai-e-vem entre o presente e o passado resolvia-se de maneira bastante poética, numa organização livre e descontínua entre os capítulos, materializada ora pelos encontros do personagem com os lugares e as sensações da infância, ora por seus relatos memorialísticos. Por meio destes, a narrativa realizava incursões verdadeiramente épicas ao passado, trazendo à tona uma infinidade de experiências, de personagens, de descobertas, de conflitos.

Dos trinta e dois capítulos do livro de Pavese, dezesseis deles são dedicados quase que exclusivamente às recordações do narrador-protagonista, sendo que três (III, XI e XXI) se debruçam sobre sua experiência entre Gênova e a América, um sobre o período vivido na Gaminella, junto à família de adoção (XIV) e onze relatam a sua formação adolescente na fazenda da Mora, incluindo a vida junto às filhas de Seu Mateo (Irene, Silvia e Santina) e as primeiras descobertas ao lado do amigo Nuto (XV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXXIX, XXX). Como já dissemos, a organização do livro é bastante livre, e em diferentes capítulos as reflexões atuais do protagonista misturam-se a suas memórias, o que faz com que a narrativa seja sempre entremeada por alusões mais ou menos diretas a experiências do presente ou do passado.

De qualquer maneira, à exceção de um pequeno trecho do capítulo XIX, referente à compra do canivete de Cinto, nenhum desses dezesseis capítulos faz parte do filme dos Straub. Essa escolha revela de saída a opção dos diretores por trabalhar com o relato *no tempo presente*, ou seja, com os encontros e com eventos que colocam em jogo os conflitos atuais da região, sobretudo aqueles relativos às consequências da guerra e a sua repercussão (ou sua falta de repercussão) na ordem econômica, política e social da aldeia. Além desse corte bastante definidor na estrutura geral do livro, os Straub se esforçam para minimizar nos capítulos com os quais trabalham as recordações do protagonista, assim como suas indagações pessoais acerca do que teria se transformado ou permanecido do mundo remoto da infância. Quando o fazem (na sequência de apresentação, por exemplo, ou quando o bastardo conversa com Nuto sobre o destino da família adotiva de Padrino), as recordações de que se

valem são as mais factuais e objetivas possíveis, na contramão da romantização do passado que predominava no discurso do protagonista do livro.

O outro "conflito" estruturante do livro de Pavese, menos explícito que o anterior, mas igualmente importante, é aquele que coloca frente a frente duas posturas filosóficas, ou simplesmente, duas concepções de mundo: uma personificada pela consciência moral e pelo comprometimento político de Nuto e, a outra, pelo distanciamento "estóico", pelo gosto contemplativo e memorialístico do narrador-protagonista. Em diversos momentos do livro, ele mesmo formulará os termos dessa diferença: "Nuto tem muito dessas idéias, que uma coisa que deve acontecer interessa a todos, que o mundo está mal feito e é preciso refazê-lo". Ou então: "Nuto, que realmente nunca fora embora, ainda queria entender o mundo, mudar as coisas, acabar com as estações do ano. Ou talvez não, continuava a acreditar na lua. Mas eu, que não acreditava na lua, sabia que afinal de contas só as estações contam, as estações são o que fizeram você crescer, o que você comeu quando garoto. Canelli é o mundo inteiro – Canelli e o vale do Belbo – e nas colinas o tempo não passa"<sup>229</sup>. Mais ou menos à maneira de *Diálogos com Leucó*, Pavese dramatizava através desses dois personagens as contradições intelectuais de uma consciência política relutante e em conflito constante consigo mesma, dividida entre uma inclinação quase natural pela celebração do passado e o engajamento moral solicitado pela realidade. A recusa em sublinhar a distância entre a postura dos dois protagonistas fará com que o discurso de Nuto ganhe no filme dos Straub uma proeminência maior (e menos matizada) do que a que tinha no romance, sobrepondo-se, inclusive, ao discurso do narrador-protagonista.

De todos os trinta e dois capítulos de *A lua e as fogueiras*, portanto, os Straub fazem uso exatamente da metade<sup>230</sup>, sendo que da maior parte deles guardam pouco mais ou pouco menos que um terço do texto escrito. De maneira geral, cada sequência do filme corresponde a apenas um capítulo do livro, embora haja exceções a esse esquema, como na sequência da caminhada de Nuto e do bastardo pelas montanhas, que reúne o capítulo IX (a conversa sobre as superstições) e o capítulo X (sobre o fim da família de Padrino); ou nos *inserts* de tela escura, acompanhados pela narração em *over* do protagonista, que delimitam a passagem ou a entrada de um outro capítulo no interior de uma sequência.

Diante do tratamento dos textos, é possível aceitar, ainda que com cautela, a sugestão de Adriano Aprà quando diz no belo prefácio à edição italiana das transcrições analíticas dos roteiros dos primeiros filmes dos Straub (de *Machorka-Muff* a *Othon*): "O texto original é

---

<sup>229</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.66

<sup>230</sup> Capítulos I, II, IV, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XVI, XIX, XXVI, XXVII, XXXI, XXXII.

respeitado ao pé da letra; quando é submetido a cortes e à remontagem (mas nunca à reescrita), o trabalho de eliminação, deslocamento, escansão e condensação (...) tende a exaltar a essência do texto: sua estrutura material."<sup>231</sup> Se de fato o trabalho com o texto tende a exaltar sua "estrutura material" – privilegiando cortes, remontagens e deslocamentos – é difícil afirmar, por outro lado, que o texto de Pavese seja sempre "respeitado ao pé da letra" ou que não esteja sujeito, em alguns momentos específicos, a algo próximo de uma reescrita. De maneira geral, sabemos que a maior parte do trabalho de edição reside de fato numa enorme condensação do texto original, e que nesse trabalho a fidelidade às palavras (muito mais do que às frases) é uma dominante no método dos diretores. Um procedimento muito frequente nesse sentido é a transformação do *discurso indireto* em *discurso direto*, acompanhado das intervenções sintáticas necessárias para que ele se torne passível de incorporação pelos atores. Vejamos por exemplo a seguinte passagem de *A lua e as fogueiras* (capítulo II), correspondente ao diálogo de Nuto e do bastardo na segunda sequência da segunda parte<sup>232</sup>:

– Tu ci avevi la passione, – ~~gli dicevo.~~ – Perché hai smesso? Perché è morto tuo padre?

~~E Nuto diceva che, prima cosa,~~ suonando se ne portano a casa pochi, e poi che tutto quello spreco e non sapere mai bene chi paga, alla fine disgusta. – Poi c'è stata la guerra, – ~~diceva.~~ – Magari alle ragazze prudevano ancora le gambe, ma chi le faceva piú ballare? La gente si è divertita diverso, negli anni di guerra.

– ~~Però la musica mi piace,~~ – ~~continuò Nuto ripensandoci,~~ – c'è ~~soltanto~~ il guaio ~~ch'~~è un cattivo padrone... Diventa un vizio, bisogna smettere. Mio padre diceva ch'è meglio il vizio delle donne...<sup>233</sup>

No filme, essa passagem aparecerá da seguinte maneira:

Bastardo: Tu ci avevi la passione, perché hai smesso de sonare? Perché è morto tuo padre?

Nuto: C'è stata la guerra. Magari alle ragazze prudevano ancora le gambe, ma chi le faceva piú ballare? La gente si è divertita diverso, negli anni di guerra. Poi c'è il guaio che la musica è un cattivo padrone. Suonando se ne portano a casa pochi, e poi che tutto quello spreco e non sapere mai bene chi paga, alla fine disgusta.

<sup>231</sup> APRÀ, Adriano. "Prefácio a um volume de *Textos Cinematográficos* de Straub e Huillet", p.193.

<sup>232</sup> Como é impossível indicar essas transformações no texto em português, optamos por citá-lo aqui e nas próximas páginas em italiano, invertendo provisoriamente a lógica adotada por esse trabalho.

<sup>233</sup> "Você gostava daquilo", eu lhe dizia. "Por que parou? foi pela morte de seu pai?" / E Nuto dizia que, antes de mais nada, tocar dá pouco dinheiro e depois todo aquele desperdício e nunca saber ao certo quem paga acaba aborrecendo. "Depois veio a guerra", dizia. "Talvez as moças ainda tivessem vontade de mexer as pernas, mas quem as levaria para dançar? As pessoas se divertiram de modo diferente durante os anos de guerra"./"Mas eu gosto de música", continuou Nuto, depois de uma pausa, "só que ela é um padrão ruim...Torna-se um vício, é preciso parar. Meu pai dizia que era melhor ser viciado em mulheres..." PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.23-4 (edição italiana, *La luna e i falò*, p. 9).

Diventa un vizio, bisogna smettere. Mio padre diceva ch'è meglio il vizio delle donne...<sup>234</sup>

Como é possível notar, a condensação e a remontagem são bastante evidentes, ainda que cuidando para que o sentido original do diálogo seja preservado. Além disso, há na primeira frase o acréscimo da palavra "*sonare*". Já a quarta frase de Nuto – "*Poi c'è il guaio che la musica è un cattivo padrone.*" – origina-se de uma montagem de diferentes palavras do texto original. Em outros momentos, a condensação do texto é ainda mais perceptível, como na seguinte passagem, em que Nuto comenta com o narrador-protagonista a respeito de Valino, o pai de Cinto:

Un giorno decisi Nuto a venire in Gaminella per guardare quella tina. Non voleva saperne; diceva: – So già che se gli parlo gli do del tapino, gli dico che fa la vita di una bestia. E posso dirgli questa cosa? Servisse... Bisogna prima che il governo bruci il soldo e chi lo difende...<sup>235</sup>

No filme, a fala de Nuto aparecerá assim:

Con la vida que fa no le posso dar a del tapino. Servisse... Bisogna prima che il governo bruci il soldo e chi lo difende...<sup>236</sup>

Condensações mais ou menos radicais, assim como pequenos acréscimos de palavras atravessam, portanto, boa parte dos diálogos do filme, embora seja flagrante a preocupação dos diretores em não escreverem frases novas, ou em não atribuírem a um determinado personagem uma coisa que teria sido dita por outro, ou em não montarem o texto sugerindo idéias que não pudessem ser direta ou indiretamente inferidas do seu contexto imediato. Esta prudência dos Straub com o texto, na forma de uma fidelidade mais ou menos radical à letra do autor, é bastante sinuosa, porque não implica necessariamente (ou não quer implicar) uma fidelidade estrita ao sentido "canônico" do texto. Como diria Serge Daney, referindo-se

---

<sup>234</sup> "Bastardo: Você gostava daquilo. Por que parou de tocar? Foi pela morte de seu pai? Nuto: Veio a guerra. Talvez as moças ainda tivessem vontade de mexer as pernas, mas quem as levaria para dançar? As pessoas se divertiram de modo diferente durante os anos de guerra. E há o problema que a música é um padrão ruim. Tocar dá pouco dinheiro e depois todo aquele desperdício e nunca saber ao certo quem paga acaba aborrecendo. Torna-se um vício, é preciso parar. Meu pai dizia que era melhor ser viciado em mulheres..."

<sup>235</sup> Um dia convenci Nuto a ir até a Gaminella dar uma olhada naquele tonel. Ele não queria saber disso. Dizia: "Já sei que se eu falar com ele vou chamá-lo de ignorante, digo a ele que leva uma vida de animal. Posso dizer isso a ele? Se fosse útil...Seria preciso que o governo queimasse o dinheiro e quem o defende...". PAVESE, Cesare. *La luna e i falò*, p.71 e *A lua e as fogueiras*, p.96

<sup>236</sup> "Com a vida que leva não posso chamá-lo de ignorante. Se fosse útil... Seria preciso que o governo queimasse o dinheiro e quem o defende..."

justamente a *Da nuvem à resistência*: "Falamos bastante do respeito meticuloso dos Straub pelos textos para não notar aqui em que sentido eles também sabem violentá-los"<sup>237</sup>.

No filme em questão, as modificações mais incisivas não ficam por conta daquilo que os diretores resolvem reter do livro de Pavese, mas pelo contrário, daquilo que resolvem deixar de lado. Já sugerimos, nesse sentido, o quanto a estrutura geral do livro é afetada pela decisão de minimizar seu caráter memorialístico, ou pela rarefação do contraste entre o personagem de Nuto e do bastardo. Também o personagem de Valino, de forma bastante nítida, recebe um tratamento que o torna menos matizado, menos ambíguo, já que os Straub preferem omitir o seu controverso histórico de violências familiares. Ou seja, é novamente o "corte" e a "condensação" que aparecem como figuras centrais do tratamento dado ao texto de *A lua e as fogueiras* pelos Straub.

### 4.3 Questões de *mise-en-scène*: primeira parte

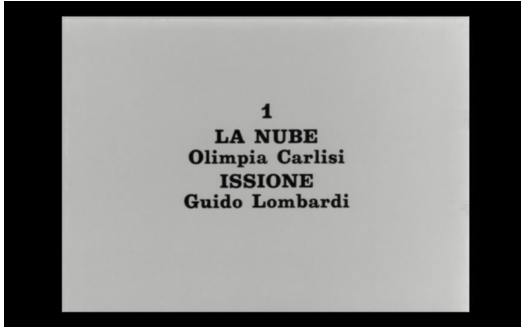
#### 4.3.1 Presença e disjunção: os três primeiros diálogos

Um plano geral de menos de três segundos abre *A nuvem*, o primeiro dos seis diálogos escolhidos pelos Straub para integrar *Da nuvem à resistência*. Ao longo de toda a sequência inicial – uma das mais bonitas de todo o filme – esse é o único plano (Fig. a) em que veremos os dois personagens, a Nuvem e Ixíon, ocupando o mesmo quadro. A brevidade dessa primeira cena é sugestiva. Trata-se de encenar aqui, afinal, o drama de uma *separação*. Separação essa que, via Pavese, toma de empréstimo à mitologia grega as suas duas figuras principais: de um lado, Ixíon, o jovem herói que foi purificado de seus crimes por Zeus e que teve a honra de ser convidado para um baquete no Olimpo; de outro, a Nuvem (ou Néfele), a réplica perfeita da deusa Hera, criada por Zeus para enganar o convidado, que havia tentado violentar sua esposa. Da união improvável entre o herói e a Nuvem nasceriam os centauros; e o jovem Ixíon, pela sua presunção, seria condenado a viver eternamente preso a uma roda de fogo<sup>238</sup>. A *hybris* grega – ou seja, a transgressão, o descomedimento do herói trágico – reencontram nesse mito o seu sentido original: a proibição do hibridismo, da miscigenação, da mistura. De agora em diante, os deuses e os homens não se aproximam mais.

---

<sup>237</sup> DANEY, Serge. "Moral da percepção", p.169

<sup>238</sup> GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972, p.192.



*[Cartela de abertura]*



*a) Plano de conjunto*



*b) Plano fechado Nuvem*



*c) Plano médio Ixion*



*d) Plano médio Nuvem*



*e) Plano meio-fechado Ixion*

Na ausência de qualquer nota explicativa ou de qualquer comentário (como o que, em Pavese, precedia cada um dos diálogos), os Straub se encarregam de traduzir, ou melhor, de materializar essa distância e esse impedimento de uma outra forma. Sentada no alto de um carvalho, a Nuvem (Olimpia Carlisi), paira sobre Ixíon (Guido Lombardi), como uma presença etérea e vaporosa. A sensualidade da sua fala e de seus movimentos, sublinhada ao longo da sequência pelo vento e pelas mudanças de luz, contrastam de maneira flagrante com a dureza da mensagem de que é portadora. Ao breve plano geral da primeira cena, segue-se o plano fechado da Nuvem (Fig. b), enquadrado em leve contra-plongée, deixando entrever, ao fundo, a copa verde das árvores, com os quais os seus cabelos quase se misturam. Com os olhos fixos no horizonte, na direção contrária à de seu interlocutor, e cuidando para que cada palavra seja pronunciada, ao mesmo tempo, com a sobriedade de um decreto e a candura de um poema, ela anuncia: "Há uma lei Ixíon, à qual é preciso obedecer."<sup>239</sup>

No plano seguinte, com o rosto voltado para a copa da árvore, Ixíon guarda o seu machado. Graças à economia discreta de movimentos e de objetos da cena, a arma ganha aqui uma amplitude significativa ao reforçar a tensão combativa que o diálogo de Pavese permitia-nos adivinhar, ainda em latência, no discurso de Ixíon. A isso vem se somar, algumas cenas depois, o gesto desafiante do herói, o punho cerrado, como que a afirmar o domínio sobre seu próprio futuro: "O meu destino – diz ele – está em minhas mãos"<sup>240</sup>.

A figura de Ixíon (Fig. c), destacada em primeiro plano, dá a impressão de um recorte arbitrário e pouco natural contra a exuberante paisagem do fundo, remetendo-nos àquilo que Tag Gallagher havia chamado de efeito de "proscênio"<sup>241</sup> da encenação straubiana. Ao contrário da Nuvem, perfeitamente integrada ao seu entorno, ele parece ocupar um plano distinto da natureza, como se esta última já não estivesse mais de fato ao seu alcance. Essa sensação é sublinhada a cada vez que a voz de Néfele, no extracampo, sobrepõem-se à sua imagem, como no momento em que, respondendo à provocação do herói, ela diz: "Não se trata disso, Ixíon. Você pode fazer tudo isso e muito mais. Porém já não pode misturar-se conosco, as ninfas das nascentes e dos montes, e às filhas do vento, às deusas da terra." Vindas do extracampo, as palavras de Néfele ressoam na cena como uma presença absoluta e sem corpo, e chegam aos ouvidos de Ixíon como se pronunciadas por uma entidade sublime, invisível, ou então pelo conjunto de forças da natureza, a vegetação, o céu, as montanhas – como já acontecera, em maior escala, em *Moisés e Aarão*. Um jogo cênico extremamente sutil

---

<sup>239</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.24

<sup>240</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.24

<sup>241</sup> GALLAGHER, Tag. "Lacrimae Rerum Materialized", *Senses of Cinema*, n.37, outubro de 2005, tradução nossa. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/>

responde assim ao longo dessa sequência à condição dos dois personagens: enquanto Ixíon aparece fixado ao chão, apartado da natureza, a Nuvem oscila entre a presença sensual do corpo, acomodado à árvore, e a ressonância invisível, sem rosto e sem origem, de suas próprias palavras.

Essa dinâmica de aparecimento e desaparecimento do corpo, de enraizamento e desenraizamento da palavra, torna-se ainda mais surpreendente quando nos lembramos que ele é fruto de uma insistência, paradoxal, na presença. Insistência na presença simultânea dos dois atores na cena (mesmo que um deles esteja no extracampo); e insistência no uso do som direto. A seriedade com que os Straub aderem a esses dois princípios, o rigor com que observam e traduzem, na *mise-en-scène*, o seu respeito pela integridade do espaço filmado, reencontram aqui o seu avesso radical: temos a impressão momentânea de que não há ninguém no extracampo, que as palavras são ditas pelo espaço, que o corpo que deveria dizê-las dissolveu-se ou desapareceu. Essa inversão constitui uma das características mais peculiares e marcantes da *mise-en-scène* straubiana: o apego quase fanático à integridade da cena no momento da filmagem se traduz com frequência, na obra acabada, em formas descontínuas e fragmentárias, que desconstroem e problematizam a nossa percepção habitual do espaço.

O jogo entre o enraizamento da palavra e sua autonomia, entre a presença e o ocultamento do corpo, entre a sua integração ou não ao espaço, não constituem, obviamente, um privilégio dessa primeira sequência. Ele estará presente também em *A Quimera*, o segundo diálogo de *Da nuvem à resistência*. Do ponto de vista da construção cênica, esse é provavelmente o diálogo mais econômico de todo o filme. No primeiro plano da sequência, vemos Hipéloco (Gino Felici) apoiado em sua bengala, sentado sobre um pequeno barranco de terra que corta verticalmente o campo de árvores que tem atrás de si. Sarpédon (Lori Pelosini) surge do lado esquerdo do quadro, recebe a saudação do tio ("Aqui estamos, jovem"), e senta-se ao seu lado dizendo: "Vi seu pai, Hipéloco. Não quer saber de voltar. Passeia descuidado e teimoso pelos campos e não liga para as tempestades, nem se lava. Está velho e imundo, Hipéloco"<sup>242</sup>.

Em *A Quimera*, Pavese recorre ao mito de Belerofonte, avô de Sarpédon e pai de Hipéloco, cuja aventura (como o próprio autor indica no comentário que precede o diálogo) é em grande parte narrada por Homero, no canto VI da *Iliada*<sup>243</sup>. Pavese retoma aqui o tema do

---

<sup>242</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.30

<sup>243</sup> No canto VI encontramos a estória de Belerofonte, enquanto no canto XVI, a descrição da morte de Sarpédon. HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Mandarin, 2001.

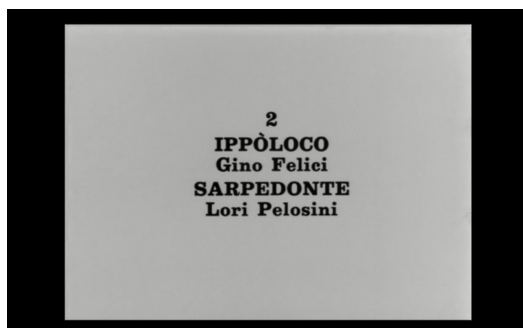
abandono dos deuses, que teriam facilitado ao herói que matasse a Quimera, último monstro remanescente sobre a terra, para depois marginalizá-lo<sup>244</sup>. Retoma também o tema da cisão entre o mundo antigo (selvagem, titânico, monstruoso) e a nova ordem instituída pelo Olimpo, segundo a qual a violência e a força dos velhos heróis seriam prescindíveis diante da lei e da justiça divinas. Enquanto Hipéloco defende a chegada e a permanência desse novo tempo, Sarpédon, por sua vez, questiona os termos e as razões dessa nova justiça instituída pelos deuses.

Assim como no primeiro diálogo do filme, *A nuvem*, aqui também o contraponto entre os dois personagens será definido pela disposição dos corpos no espaço e por uma organização particular dos planos da sequência. Chama a atenção, antes de mais nada, a alternância entre os planos meio-fechados de Hipéloco (Fig. g), sempre situado à direita do quadro, e os planos médios de Sarpédon (Fig. h), situado na extrema esquerda. Esta disposição subverte abertamente os pressupostos clássicos de decupagem em campo e contracampo, na medida em que a diferença de enquadramento dos dois personagens, assim como a margem remanescente nas laterais do quadro, provocam na passagem de um plano a outro uma nítida impressão de distorção espacial. Do plano meio-fechado de Hipéloco ao plano médio de Sarpédon, o filme nos obriga a um salto perceptivo que, ao invés de valorizar a continuidade dramática do diálogo, ressalta o valor plástico da composição do quadro.

Mais uma vez, a sensação de estranhamento é sublinhada pelo "efeito de proscênio", cujas razões somos capazes de adivinhar melhor aqui: se atentarmos aos planos médios de Sarpédon, onde esse efeito é mais visível, podemos perceber que, com pequenas variações, quase todos os elementos do quadro, inclusive a paisagem de fundo, estão em foco. O desfoque habitual do fundo, que traria naturalmente o personagem para o primeiro plano, dá lugar a uma disposição pouco usual do espaço, onde este fundo passa a ser tão valorizado quanto o restante da cena.

---

<sup>244</sup> Segundo a tradição mais corrente, Belerofonte teria sido presenteado pelos deuses com Pégasus, o cavalo alado, e graças à sua ajuda teria sido capaz de derrotar a Quimera. Não conseguindo conter o orgulho de suas conquistas, contudo, montou no cavalo e tentou alcançar o Olimpo. Punindo-o por sua ambição desmedida, os deuses fariam com que ele se precipitasse novamente sobre a terra. Na *Iliada*, onde o personagem de Pégasus está ausente, a descrição das consequências do castigo imposto a Belerofonte é muito próxima daquela que Pavese desenvolverá em *Diálogos com Leucó*: "Odiado pelos deuses e caído em desgraça,/ Belerofonte ao léu vagava pelos campos/ Aléios, remoendo a própria alma na solidão,/ alheio aos outros homens." HOMERO. *Iliada*, vol. I, p.245. Ver também BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, p.156-159 e p.369.



*[Cartela de abertura]*



*f) Plano de conjunto*



*g) Plano meio-fechado Hipéloco*



*h) Plano médio Sarpédon*



*i) Plano fechado Sarpédon*

Ao mesmo tempo em que contribui para o adensamento plástico e material do espaço, este tipo de enquadramento desnaturaliza a relação do corpo com a paisagem, dando-nos a impressão de uma sobreposição forçada de elementos distintos (essa relação, como veremos, se transforma radicalmente em *Aqueles encontros com eles*). A única mudança na disposição dos personagens acontece no reenquadramento do personagem de Sarpédon (Fig. i). Enquanto o enquadramento de Hipéloco (muito mais convencional e "estável" do que o de seu interlocutor) permanece exatamente o mesmo ao longo de toda a sequência, como a demarcar justamente o equilíbrio defendido em seu discurso ("Sobre a terra que se tornou piedosa, deveríamos envelhecer tranquilamente"<sup>245</sup>), a mudança para um plano mais fechado de Sarpédon intensifica a indignação do jovem contra os deuses, num movimento que encontrará eco em outros diálogos como *A nuvem* e, sobretudo, *Os fogos*.

O terceiro diálogo de *Da nuvem à resistência* é *Os cegos*, e coloca lado a lado o rei Édipo e o oráculo Tirésias. Diferentemente do diálogo entre a Nuvem e Ixíon, ou daquele entre Hipéloco e Sarpédon, nos quais a distância entre os personagens era reiterada pelos enquadramentos e pela distribuição dos planos, em *Os cegos* os Straub optam por manter os dois personagens em quadro ao longo de toda a sequência, reforçando, de certa maneira, o drama comum vivenciado por eles.

Mais do que recuperar a estória do herói tebano que venceu a Esfinge e, sem tomar conhecimento, matou o pai e desposou a mãe (e cuja triste sina tornar-se-ia particularmente célebre por meio das tragédias de Sófocles<sup>246</sup>), o diálogo de Pavese que serve de base aos Straub concentra-se sobre o mito do próprio oráculo. Segundo a tradição mais corrente, que remonta a Homero e a Hesíodo<sup>247</sup>, Tirésias teria sido surpreendido por duas serpentes que acasalavam num rito de amor enquanto caminhava pelo monte Citerão. Ao separá-las, trocou subitamente de sexo, transformando-se numa mulher. Caminhando anos depois pela mesma região, ele viveria a mesma experiência e recuperaria o sexo masculino. Como era o único a haver usufruído das vantagens de ambos os sexos, Tirésias foi convocado por Zeus e Hera para resolver uma disputa a respeito de quem, homem ou mulher, seria capaz de ter mais prazer numa relação amorosa. Respondendo que era a mulher quem tinha mais prazer, ele despertaria a fúria de Hera, que retiraria a sua capacidade de enxergar; Zeus, por outro lado, agradecido pela confirmação da maior susceptibilidade feminina, o teria beneficiado com seus

---

<sup>245</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.33

<sup>246</sup> Trata-se da Trilogia Tebana: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*.

<sup>247</sup> HESÍODO. "Melampodia". In: *Obras y Fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 326-28

conhecidos dons divinatórios.<sup>248</sup> O diálogo de Pavese se apoia sobre dois motivos principais: por um lado, sobre a curiosidade quase infantil de Édipo pelo passado do seu interlocutor; por outro, sobre os questionamentos que Tirésias dirige à autoridade dos deuses do Olimpo, sugerindo que, num mundo onde um dia "reinavam as próprias coisas", eles teriam chegado "tarde demais".

Em *Da nuvem à resistência*, Édipo (Walter Pardini) e Tirésias (Ennio Lauricella, o imperador Galba, também de *Othon*) estão sentados num carro de boi de costas para a câmera, e são conduzidos por um homem ao longo de uma estrada de terra, margeada ora por campos cultivados, ora pela vegetação local. A disposição dos personagens, dos objetos e da paisagem no quadro obedece a uma organização geométrica rigorosa (em uma espécie de versão "rural" e "construtiva" do passeio urbano de *Lições de História* – Fig.k). Entre os dois corpos que ocupam cada um deles uma metade da tela, prolonga-se a estrada em linha reta, até os limites do horizonte. A presença do condutor à frente da diligência fecha o vértice de um triângulo cujas bases são definidas pelos corpos dos dois protagonistas, e cujas laterais são sublinhadas pelos bois que se encontram à frente deles. Novamente, aqui, temos a impressão de que os dois personagens ocupam uma espécie de proscênio em relação ao segundo e ao terceiro planos (ambos em foco), ocupados respectivamente pelo carro de boi e pela estrada. Em contraste com a regularidade dessa disposição, o trepidar da carruagem como que desestabiliza o desenho do conjunto, concorrendo com as falas cadenciadas e melodiosas de Tirésias.

Ao fim da sequência, encerrado o diálogo entre os protagonistas, os Straub deixarão que esses ruídos permaneçam ainda durante um longo tempo sobre a imagem, como que a afirmar a sua força e a sua sonoridade. Para além do seu sentido "musical", esses ruídos têm obviamente uma dimensão política, na medida em que remetem-nos ao esforço necessário, realizado tanto pelos animais, quanto pelo condutor, para que a carruagem avance. No plano sonoro, essa contradição será materializada pela contraposição entre os ruídos do carro de boi e a fatalidade inerente ao discurso dos personagens, em especial de Tirésias. As plantações que margeiam a estrada também assinalam aqui, como já havia apontado Manfred Blank, um espaço trabalhado pelo homem, que se contrapõem à aparente naturalidade com que a carruagem de Édipo e Tirésias avança em direção ao seu conhecido destino.<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Ver também HOMERO, *Odisséia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, Canto XI, p.300-2; BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, p. 450-2; STAPLETON, Michael. *A dictionary of Greek and Roman mythology*, p. 202-203

<sup>249</sup> BLANK, Manfred. *Un recueil de matériaux*, p.8



*[Cartela de abertura]*



*j) Plano de conjunto*



*k) Lições de História (1972)*



*l) Da nuvem à resistência (1978)*

Não deveríamos nos esquecer que o destino trágico de Édipo tem início justamente numa estrada, quando sua condução choca-se com a diligência do pai e, tomado por um acesso de raiva, é levado a matá-lo. O fato de que Édipo, ao contrário de Tirésias, ainda ignore o destino trágico que o aguarda é pontuado, ao fim do diálogo, com extrema ironia por Pavese. Quando Tirésias diz, "E você já se perguntou porque os infelizes, ao envelhecer, ficam cegos?", Édipo responde, ingenuamente: "Rogo aos deuses que isso não aconteça comigo"<sup>250</sup>. Toda configuração da cena parece responder, ainda que indiretamente, a esse avanço cego em direção ao futuro, contraposto aqui, como já observamos, ao laborioso esforço dos bois e do condutor. O diálogo é marcado ainda por dez *inserts* de tela escura, seguidos em alguns momentos por saltos espaciais e temporais, como que a indicar um lapso ou uma descontinuidade no percurso.<sup>251</sup>

No entanto, o que mais surpreende na configuração geral da cena é justamente a forma como os personagens estão dispostos relativamente à câmera, e o quanto, em função mesmo dessa disposição, suas palavras parecem assumir em relação à imagem uma materialidade própria. Ao longo de todo o percurso, não vemos quase nunca o rosto de Tirésias, e a articulação física e facial das frases que ele dirige a Édipo nos é praticamente negada. Como consequência, o filme nos confronta com uma disjunção radical entre o corpo e as palavras, entre os sons e as imagens, provocando uma impressão de quebra na dependência entre eles. Novamente, sabemos que a impressão dessa quebra é fruto de um respeito obstinado e sistemático dos diretores pela integridade do espaço cênico no momento da tomada. A insistência na presença simultânea dos elementos que compõem a cena (a paisagem, os personagens, o som direto) longe de confirmar a subordinação das palavras ao corpo dos atores, produz o efeito inverso: enquanto o corpo de Tirésias aparece como um bloco de matéria bruta e inerte diante da câmera, suas palavras surgem como uma instância independente, como um "bloco de matéria" à parte.

Se a imagem é, por um lado, nitidamente marcada pelo tédio e pela monotonia do percurso, por outro, a fala de Tirésias, somada aos ruídos do carro de boi, nos oferece uma

---

<sup>250</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.41

<sup>251</sup> Esse *inserts* de tela escura (ou, segundo o cineasta, "morceaux de film noir", literalmente, "pedaços de filme negro") são uma constante no cinema dos Straub, já tendo aparecido com extensões e regularidade variadas em filmes como *Crônica de Anna Magdalena Bach*, *Machorka-Muff*, *Não Reconciliados*, *Lições de História*, entre outros. Numa entrevista sobre *Lições de História*, Straub diria o seguinte: "Entrevistador: Qual a função dessas interrupções? Elas irritam a princípio. Straub: A fim que as pessoas percebam que aí vem de novo um bloco com novos pensamentos, um passo. Entrevistador: Uma espécie de pontuação, portanto. Straub: Sim, certamente." "Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub", em *Ça Cinéma*, com Wilhelm Roth, Hans Günther Pflaum, 1<sup>o</sup> année, 2<sup>e</sup> état, outubro de 1973, p. 26. Publicado originalmente na revista *Filmkritik* n. 194, fevereiro de 1973.

fonte rica de variações melódicas e musicais. É possível inferir daí, talvez, que os *inserts* de tela escura que pontuam toda a sequência se justificam também por atestar esse privilégio da fala e dos sons em relação à imagem – e isso num diálogo que se chama, justamente, *Os cegos*. Longe de integrarem os elementos que compõem a cena, portanto, os Straub operam uma análise disjuntiva do conjunto, que ressalta a dimensão física e material de cada uma de suas instâncias: isso vale tanto para a imagem, separada em planos de profundidade distintos (todos em foco) e agrupada em torno de composições geométricas precisas, quanto para o som, que constitui uma espécie de conjunto próprio, contrapondo o texto falado pelos personagens (ele mesmo sujeito a uma reestruturação musical e poética) aos ruídos produzidos pelo carro de boi.

#### 4.3.2 Presença e disjunção: os três últimos diálogos

Após a cartela com os créditos iniciais, a imagem de um lobo abre o quarto diálogo do filme, *O lobisomem*: ao lado de duas facas cruzadas em X, o animal agita-se em espasmos breves e aflitivos, agonizando até a morte sobre um pequeno monte rochoso, "como sobre uma pedra de sacrifício"<sup>252</sup>. À intensidade cortante dessa imagem, segue-se um *insert* de tela escura, sobre a qual tem início o diálogo entre os dois caçadores. "Não é a primeira vez que se mata uma fera", diz o primeiro deles, enquanto o segundo responde, "Mas é a primeira que matamos um homem." Essas primeiras falas demarcam de saída as posturas que ambos personificam ao longo de todo o encontro: enquanto o primeiro caçador (Andrea Bacci) parece insensível à humanidade remanescente no animal, o segundo (Lori Cavallini) apieda-se de seu anonimato, e interroga-se sobre as reminiscências de seu passado e de suas origens ("Eu penso no nome dele"). No terceiro plano, vemos uma fogueira acesa no fundo de uma caverna, cercada por um conjunto de pedras. Durante algum tempo, os Straub deixarão que as falas dos dois personagens se sobreponham a essa imagem, ressaltando mais uma vez sua sonoridade e sua musicalidade. Aqui, a antiga identidade do lobo é revelada pelo segundo caçador: "Foi Licáon, um caçador igual a nós".

---

<sup>252</sup> BLANK, Manfred Blank, "Un recueil de matériaux", p.11



*[cartela de abertura]*



*m) Plano aberto lobo*



*n) Plano aberto fogueira*



*o) Plano meio-fechado Primeiro caçador*



*p) Plano aberto Segundo caçador*



*q) Plano aberto Primeiro caçador*



*r) Plano médio Segundo caçador*



*s) Plano final fechado lobo*

Segundo a tradição mitológica mais corrente, Licáon, o rei da Arcádia, teria sido um homem ímpio e desumano, punido por Zeus ao oferecer-lhe carne humana na ocasião de uma visita que o deus teria feito à sua casa. A crueldade de Licáon, segundo autores como Ovídio, teria sido um dos motivos que levaram Zeus a lançar em épocas remotas o dilúvio que destruiria os homens<sup>253</sup>.

No diálogo de Pavese, contudo, e ainda em maior medida em *Da nuvem à resistência*, não é tanto o passado de injustiças de Licáon que está em questão, mas essa relação paradoxal que afirma, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma humanidade remanescente no animal e o caráter animalesco, feroz e intrépido do próprio homem, sobretudo quando se trata de zelar por sua liberdade. Este último aspecto é sublinhado de maneira incisiva nos planos que marcam, não por acaso, o aparecimento dos dois caçadores. À imagem do primeiro caçador em plano meio-fechado, dizendo, "Comenta-se que ele cozinhava seus semelhantes", segue-se pela primeira vez a imagem do segundo caçador, quando ele diz, justamente: "Conheço homens que fizeram muito menos e são lobos – só lhes falta o urro e esconder-se nos bosques. Você está tão seguro de si a ponto de não se sentir às vezes Licáon como ele? Todos nós temos dias em que, se um deus nos tocasse, urraríamos e saltaríamos na garganta de quem resiste a nós [...] "<sup>254</sup>. Se a forma do animal exprime, a princípio, a impotência e a humilhação do homem frente ao absoluto do poder divino, por outro lado ela exprime também a natureza selvagem e irreconciliada do lobo, sua obstinação.

No último plano dessa sequência, os Straub nos mostram novamente a imagem do lobo (os dentes afiados e o olhar inquieto, depois melancólico). A relação de troca e de ressonância entre as palavras e as imagens, entre o que é dito e o que é visto, ganha uma força até então inesperada: tomando parte no debate entre os dois caçadores, somos levados a nos interrogar de fato sobre a humanidade remanescente no animal, como se algo do nome ou da identidade de um homem permanecesse efetivamente inscrito nos olhos do lobo mostrado pela imagem. Aqui também é possível dizer que essa imagem final como que "materializa" a humanidade do lobo projetada pelas palavras, fazendo-nos enxergar na cena algo que, pelo menos a princípio, ela não nos mostra. Por outro lado, a imagem aponta também para

---

<sup>253</sup> A descrição que o autor grego faz do episódio guarda relações estreitas com o diálogo de Pavese, e como consequência, com o filme dos Straub. Em *As Metamorfoses*, é o próprio Zeus que relata a fuga de Licáon após o seu castigo: "Ele próprio foge, aterrorizado, e ulula, refugiado no silêncio dos campos; em vão se esforça para recuperar a fala; dele próprio a raiva acorre à sua boca, e seu gosto habitual pelo morticínio se volta contra os animais, e também agora se deleita com o sangue. As vestes se transformam em pelos, em patas os braços; faz-se lobo, mas guarda vestígios da antiga forma: a mesma cor grisalha, a mesma fúria na cara, o mesmo brilho nos olhos, a mesma imagem da ferocidade." OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983, p.16.

<sup>254</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.111

ferocidade e para a irreconciliação do homem, como sugere a última fala do segundo caçador, que insiste sobre uma "sorte comum", sobre o destino do "lobo que está em cada um de nós"<sup>255</sup>. Tomando por base o diálogo de Pavese, os Straub jogam ao longo de toda a sequência com essas inversões, deixando por fim a imagem ainda arfante do lobo, como um aceno sincero e solidário à sua dor, à sua raiva, à sua insubmissão.

No diálogo *O hóspede*, algo semelhante acontece com o campo de trigo que vemos logo no segundo plano, ainda que essa imagem tenha uma amplitude política muito maior do que a anterior, sobretudo se pensada no conjunto da obra dos Straub, e em particular ao lado dos dois filmes que precedem e sucedem *Da nuvem à resistência*, a saber, *Toda revolução é um lance de dados* (1977) e *Cedo demais/Tarde demais* (1980/1981). Como diria Serge Daney, para os Straub as paisagens servem como um "testemunho vivo"<sup>256</sup> da história, ou seja, como o resultado do trabalho e do esforço do homem, e por isso mesmo como uma reminiscência dos massacres e das violências cometidas contra ele e contra aqueles que sempre resistiram às opressões econômicas, políticas e sociais. O que mais surpreende aqui é como os Straub encontram em Pavese (guardadas as diferenças de propósito) uma figuração mítica fulgurante dessa preocupação que atravessa seus filmes desde, pelo menos, *Othon*. No diálogo em questão, como já dissemos, Pavese retoma o mito de Litièreses (tal qual narrado por Frazer<sup>257</sup>) e seu hábito atroz de fertilizar os campos de trigo com os corpos e o sangue de seus hóspedes estrangeiros. Se em Pavese já era possível adivinhar uma conotação alegórica e política na retomada desse mito, nos Straub ela é repotencializada pelo encontro do mito com o lugar, da palavra com a imagem, da história com o presente.

Não se trata aqui, naturalmente (como em nenhum desses diálogos, aliás), de "ilustrar" o mito de Litièreses tal qual retomado por Pavese – mas de promover de fato um encontro, um enlaçamento, entre aquilo que a mitologia e a história nos ensinam e aquilo que o espaço nos mostra (ou, no caso, não nos mostra). Em *Da nuvem à resistência*, sobre a imagem do campo de trigo, ouvimos não por acaso Litièreses dizer: "Sempre foi feito", referindo-se à longevidade das práticas sacrificiais adotadas pelos donos da terra. Somada à imagem, essa expressão como que projeta na história concreta do homem as relações de violência inicialmente circunscritas ao mito, entendido apenas no nível da fábula, da lenda, da religião. O que em Frazer não passava de uma curiosidade intelectual sincera, mas distanciada, pela permanência das práticas religiosas nas civilizações camponesas, em Pavese e, sobretudo nos Straub, se

---

<sup>255</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.114

<sup>256</sup> DANEY, Serge. "Cinemetereologia". Em Ernesto Gougain *et al* (org.). *Straub-Huillet*, p.215

<sup>257</sup> FRAZER, James. *O Ramo de Ouro*, p.153-4

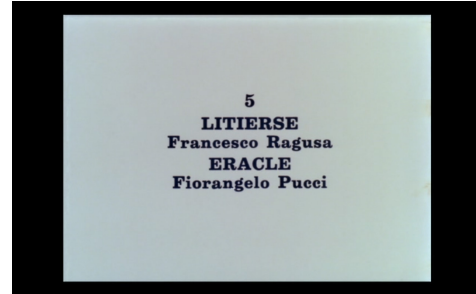
converte no eixo de uma disputa histórica, urgente e concreta, entre os padrões e os empregados de qualquer época e de qualquer civilização.

Do ponto de vista da *mise-en-scène*, a sequência se organiza em torno dos personagens de Litièreses (Francesco Ragusa), sentado numa grande poltrona de palha no terraço da casa, de costas para sua propriedade, e de Hércules (Fiorangelo Pucci), que permanece de pé, apoiado sobre a balaustrada, de frente para os campos que se estendem até uma cadeia de colinas. Enquanto Litièreses fala e gesticula de maneira eloquente, dando vazão ao cinismo quase obsceno do seu discurso (sua "tolice imperial", para lembrar *Não reconciliados*), Hércules mantém-se completamente imóvel, com os olhos fixos nos campos, dirigindo-se de maneira monocórdica ao seu interlocutor. Se a expansividade de Litièreses tem algo de teatral e caricata – e responde, de certa forma, ao estereótipo de sua posição – a caracterização do herói grego é completamente anticlimática, sobretudo a julgar pela falta de solenidade e de vigor do seu modo de falar. Com esse contraponto sutil, mas significativo, oferecido pelas "condições materiais" do próprio ator, os Straub evitam a idealização mítica do herói e a personificação excessiva de suas qualidades, mas sem perder de vista sua sobriedade, sua objetividade, sua aparente firmeza de caráter.

Os planos de Litièreses alternam entre os planos médios e fechados (Figs. v/y), enquanto todos os planos de Hércules, à exceção do plano de conjunto inicial, são fechados. A diferença fica por conta aqui da alteração de eixo, uma nova ruptura radical das convenções clássicas de enquadramento em campo e contracampo, sobretudo da famosa regra dos 180 graus<sup>258</sup>. Enquanto os primeiros planos (Fig. x) mostram o perfil esquerdo de Hércules, respeitando o eixo do diálogo, os últimos planos (Fig. z) mostram o perfil direito, invertendo completamente a relação de forças do quadro. Essa inversão provoca, além de um enorme desequilíbrio visual, um isolamento significativo da figura de Hércules dentro do espaço. A quebra do eixo material, físico, do posicionamento da câmera, é seguida também por uma inversão no eixo do próprio diálogo, na medida em que dali em diante Hércules passará a confrontar abertamente o discurso de Litièreses ("Desta vez, Litièreses, as coisas irão melhor"), confrontação essa que culmina com o convite ao duelo, no último plano.

---

<sup>258</sup> A regra dos 180° garante, entre outras coisas, a estabilidade das tomadas de uma sequência filmada em campo/contracampo. A grosso modo, podemos dizer que a câmera deve permanecer sempre numa mesma posição em relação aos personagens, filmando apenas o perfil de um dos lados do rosto. Se no meio do diálogo, o cineasta resolve filmar o perfil do outro lado de um dos personagens, ele "quebra" o eixo do diálogo. Ver BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film art: An introduction*. Nova Iorque: MccGraw-Hill, 2008, p.231-4



*[cartela de abertura]*



*t) Plano de conjunto*



*u) Plano geral campo de trigo*



*v) Plano médio Litièrse*



*x) Plano fechado I - Hércules*



*y) Plano fechado Litièrse*



*z) Plano fechado II - Hércules*

O sexto capítulo do filme é *Os fogos*, que marca simultaneamente o fim do ciclo de diálogos e a passagem para a segunda parte de *Da nuvem à resistência*, inspirada em *A lua e as fogueiras*. Como já indicamos, este é certamente o diálogo mais rico em termos de construção narrativa, sobretudo do ponto de vista da decupagem e da variedade de elementos que são convocados para compor a cena. Em *Os fogos*, Pavese apresenta a conversa entre dois pastores, um pai e um filho, sobre as antigas práticas de sacrifícios humanos nas fogueiras. O pai conta ao filho uma variação curiosa do mito do rei Atamas, que teria sido convencido por sua segunda mulher, Ino, a sacrificar os filhos do primeiro casamento em razão de uma forte seca que atingia a região. Enquanto na versão clássica do mito a sugestão de sacrifício é motivada unicamente pelo ciúme de Ino, que teria inclusive providenciado a queima dos grãos de trigo da aldeia para que não fecundassem a terra<sup>259</sup>, no relato do pai ele é motivado pelas privações impostas pela natureza, na forma da canícula.

Essa versão "popularizada" do mito clássico o aproxima do universo do trabalho e das práticas religiosas dos camponeses, preparando o terreno para a identificação mais política e mais eloquente do diálogo, entre os deuses e os patrões: "A nossa canícula são os patrões. E não existe chuva que possa libertar-nos", diz o pai, e um pouco mais à frente, completa: "Veja, os deuses são quem comanda. São como os patrões." A crítica social presente no diálogo de Pavese (em que Eugenio Corsini veria "um influxo de sociologia marxista"<sup>260</sup>) é atravessada ao mesmo tempo por uma forte dose de ironia ("E sobre as fogueiras, enquanto ardiam, nunca choveu?") e por um violento inconformismo: "Se houve uma época em que bastava uma fogueira para provocar a chuva, queimar nela um vagabundo para salvar uma colheita, quantas casas de patrões é preciso incendiar, quantos trucidar pelas ruas e praças, antes que o mundo gire no rumo certo e possamos dar nossa opinião?".

Sensíveis a essa dimensão extremamente política do texto de Pavese, os Straub constroem aqui uma das sequências mais admiráveis de todo o filme, fazendo com que os planos articulem-se quase como frases musicais, alongando-os ou encurtando-os subitamente, variando o andamento do diálogo, produzindo contrapontos inesperados em seus enquadramentos. Essa estrutura musical e melódica – familiar ao cinema dos Straub<sup>261</sup> – é

---

<sup>259</sup> FRAZER, James. *La Rama Dorada*, p.338-42. Ver também BRANDÃO, Junito de Souza Brandão, *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, p.134-5

<sup>260</sup> CORSINI, Eugenio, *Orfeo senza Euridice*, p.125 apud CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*, p.401, tradução nossa.

<sup>261</sup> A prova maior dessa proximidade estrutural com a música continua sendo a carta enviada aos diretores por Karl-Heinz Stockhausen, em reação à exibição de *Machorka-Muff* no festival de Oberhausen em 1963, e cujos comentários serviriam, com pequenos ajustes, para descrever perfeitamente a sequência em questão: "O que mais me interessou no filme de vocês foi a composição particular do tempo - como é na música. Vocês alcançaram uma boa proporção na duração das cenas, entre aquelas quase sem movimento - impressionante a

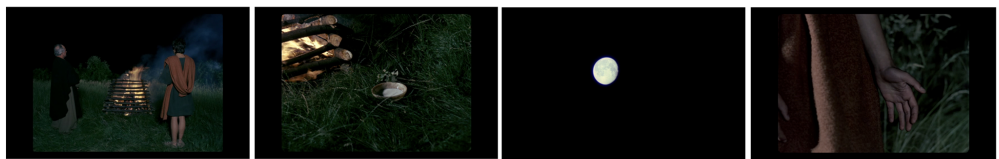
conquistada à força de uma série de disjunções e reencadeamentos entre os diferentes elementos que compõem a cena, valorizados menos pelas relações de subordinação e de continuidade do que por sua autonomia plástica, material e sensível. A impressão que temos é que a *mise-en-scène* funciona aqui como uma verdadeira "orquestração cênica" de elementos descontínuos, produzindo uma moldura narrativa peculiar, em que os objetos, as forças naturais (o vento, a lua, a fogueira), os corpos dos personagens e as palavras tem o mesmo peso "dramático" – ou seja, em que compartilham um mesmo circuito, um mesmo nível de trocas e de ressonâncias "sintáticas" e físicas. Essas ressonâncias reforçam, não por acaso, o inconformismo presente no discurso de ambos os personagens, sem deixar de traduzir o valor vital que atribuem às forças da natureza.

A primeira cena do diálogo corresponde a um plano de conjunto dos dois pastores diante de uma fogueira em forma de pirâmide, no topo de uma pequena colina cercada de arbustos. O pai ocupa o lado esquerdo do quadro, um pouco mais próximo da fogueira, que está ao centro, enquanto o filho ocupa o lado direito, produzindo uma triangulação que lembra vagamente aquela do terceiro diálogo, *Os cegos*. Eles realizam um pequeno ritual de oferenda aos deuses. Primeiro, é o pai que se aproxima da fogueira, desculpando-se pela modéstia do que tem a oferecer – "leite e mel" – e esperando que nas "grandes herdades" alguém sacrifique o vitelo necessário para que os deuses se sensibilizem. Pouco depois, seguindo as orientações do pai, é o filho que se aproxima da fogueira para fazer as libações, aspergindo o conteúdo de uma pequena tigela na direção do mar. Um segundo plano – cujo gesto, em sua economia expressiva, evoca as composições de Bresson – mostra o filho colocando a tigela e o ramo de folhas no chão, ao lado da fogueira. Novamente, a carência de elementos e de acessórios cênicos ao longo de todo o filme potencializa o aparecimento fulgurante de um único objeto, fazendo com ele adquira uma densidade plástica e material inesperada. Em pequena escala, esse belo plano nos oferece também (como *Os cegos*) uma espécie de "dramaturgia das formas" – na medida em que resulta de uma conjugação entre os elementos naturais (a vegetação, a grama, as chamas, o vento) e as formas simples (a madeira da fogueira, a tigela, o leite e o mel) resultantes do trabalho e das crenças dos homens.

---

coragem dos tempos lentos, das pausas, dos descansos, ainda mais num filme curto! - e aquelas extremamente rápidas - é brilhante a escolha dos recortes de jornais mostrados na tela em ângulos bizarros. E mais, a densidade relativa das mudanças de tempo está bem feita. (...) E ainda a condensação "irreal" do tempo; mas sem pressa. O avanço só é possível naquele ponto de convergência entre a verdade, a concentração e aquela agudez penetrante (que incendeia a nossa percepção da realidade)." STOCKHAUSEN, Karl-Heinz. Carta a Jean-Marie Straub, 02 de maio de 1963, Colônia, Alemanha *apud* BYG, Barton. *Landscapes of Resistance*, Capítulo 4, nota 12 e ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*, p.37-8, tradução nossa. Publicada originalmente em *Film 1* (n. 2, junho/julho de 1963). Publicada também no *Cahiers du Cinéma* (n.145, julho de 1963), no artigo "Cinema et Nouvelle Musique", abreviada e precedida de uma nota de Jacques Rivette.

O diálogo continua com um conjunto de quatro planos em campo e contracampo do pai e do filho, ambos de pé, enquadrados em planos fechados em leve contra-plongée. No último plano desse conjunto, uma rajada de vento inesperada sopra as brasas da fogueira nos olhos do filho. O corte seco sobre essa rajada de vento produz um salto sonoro e visual entre este plano e o seguinte, como se franqueasse ao filme o mergulho no passado operado em seguida pelo relato mítico do pai. Sobre a imagem da lua, que sublinha com seu brilho remoto a nova conjugação temporal do relato, o pai narra a antiga história de Atamas: "Toda esta região era como o terreiro, limpa e batida, e obedecia ao rei Atamas. Trabalhava-se e vivia-se e não era preciso esconder as cabras do patrão (...)." A imagem da lua no centro do quadro completa, de maneira surpreendente, a constelação de formas que organiza o ritual dos pastores. Mais uma vez, os Straub, ao invés de simplesmente "ilustrarem" o diálogo, condensam em formas precisas as relações de forças que o atravessam, fazendo com que a cena materialize aquilo que antes podíamos intuir apenas indiretamente. Um segundo conjunto de planos dá sequência ao diálogo, com os dois pastores deitados sobre a relva. Depois do plano de conjunto inicial, segue-se a discussão que coloca em jogo, por um lado, a revolta do pai contra os patrões e, por outro, a indignação do filho quanto à concepção de justiça dos deuses e dos homens. Enquanto o pai mostra-se compreensivo e tolerante em relação às antigas práticas sacrificiais expiatórias, segundo as quais alguém deveria morrer para assegurar a sobrevivência dos demais ("Eram cuidadosos. Queimavam aleijados, vadios e loucos"), o filho recusa-se a aceitar qualquer tipo de injustiça contra os homens ("Não entendo o prazer que os deuses sentiam"). Essa disputa é traduzida numa abertura progressiva do enquadramento, que isola os personagens no interior do plano e ressalta o seu afastamento. A essa abertura do enquadramento corresponde também um movimento progressivo de ascensão do corpo, como se a postura dos personagens, inicialmente deitados, revelasse no transcorrer do diálogo a crescente indignação do seu discurso. Esse movimento culmina, como já indicamos, com o último plano da sequência, um dos mais belos do filme, em que o filho se levanta furiosamente, deixando que sua mão esquerda permaneça aberta no centro do quadro: "Eu não quero, entende, não quero. Fazem bem os patrões em sugar nosso sangue, se fomos tão injustos entre nós. Fazem bem os deuses em olhar enquanto sofremos".



Dentro da constelação de formas deste último diálogo, é significativo que a mão aberta do filho – essa mão, como diria Daney, que hesita ainda em se fazer punho, mas que guarda o seu "devir-punho"<sup>262</sup> – venha ocupar justamente o centro do quadro, onde antes se viam os elementos em torno do qual o ritual de oferenda aos deuses se organizava: a fogueira, a tigela de leite e mel, a lua. Sem ignorar a força e a beleza produzida pela conjunção destes últimos elementos, a imagem desse gesto final sugere ao mesmo tempo a tentativa de interrupção de uma ordem simbólica, religiosa e social – na qual as exigências sacrificiais dos deuses entram em acordo com opressão exercida pelos patrões – e a recuperação do mito enquanto possibilidade de abertura da história.

Seja no tratamento que dão a *Diálogos com Leucó*, seja na leitura muito particular que fazem do seu último livro, *A lua e as fogueiras*, os Straub parecem estabelecer um mesmo desvio, um mesmo corte, em relação ao projeto literário e filosófico de Pavese, emblematizado aqui na mão aberta do filho, no último plano da primeira parte de *Da nuvem à resistência*. O movimento dos diretores consiste, fundamentalmente, em desvincular a recuperação do mito de seu caráter transcendente e circular, reintegrando-o ao curso da história e abrindo-o ao presente. Isso ficará ainda mais evidente na segunda parte do filme, no tratamento muito particular (para não dizer, radical) que os Straub dão a *A lua e as fogueiras*.

#### 4.4 Questões de *mise-en-scène*: segunda parte

De todas as "violências" cometidas contra o romance, de todo o esforço feito para arrancá-lo de suas leituras canônicas, de todas as estratégias de que lançam mão para fazer despertar no texto de Pavese a atualidade política de suas reflexões, há uma em particular que, constituindo como que um dos pilares da *mise-en-scène* straubiana, destaca-se logo na primeira imagem da segunda parte de *Da nuvem à resistência*. Trata-se desse gesto, comum na obra dos cineastas, de levar o texto de encontro a um lugar, fazendo com as palavras sejam reintegradas e tensionadas por um tempo e um espaço concretos.

Se na primeira parte do filme os diálogos míticos eram devolvidos, mais do que a um lugar específico, à natureza e ao mundo rural em meio ao qual haviam surgido, abrindo caminho para uma tensão entre as "forças primordiais" (a lua, o vento, a luz, a floresta) e as formas resultantes do trabalho e do esforço do homem (os campos, as fogueiras, os objetos, as palavras), na segunda parte de *Da nuvem à resistência* esse encontro do texto com o espaço

---

<sup>262</sup> DANEY, Serge. "Le plan straubien", p.6, tradução nossa

(na verdade, um reencontro) tem um endereço certo: Santo Stefano Belbo, terra natal de Pavese, como indica a placa enferrujada à direita do quadro, no primeiro plano dessa segunda parte. À esquerda do quadro, uma estrada de asfalto estende-se até a linha horizonte, como um prolongamento daquela que Édipo e Tirésias percorriam em *Os cegos*, à diferença que o contraste entre o trabalho do homem e a natureza aqui é muito mais flagrante, não deixando dúvidas quanto à relação desigual de forças que essas duas instâncias mediram ao longo do tempo.

Sobre essa imagem, ouve-se em *voz over* o primeiro depoimento do bastardo (Mauro Monni), dito de maneira austera e objetiva, minimizando o acento musical e as variações rítmicas que marcavam a recitação dos primeiros diálogos do filme: "Não sei se venho da colina ou do vale, dos bosques ou de uma casa com sacadas. A jovem que me deixou na escadaria da catedral de Alba talvez nem viesse do campo, pode ser que fosse a filha dos donos de um palácio, ou me levaram para lá, num cesto de colher uvas..." Uma pequena pausa marca a passagem para um segundo trecho do depoimento, ao fim do qual sobem as cartelas com os créditos dos atores.

Apesar da apresentação em primeira pessoa do protagonista, um dos aspectos mais notáveis dessa segunda parte de *Da nuvem à resistência* diz respeito ao caráter marcadamente *conversacional* de sua *mise-en-scène* – evocando, não por acaso, filmes anteriores dos cineastas, em particular, *Lições de História*. O empenho investigativo do bastardo, sobretudo na forma como é lido pelos Straub, lembra vagamente a curiosidade do jovem biógrafo de Júlio César no filme de 1972, o que faz com que seu personagem, aqui também, sirva menos como uma base de identificação subjetiva do que "um elemento unificador que apresenta possibilidades narrativas"<sup>263</sup>. No entanto, a investigação "criminal" do filme anterior – que Fieschi comparou ao Hawks de *À beira do abismo* – se desenrola em *Da nuvem à resistência* não mais nos rastros dos vencedores, mas dos vencidos, ou seja, dos camponeses e dos *partisans*.

Enquanto no romance de Pavese o relato do protagonista assumia, na maior parte das vezes, um tom abertamente *reflexivo* e *confessional*, no filme dos Straub a presença da *conversação* e do *diálogo* ganha uma proporção vital, tanto do ponto de vista da evolução narrativa quanto na própria estruturação das cenas. Como se prolongassem o modelo da

---

<sup>263</sup> BYG, Barton. "History Lessons and Brecht's *The Business Affairs of Mr. Julius Cesar*". In: *Landscapes of Resistance*, p.126, tradução nossa. Essa dificuldade de identificação subjetiva, bem como caráter "unificador" do percurso do personagem são, obviamente, muito mais pronunciados no filme de 1972 do que em *Da nuvem à resistência*, visto que no primeiro o personagem não é sequer "apresentado" ao espectador. Um dispositivo semelhante de "unificação" da narrativa a partir dos encontros dos personagens aparece em diferentes filmes dos Straub, como *Relações de Classe* e *Gente da Sicília*.

primeira parte do filme, boa parte das sequências dessa segunda parte se estruturam a partir do encontro de dois ou mais personagens, reunidos em torno de uma memória, de um conflito, ou de uma arguição. No lugar de fazer da viagem do protagonista a ocasião de uma deriva meditativa e contemplativa, ou de reconstituir visualmente os eventos que coincidem com essa viagem (a descoberta dos corpos dos soldados, a festa de Nossa Senhora ou a ira de Valino contra sua própria família), os Straub optam por esse modelo – caro à tragédia clássica e, por extensão, ao universo dramático – da *conversação*<sup>264</sup>. Dessa forma, quase todos os acontecimentos que dizem respeito ao presente da aldeia ou ao passado do protagonista são colocados em debate, trazidos à tona por meio de suas conversas com Nuto, Cinto, Valino, Cavallière ou com os burgueses do bar. Poucas sequências escapam a esse modelo, e merecem, não por acaso, uma atenção especial, como o discurso do padre em frente à igreja e a compra do canivete de Cinto.

Em sua manifesta economia dramática e formal, portanto, as sequências dessa segunda parte revelam de antemão o caráter atípico da relação que os Straub nutrem com o romance de Pavese: devolver os textos aos lugares, reintegrá-los a um tempo e a um espaço, dotar-lhes de um corpo e de uma voz não significa, de maneira alguma, enriquecê-los narrativamente ou visualmente. Trata-se, pelo contrário, de retalhá-los, de despojá-los de suas imagens prévias, de abrir blocos e buracos entre as palavras, entre os personagens, entre as cenas. Mais do que uma tentativa de reconstituir narrativamente os personagens e os eventos do romance de Pavese, contextualizando-os no tempo e no espaço ou ilustrando aquilo que no texto podíamos apenas inferir indiretamente, essa segunda parte de *Da nuvem à resistência* será representativa do movimento inverso, como já havia notado Louis Seguin:

O cinema não cura o infortúnio do romance, mas, bem ao contrário, ele o retalha e deixa a ferida aberta. Ele abre buracos no texto. Ele isola, para usar um vocabulário caro a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, "blocos". A decupagem reencontra o seu sentido original: ela recorta, ela desvia.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Podemos pensar, nesse sentido, como a *mise-en-scène* dos Straub é frequentemente estruturada na contramão de uma estratégia narrativa cara ao cinema moderno (de Rossellini a Godard, de Antonioni a Wim Wenders), emblematizada pela célebre figura da *deriva* e da *deambulação*. Ainda que seus filmes abordem com frequência o tópico do "desenraizamento" - na forma de peregrinações, de viagens, de exílios voluntários ou não – muito pouca ênfase é dada, em geral, ao deslocamento físico dos personagens, e à duração desse deslocamento no tempo e no espaço – à excessão, notável, de *Lições de História*. Nos Straub, em geral, a deriva e a deambulação parecem funcionar sobretudo por meio de "saltos" descontínuos, em que o trajeto de depuração psicológica, de meditação solitária e individual, de decantação das idéias e dos conflitos do personagem é obliterado em favor do debate, da discussão, da conversa.

<sup>265</sup> SEGUIN, Louis. "Prendre part a l'histoire même". In: « *Aux distraitements désespérés que nous sommes...* ». *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Paris: *Cahiers du Cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2007, p.95, tradução nossa.

Vemos logo em que medida a postura dos diretores se coloca na contramão daquilo que, no cinema, convencionou-se adotar diante da escrita literária. No lugar de traduzirem visualmente o romance de Pavese, os Straub procuram sublinhar a materialidade inerente ao texto; no lugar de reconstituírem sua continuidade dramática, eles abrem brechas e buracos na narrativa; no lugar de reterem as ricas imagens do romance (tão convidativas à invenção e à fabulação) eles se ocupam, justamente, daquilo é menos "cinematográfico" e menos visual – ou seja, do verbo e da palavra.

Em 1951, escrevendo sobre *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson, Bazin havia destacado alguns aspectos estilísticos e dramáticos que, a despeito das enormes diferenças entre os dois filmes, parecem guardar uma enorme afinidade com o movimento realizado pelos Straub<sup>266</sup>. A brilhante análise de Bazin procurava mostrar como a adaptação de Bresson resultava de um processo progressivo de *depuração* e de *simplificação* das imagens do romance de Georges Bernanos. Apresentando *Crônica de Anna Magdalena Bach*, em novembro de 1966, num artigo publicado na revista *Filmkritik*, o próprio Straub reivindicaria nominalmente a influência que *Diário de um pároco* havia exercido sobre esse primeiro longa-metragem<sup>267</sup>. Nesse mesmo artigo, referindo-se ao trabalho de decupagem do roteiro, e insistindo na importância da depuração e da simplificação da cena, Straub dizia o seguinte:

O trabalho, para mim, quando faço uma decupagem, é chegar a um quadro que seja completamente vazio, para que esteja seguro de não ter absolutamente nenhuma intenção, de não poder mais tê-la quando filmo. Eu elimino continuamente todas as intenções – os desejos de expressão. Isso é o enquadramento na decupagem. (...) Um filme não existe para contar uma história em imagens, isso ficou claro com o tempo; um filme também não existe para mostrar o que quer que seja – o plano geral não rende um filme, só muito raramente; um filme também não existe para exprimir alguma coisa, sentimentos ou qualquer outra coisa. Um filme também não existe – ainda que aí eu não esteja tão certo – para demonstrar alguma coisa. Para não cair em uma dessas armadilhas, o trabalho na decupagem consiste, para mim, em destruir desde o início essas diferentes tentações de expressão. Só então podemos realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico.<sup>268</sup>

É possível retomar algumas indicações de Bazin a respeito do filme Bresson para pensar como elas se ligam ao trabalho de decupagem e de *mise-en-scène* de *Da nuvem à resistência*: a recusa em naturalizar os diálogos – ou melhor, a insistência em neutralizar dos diálogos originais do livro qualquer naturalismo ou espontaneidade; o uso sóbrio e hierático

---

<sup>266</sup> BAZIN, André. "Le Journal d'un Curé de Campagne et la stylistique de Robert Bresson". Em *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 2011.

<sup>267</sup> STRAUB, Jean-Marie. O *Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto et als (org.). *Straub-Huillet*, p.4

<sup>268</sup> STRAUB, Jean-Marie. O *Bachfilm*, p.6

do corpo, despido de qualquer expressividade ou de qualquer sentimentalismo; o encadeamento descontínuo e quase autônomo das sequências, que se colocam uma ao lado da outra como os "quadros de uma série" ou as "estações de uma linha"; a recusa em recorrer às imagens e à visualidade abundante do romance como uma garantia de invenção ou de fidelidade; a progressiva simplificação das ações, procurando dar um lugar cada vez maior à materialidade do texto.

Se é verdade que algumas dessas características reenviam à *mise-en-scène* straubiana, é preciso reconhecer que elas são tensionadas aqui por um conjunto de preocupações muito próprias (tanto de ordem cinematográfica quanto política) e por um outro nível de exigência na decupagem do texto, na relação com as locações e no trabalho com os atores. São essas exigências que condicionam, a nosso ver, tanto os momentos mais impactantes dessa segunda parte do filme quanto suas fragilidades.

#### 4.4.1 *Uma dramaturgia do espaço*

Como já dissemos anteriormente, um dos aspectos mais particulares da *mise-en-scène* straubiana diz respeito à importância que os diretores atribuem ao espaço e às locações, bem como às relações que esse espaço nutre com o texto de base e com os atores que o encenam. Esse aspecto ganha um relevo muito particular nessa segunda parte do filme, em função mesmo do significado que o cruzamento entre o texto de Pavese e a local de filmagem (sua terra natal) adquire aqui.

Antes de mais nada, essa importância atribuída ao espaço se faz sentir na própria organização visual das cenas. Já sugerimos como, no cinema dos Straub, o plano não se organiza necessariamente segundo os parâmetros clássicos de composição. Isso quer dizer que a disposição interna dos elementos do plano não se subordina necessariamente à continuidade clássica da sequência, como seria o caso, por exemplo, no campo/contracampo, em que a posição de dois personagens em relação ao quadro é definida pela exigência de uma ligação aparentemente natural entre eles. Nos Straub, acontece o contrário: para cada sequência é preciso procurar as leis de sua organização interna e as razões de sua composição. Além disso, a prioridade que o corpo do personagem geralmente assume em relação aos outros elementos na composição do quadro clássico (prioridade da centralidade, da clareza, da inteireza) é subvertida aqui em função de uma outra hierarquia material.

Em *Da Nuvem à resistência*, particularmente na segunda parte do filme, é nítida a prioridade que o espaço assume em relação ao corpo na composição do quadro em alguns

momentos, em especial nos espaços abertos das colinas, das vinícolas e dos campos cultivados. Essa prioridade está diretamente relacionada com a preocupação política dos diretores, na medida em que a terra, como já observamos, é quase sempre um espaço transformado pelo trabalho, pela guerra ou pela religião. O cinema dos Straub parte do reconhecimento de que todo espaço – cultivado ou não, conhecido ou não, explorado ou não – oferece também uma "dramaturgia das formas", ou melhor, uma "dramaturgia da história", muitas vezes muda e silenciosa, mas cuja importância não passa ao largo do cinema, pelo contrário, circunscreve alguns de seus principais temas e deveres. Como diria Jean Narboni a respeito de *Fortini/Cani*, o trabalho dos Straub é aquele do "topógrafo, geógrafo, desenhista de mapas, agrimensor, técnico dos relevos do terreno...".<sup>269</sup>

Uma das cenas mais emblemáticas desse esforço de representação e de "dramatização" do espaço, materializada formalmente pela prioridade que este último assume na organização do quadro, é aquela que apresenta o encontro entre o bastardo e Cavaliere. Em *A lua e as fogueiras*, Pavese apresenta esse personagem como um homem solitário e cortês, filho de uma antiga família da região, cujos bens teriam sido dissipados por ele nos tempos de solteiro: "restara-lhe apenas uma pequena vinha, umas roupas gastas, e perambulava pelo povoado com uma bengala com o cabo de prata"<sup>270</sup>. Pavese conta também que "da praça se via a colina onde tinha suas terras, atrás do telhado da prefeitura, uma vinha mal cuidada, cheia de mato e em cima, contra o céu, um punhado de pinheiros e caniços"<sup>271</sup>. Em memória do filho que se suicidou, Cavaliere fez questão de plantar algumas árvores no alto da colina, deixando que parte da sua propriedade permanecesse selvagem e inculta.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> NARBONI, Jean. "A enorme presença dos mortos", p.200

<sup>270</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.52

<sup>271</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.52

<sup>272</sup> Esse episódio evoca as reflexões do protagonista de *O diabo nas colinas*: "...existiria nos campos um cantinho, uma margem, um pedaço inculto de terra onde ninguém jamais pôs o pé, onde, desde o princípio dos tempos, a chuva, o sol e as estações se sucedem sem o conhecimento do homem?". E depois: "Cada colina era um mundo, feito de lugares seguidos, inclinados e planos, semeados de vinhas, campos e selvas. Havia casas, aglomerados de bosques, horizontes. Depois de muito olhar ainda se descobria alguma coisa, uma árvore insólita, uma volta de riacho, uma eira, uma cor não vista." PAVESE, Cesare. *O diabo nas colinas*. In: *O belo verão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.152 e p.166



A)



B)



C)



D)



E)



F)



G)



H)

*Robert Fühmel, em Não Reconciliados (1965)*

*O bastardo, em Da nuvem à resistência (1978)*

A preocupação com a terra que atravessa esse encontro no romance de Pavese – na forma de uma tensão entre o cultivo e a natureza, entre a presença do homem e a sua ausência, entre a propriedade e o campo – também estará presente no filme dos Straub, e não apenas como "conteúdo" do diálogo dos dois personagens, mas definindo a própria organização dos elementos dentro do quadro.

No primeiro plano da sequência (Fig. A), a câmera está colocada quase ao rés do chão, no declive do barranco. No centro do quadro vemos um caminho de terra batida, margeado de mato por todos os lados. Atrás desse caminho vemos a cerca que define os limites das vinhas e, muito mais ao fundo, um conjunto de colinas, desaparecendo progressivamente no horizonte, todas elas recortadas por plantações e construções humanas. O enquadramento não resulta num plano "belo", mas é evidente que a câmera procura dar conta da maior extensão possível do espaço de forma relativamente equilibrada, já que o primeiro plano (o caminho, a vegetação e a cerca) e o plano de fundo (as quatro colinas e o céu) ocupam quase o mesmo espaço na tela. Quando os dois personagens atravessam o quadro, salta aos olhos a peculiaridade da composição da cena, já que os ombros e as cabeças de ambos são cortados pela imagem. A câmera não realiza nenhum tipo de movimento ou de reenquadramento, deixando que a imagem do campo mal cuidado de Cavaliere e das colinas da região permaneçam centrais na composição: "Por muitas razões não posso vender a vinha" – diz Cavaliere – "porque é a última terra que porta o meu nome, porque caso contrário terei de morar em casa alheia, porque para os meeiros convém que seja assim, porque afinal de contas estou sozinho."

Nos demais planos da sequência, essa "prioridade" do espaço se confirma, ora de maneira mais discreta, ora mais manifesta. No segundo plano (Fig. B), por exemplo, onde o enquadramento é um pouco mais convencional, os Straub rejeitam ainda assim a solução do "plano americano" e cortam os personagens na altura da canela. A composição do fundo, por outro lado, é perfeitamente harmônica, e abarca uma pluralidade de linhas, volumes e de recortes na natureza, dando-nos uma dimensão dessa "dramaturgia das formas" a que nos referíamos mais acima.

No terceiro plano (Fig. C), vemos o fim do caminho que atravessa a colina e uma clareira em que se erguem árvores frondosas, que contrastam com o ar de abandono do terreno do primeiro plano da sequência. Elas representam o terreno deixado livre, selvagem, inculto, como um sinal de que nem tudo rende-se à lógica da produção e do progresso. Para Cavaliere, esse terreno é uma marca da memória do filho. No filme dos Straub, a entrada

dessa imagem coincide exatamente com o relato de Cavaliere, que diz: "Plantei essas árvores. Eu quis que aqui em cima da colina a terra fosse dele".

No quarto plano (Fig. D), o conflito entre as formas do espaço se radicaliza, já que, ao contrário do plano anterior, o terreno aqui é completamente definido pelas marcas do trabalho e da produção agrícola. Mais do que em qualquer outro da sequência, esse plano torna nítida a prioridade que as linhas e os recortes da paisagem assumem em relação à posição dos personagens; aqui, o bastardo encontra-se próximo demais da câmera, como se estivesse sendo "comprimido" pelo espaço (num desenho muito semelhante, não por acaso, a um dos planos de Robert no bilhar, em *Não reconciliados*<sup>273</sup>); ao fundo, as linhas da paisagem constituem como uma imagem à parte, quase uma carta topográfica do terreno, com seus diferentes cortes, linhas e altitudes.

Vemos assim como a construção dessa sequência é toda orientada em torno de um jogo de aproximações e contrapontos entre o espaço, os personagens e as palavras. O importante aqui é notar como cada elemento assume um papel expressivo, cuja importância não é dada por nenhuma convenção *a priori*, mas pela convicção de que o espaço tem tanto a dizer quanto um argumento escrito que enlaça os fatos e os sentimentos dos personagens num encadeamento dramático-narrativo. Para os Straub, cada nova sequência, cada novo plano, é a ocasião de avaliar e redistribuir o "peso" dos elementos que integram a cena. Dessa forma, eles recusam as convenções clássicas que procuram delimitar *a priori* as funções e possibilidades expressivas desses mesmos elementos.

O peso atribuído ao espaço e às locações é marcante também em outras sequências do filme, como na primeira caminhada de Nuto e do bastardo pela estrada da colina (que descortina progressivamente – e de maneira sublime – o desenho das vinhas sobre a encosta) ou no discurso do padre no adro da igreja (que nos permite ver, ao fundo, muito discretamente, as "colinas onde os fogos se acendiam e onde estavam os partisans"<sup>274</sup>). A importância do espaço não se resume obviamente a uma dimensão formal, ao orientar a organização visual do quadro. Como dizíamos mais acima, a filmagem para os Straub é

---

<sup>273</sup> Tanto no romance de Heirich Böll, *Bilhar às nove e meia* (1959), quanto no filme dos Straub, o bilhar frequentado por Robert desempenha um papel central na estrutura da narrativa. A sequência a que nos referimos corresponde ao diálogo entre Robert e Shcrella, decupado pelos cineastas numa série brilhante de planos e contra-planos que valoriza expressamente as angulações do espaço e os objetos de cena. Para uma análise da estrutura do romance e do filme, ainda que numa perspectiva diferente da nossa, ver o capítulo "Time and Memory in Postwar Germany: *Not Reconciled*", em *Landscapes of Resistance*, de Barton Byg. Para o autor, a maioria das composições em diagonal desse filme denunciam a "inabilidade dos personagens de reconciliar o presente e o passado", p.114

<sup>274</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.11

também a ocasião de um *encontro* entre o texto e o lugar, entre a história e o presente da encenação.

Na última sequências do filme, em que Nuto narra para o bastardo as circunstâncias da morte de Santina, essa relação entre o texto, os personagens e o espaço assume uma dimensão significativa. A sequência corresponde exatamente ao último capítulo do livro (XXXII), e marca, como procuramos mostrar anteriormente, o fechamento de um ciclo, em que a idealização do passado pelo protagonista – emblematizada aqui na figura de Santina – encontra-se com a violência e com a fatalidade inerentes à guerra. Ao invés de fazer com que Nuto relate esse acontecimento enquanto ambos caminham pelas encostas da Gaminella (como no romance), os Straub transformam a narrativa da morte de Santina num texto que é lido em cena pelo personagem (evocando, em sua tonalidade ao mesmo tempo confessional e histórica, as reflexões de Franco Fortini em *Fortini/Cani*). Mais do que com a "materialidade" das palavras, somos confrontados aqui com um verdadeiro "devir-documento" do texto de Pavese – e, junto com ele, do relato de Nuto sobre Santina e sobre as lutas de resistência. A dimensão propriamente "cênica" do cinema (e tudo que ela implica em termos de jogo dramático e de representação) é como que abolida em favor de uma relação direta entre o espectador e o relato, entre a leitura e a escuta. Prostrado diante de Nuto, de pé, o bastardo contenta-se em ouvir as palavras lidas pelo amigo. Comentando essa sequência, Franco Fortini diria o seguinte:

A irredutibilidade a que convidam todos os dois personagens (um deles, na última parte, lendo as páginas que narram os sacrifícios humanos nos fogos de 1944, e outro, em contracampo, escutando) não é, me parece, como provavelmente é em Pavese, o atônito consentimento ao ciclo do tempo e à fatalidade terrestre; é a fê em uma lentidão da positividade – como fraterna liberação e ajuda – continuamente aflorando sobre as derrotas e os erros.<sup>275</sup>

O episódio da morte de Santina, tal qual narrado por Pavese, fazia de fato com que a particularidade do evento histórico fosse incorporada e, até certo ponto, dissolvida na temporalidade cíclica dos fenômenos naturais, reforçando o caráter simbólico e expiatório do seu sacrifício. O fato de que esse sacrifício se assemelhasse a um "rito propiciatório" indicava, justamente, a crença numa incorporação do corpo pela natureza, capaz de devolvê-lo a um estado primitivo e original, de onde uma nova vida, purificada, poderia nascer. Pavese deixava sugerido assim que o tempo humano e individual – inconstante, incoerente, profano – poderia ser reintegrado a uma periodicidade cósmica e divina.

---

<sup>275</sup> FORTINI, Franco. "Controcorrente", p.186

Essa sugestão não poderia ser mais estranha a um filme como *Da nuvem à resistência*, que insiste na *irreducibilidade* dos eventos históricos e das vidas humanas no tempo e no espaço. Ora, ao tratar a morte de Santina a partir do relato sóbrio, anticlimático e anti-sentimental de Nuto, ao tratá-lo com como um "documento" das lutas de resistência, os Straub procuram desconstruir exatamente essa ideia de que o corpo pode se fundir com a natureza, ou de que a morte de um homem possa ser subtraída à história para integrar um ciclo mítico de renascimento e de retorno. Nesse sentido, a concepção de Pavese e dos Straub, ao menos aqui, não poderia ser mais diferente: para o primeiro, como já havia nota Furio Jesi, a morte é um lugar de retorno às origens, na medida em que aí se realiza uma reintegração do corpo às forças e às formas primordiais da natureza. Para os Straub essa reintegração é simplesmente impossível, e os corpos daqueles que foram vitimados pelas injustiças e violências da história – os corpos "sem nome" dos vencidos – "sobrevivem" e "resistem" a serem esquecidos, incorporados, pacificados. Daí, como diria Serge Daney, que "achar 'belo' o plano de uma paisagem é, no limite, uma blasfêmia, porque um plano, uma paisagem, no final das contas, é alguém."<sup>276</sup>

Num determinado momento dessa sequência final, um plano das colinas e das árvores agitadas pelo vento nos lembra que o espaço (apesar – ou graças à – sua aparente mudez) é provavelmente a testemunha mais significativa dos acontecimentos que um dia se desenrolaram ali. O relato do romance de Pavese, pelas vias do cinema, bebe novamente no seu berço de origem para transformar-se no contato com ele. Por um lado, a paisagem revela a sua indiferença e seu alheamento ao "circo" armado pelos homens; por outro, as palavras de Lacorte/Nuto/Pavese – lidas como um documento, um relatório ou simplesmente, como um testemunho escrito<sup>277</sup> – evocam novamente os resquícios da história escondidos sob sua superfície. A história do que aconteceu no passado, contudo, do que pode ter acontecido no espaço mostrado pela câmera, "paira sobre o presente mas não o domina"<sup>278</sup>, como já havia notado Gilberto Perez a respeito de *Fortini/Cani*. No jogo de ressonâncias entre a primeira e a segunda parte do filme, essa imagem nos remete diretamente ao campo de cultivo de trigo do diálogo entre Litières e Hércules. A beleza e o aparente apaziguamento da natureza, tanto

---

<sup>276</sup> DANEY, Serge. "Moral da percepção", p.171

<sup>277</sup> Esta é a explicação que o próprio Straub dá à opção pela leitura do texto escrito na cena: "É como se ele tivesse deixado um testemunho para o futuro, ou, alguma coisa assim, ou...para a história, ele deixou um testemunho em sua casa, escrito, sobre uma mulher que ele amava e que amou um dia, e ele não quer falar disso no vácuo, simplesmente, mas deixando um testemunho escrito. E ele o lê. E diz "eu leio isso e não outra coisa, o resto não vos diz respeito, sou eu". Son séances Straub. Debate sobre *Da nuvem à resistência* - Gravação em áudio.

<sup>278</sup> PEREZ, Gilberto. "History Lessons". Em *The Material Ghost: films and their medium*. Baltimore/Londres: John Hopkins University Press, 1998, p.313

aqui quanto lá, são enganosos, já que por baixo da terra se agitam, incansavelmente, o sangue e os escombros resultantes da opressão e da violência dos homens.

#### 4.4.2 Parênteses crítico: fragmentação e reencadeamento narrativo

Do conjunto de acontecimentos narrados por Pavese em *A lua e as fogueiras*, dois em particular desempenham um papel central na construção narrativa da segunda parte de *Da nuvem à resistência*, sendo que ambos dizem respeito a eventos contemporâneos da visita do bastardo à aldeia: a descoberta dos corpos dos fascistas e o suicídio de Valino. É possível dizer, na verdade, que esses acontecimentos são centrais para a compreensão do alcance do filme como um todo, na medida em que expõem as duas grandes faces da violência, ou melhor, os dois modelos de opressão contra as quais os diretores se insurgem frontalmente: o fascismo e a exploração capitalista. É sobretudo contra essas duas instâncias, aliás, que a própria ideia de *resistência* do título do filme parece querer ser entendida. Poderíamos ir ainda mais longe para dizer que, no cinema dos Straub, esses dois "modelos de violência" desdobram-se quase naturalmente um do outro, isso quando não se correspondem completamente.<sup>279</sup>

O primeiro acontecimento diz respeito à descoberta dos corpos de dois espões *repubblichini*<sup>280</sup> mortos na guerra pelos *partisans*. Na contramão de uma esperada retomada narrativa e linear do episódio, os Straub o introduzem na narrativa como um corte descontínuo em relação à sequência anterior. Começam por sua repercussão entre um grupo de habitantes da aldeia, uma espécie de elite conservadora e anticomunista, que se reúne no bar da cidade para especular sobre a moral dos *partisans* supostamente responsáveis pela morte dos dois espões fascistas.

A primeira a falar é uma mulher de meia idade, enquadrada em plano meio fechado, que olha para fora do quadro: "Seria capaz de andar, eu pelas ribanceiras, para procurar outros mortos, todos os mortos, a desenterrar com a enxada tantos pobres rapazes, se isso fosse suficiente para mandar para a prisão, ou até para forca, alguns desses comunistas covardes." Enquanto a descrição da cena no romance de Pavese indicava explicitamente a indignação da

---

<sup>279</sup> Segundo Straub, "Não há ruptura entre o sonho de Goebbels e o sonho do capitalismo"; Huillet, no mesmo sentido, afirmaria: "Eu acho que não existe diferença de natureza entre o capitalismo e o fascismo". RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, p.49. Ver também "Incontro con Jean-Marie Straub e Danièle Huillet". Entrevista concedida a Eduard Le Fou, p.única.

<sup>280</sup> Segundo Liliana Lanagá, o termo foi criado em 1943 "para designar, depreciativamente, primeiro os soldados arrolados pela República Social Italiana ou República de Salò (...) e depois genericamente qualquer um que pertencesse a tal república." PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.66

mulher, que dizia essas palavras "gritando", no filme dos Straub a cena é apresentada da maneira mais sóbria possível, tornando a insensatez do comentário ainda mais patente.

Segue-se a essa primeira cena uma série de seis planos curtos, em que cada um dos presentes emite sua opinião a respeito do assunto, conformando um mosaico burlesco de disparates (bem à maneira de Ford ou Renoir, que compartilham com os Straub a mesma aversão à impositação retórica); e que culmina, finalmente, com a fala cadenciada e supostamente sensata do médico, um homem mais velho, de braços cruzados, terno branco e óculos escuros: "Para mim, a culpa não foi deste ou daquele indivíduo. Era toda uma situação de guerrilha, de ilegalidade, de sangue".

Nesse momento, um *insert* de tela escura, mais longo do que havíamos visto em *Os cegos* (com cerca de 15"), interrompe a fala do médico, e a voz do bastardo recupera, em *voz over*, os fatos aos quais os comentários que acabamos de ouvir se dirigem: "Havia que um homem, destocando um terreno, encontrara mais dois mortos nos planaltos de Gaminella. Com a cabeça esmagada e sem sapatos. Deviam ser *repubblichini* porque os partisans morriam no vale, fuzilados nas praças ou enforcados nas sacadas, ou os mandavam para a Alemanha".<sup>281</sup>

Em seguida, o filme retoma a cena do médico de terno branco, que acaba por revelar a verdadeira intenção de seu argumento: "Os comunistas. Sempre eles. São eles os responsáveis. São eles os assassinos. É uma honra que nós italianos lhes deixamos com prazer...".

Só então nos damos conta de que o bastardo também está presente no bar, sentado próximo à saída, na outra extremidade: "Não estou de acordo" – diz ele. Na cena seguinte, um plano geral curtíssimo (de cerca de um segundo) nos mostra todos os integrantes do bar ao mesmo tempo, todos eles voltados para o bastardo, num desenho que sugere a agressividade e a reatividade frente ao seu comentário. O mesmo plano se repete pouco depois, antes que o protagonista, num gesto repentino, levante-se para pagar a bebida e saia do bar. Sobre essa imagem, ouvimos ainda a voz da primeira mulher: "São todos uns bastardos. É o nosso dinheiro que eles querem. A terra e o dinheiro, como na Rússia. E acabar com quem protesta".

O episódio da descoberta dos corpos é desdobrado ainda em duas cenas. A primeira delas é a conversa entre Nuto, o bastardo e Cavallière. No livro de Pavese, esse encontro entre os três personagens não existe; são os Straub que o propõem, certamente com o intuito de facilitar a reunião de seus comentários numa só sequência (gesto raríssimo, talvez único em

---

<sup>281</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.66

todo o filme, de "adaptação" no sentido tradicional), e de sugerir um consenso (mais enfático do que no romance) na posição dos personagens frente aos acontecimentos<sup>282</sup>. A outra corresponde à pregação reacionária do pároco, pontuada ao fim por um *insert* de tela escura.<sup>283</sup>

A segunda sequência a que nos referíamos mais acima diz respeito à morte de Valino, e à devastação causada por ele em sua própria casa depois de uma discussão sobre a distribuição da colheita com a Madame do Palacete. Também aqui os Straub se recusam a reconstituir visualmente os momentos relativos a esse surto de violência, bem como o suicídio de Valino, contentando-se com a cena (fortíssima, aliás) da fuga de Cinto, que surge repentinamente de dentro da noite para relatar, ajoelhado aos pés do bastardo, os eventos que acaba de testemunhar: "O pai pôs fogo na casa. Queimou tudo, o garrote também. Os coelhos fugiram". Nuto, enquadrado num plano fechado, sugere que tudo pode não ter passado de um acidente. Em seguida, ainda ajoelhado aos pés do bastardo, num plano mais fechado que o primeiro, Cinto continua: "Não, não, matou Rosina e a vovó. Queria me matar, mas eu não deixei... Depois botou fogo na palha e ainda me procurava, mas eu estava com o canivete e aí ele se enforcou na vinha".<sup>284</sup>

Em linhas gerais, essa sequência respeita a mesma lógica daquela do bar, na medida em que vemos primeiro a reação de Cinto, como descrita acima, e logo em seguida a explicação do bastardo em *over*, sobre um *insert* de tela escura, desta vez muito mais longo do que o anterior (cerca de 4'21"): "Viera a Madame do Palacete com seu filho, para dividir o feijão e as batatas. A madame dissera que duas fileiras de batatas já tinham sido colhidas, que era preciso ressarcí-las, e Rosina gritara, Valino praguejava, a madame entrara em casa para que a avó também falasse, enquanto o filho tomava conta dos cestos (...)".<sup>285</sup>

Essas sequências que acabamos de descrever são emblemáticas, na nossa opinião, ao mesmo tempo daquilo que existe de mais forte e de mais problemático na construção narrativa e na organização formal dessa segunda parte do filme. Já sugerimos o quanto os

---

<sup>282</sup> Esse consenso é relativo no livro de Pavese. A indignação de Cavaliere, por exemplo, não é exatamente motivada pelo discurso anti-comunista do padre: "Quem me manteve informado foi o Cavaliere, porque estava com raiva do pároco por ele ter tirado a sua placa de latão do banco da igreja, sem nem mesmo avisá-lo. / "O banco onde se ajoelhava minha mãe" disse-me. "Minha mãe que fez pela igreja mais que dez labregos como ele..." PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.74

<sup>283</sup> A particularidade na intervenção dos diretores fica por conta aqui da adição de uma expressão em latim - "Sursum corda" - inexistente no romance de Pavese, onde lia-se apenas "Disse também uma palavra em latim" (Cesare Pavese, *A lua e as fogueiras*, p.76). "Sursum corda", segundo o dicionário, quer dizer, "Elevai os corações. [Frase que o sacerdote católico pronuncia ao celebrar a missa, no começo do prefácio. Cita-se como exortação a sentimentos elevados.]" Dicionário online de Português: <http://dicionario.co/>

<sup>284</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.149

<sup>285</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.152

acontecimentos que estão no centro dessas duas sequências são importantes, e o quanto eles sintetizam, de certa maneira, os principais temas e conflitos que os Straub resolvem reter do romance de Pavese. Ao mesmo tempo em que revelam a intensidade e a força das imagens que os Straub são capazes de construir (sobretudo na decupagem do espaço, na disposição dos personagens no interior do quadro, na agudez e na precisão dos cortes, na alternância desconcertante do ritmo e da duração das tomadas), essas sequências denunciam, a nosso ver, uma atitude contraditória dos diretores em relação ao texto que lhes serve como base. Se é evidente que os Straub esforçam-se, por um lado, para desconstruir e fragmentar o texto de Pavese, abrindo brechas e buracos na narrativa, ressaltando a materialidade do texto e o jogo enunciativo dos atores, por outro lado, o filme parece restabelecer, num outro nível, uma relação de causalidade entre os acontecimentos que acaba se revelando excessivamente funcional.

No caso do episódio de Valino, essa relação é especialmente clara, sobretudo se levarmos em consideração que o personagem aparece aí tanto como peça de um sistema (de exploração) quanto de um discurso (de emancipação)<sup>286</sup>. No filme, sua súbita explosão de violência parece integrar uma cadeia lógica de acontecimentos, antecipada já no seu primeiro encontro com Nuto, quando esse dizia: "Veja só como são as coisas, um proprietário providencia comida para o seu animal, mas não para quem trabalha a sua terra..."<sup>287</sup>. Essa cadeia fecha-se, justamente, quando o bastardo atribui a motivação de sua revolta à discussão com a Madame do Palacete sem levar em consideração a brutalidade e a violência que, em Pavese, faziam parte da personalidade do personagem, e tensionavam desde o início sua relação com Cinto e com sua família. É evidente, como já sublinhamos, que o esforço de construção dos personagens nos Straub vai no sentido contrário do psicologismo, e que sua intenção é de fato sublinhar o caráter abusivo e violento da exploração capitalista, emblematizado aqui na figura da Madame do Palacete. Não é, obviamente, a pertinência do diagnóstico e o sentido da crítica que nos parecem problemáticos, mas o fato de que eles redundem num discurso de "vitimização" do personagem, desprovido de qualquer vontade própria ou de qualquer contradição.

---

<sup>286</sup> Impossível não evocar aqui o comentário de Barthes a respeito do teatro brechtiano: "Sem dúvida, em Brecht, as massas sociais estão sempre exatamente situadas: grande burguesia fundiária, capitalistas, clero, operários, arraia-miúda, negociantes, pessoal militar e camponeses em todas as suas variedades. Mas o teatro de Brecht nunca se dá como a explicação abertamente histórica dos conflitos de classe; suas personagens pertencem todas a uma classe determinada, mas não podemos dizer que elas a representem como o peão de um jogo de xadrez ou o sinal de uma álgebra histórica." BARTHES, Roland. "Brecht, Marx e a História", Em *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.214-5.

<sup>287</sup> PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*, p.98

Esse "determinismo" que enxergamos na segunda parte do filme tem, segundo essa perspectiva, duas razões principais: a primeira delas diz respeito, inevitavelmente, àquilo que os diretores optam por reter ou não do livro de Pavese, e cujas consequências já começamos a discutir num item anterior; a segunda diz respeito à forma como eles resolvem "organizar" esse acontecimentos no filme – por exemplo, por meio dos *inserts* de tela escura.

Esses *inserts* aparecem em quatro momentos distintos dessa segunda parte: na cena do bar, na sequência relativa à morte de Valino, no discurso do padre em frente à igreja e, finalmente, na leitura do texto pelo personagem de Nuto. Nas duas últimas situações, eles são menos expressivos e sua justificativa é menos clara, parecendo fornecer apenas a ocasião de um comentário ou de um acréscimo discursivo à cena. Nas duas primeiras, por outro lado, os *inserts* abrem uma verdadeira "lacuna" na narrativa, que parece expressar a recusa deliberada dos diretores em reconstituir visualmente os acontecimentos do romance, e o desejo de privilegiar o texto em lugar da imagem, sobretudo se considerarmos seu caráter explícito e violento. Se a função desses *inserts* deveria ser a de intensificar a nossa sensação de desamparo diante da imagem – franqueando um mergulho no escuro e no vazio, ou atestando o caráter "irrepresentável" desses eventos – a nosso ver, eles aparecem muito mais como uma espécie de "solução intermediária" para o reencadeamento das motivações e das justificações da narrativa. Correndo o risco de exagerar a importância desses *inserts*, é possível enxergar neles o emblema de uma dificuldade que parece atravessar, em maior ou menor medida, toda essa segunda parte do filme. Essa dificuldade consiste em conciliar o desejo de fragmentação da narrativa (à maneira, digamos, de *Não reconciliados*, que o faz de maneira radical) à necessidade de reencadeamento dos conflitos e das injustiças. Em suma, fica-se aqui a meio caminho entre o romanesco e o discursivo, entre a elaboração narrativa e sua desconstrução.

Ao mesmo tempo em que a contenção e austeridade no tratamento do texto se impõem como uma força dessa segunda parte do filme, sobretudo do ponto de vista estilístico (na organização dos quadros, na enunciação do texto, na gestualidade dos personagens, no uso do espaço, etc.), do ponto de vista narrativo e discursivo, a leitura dos Straub simplifica e funcionaliza (deliberadamente, sem dúvida) os conflitos sociais e políticos que atravessam o romance de Pavese. É importante salientar as escolhas dos diretores na medida em que elas demonstram (tanto neste quanto em outros filmes) que por trás do gesto de apropriação/adaptação dos Straub há quase sempre um trabalho vigoroso e radical de

*intervenção* e de *interpretação* dos textos que lhe servem como base, ao contrário do que fica subentendido às vezes em alguns comentários sobre seus filmes.<sup>288</sup>

Da forma como a realizamos até aqui, contudo, essa reflexão pode nos conduzir a uma direção indesejada. É preciso evitar o risco de supervalorizar inadvertidamente o enredo do livro, tanto quanto de encarar essa segunda parte de maneira autônoma, independente do conjunto do filme. Grande parte da força política e da beleza de *Da nuvem à resistência* reside, afinal, nas “tensões” próprias ao filme e nas ressonâncias que atravessam a primeira parte e a segunda. São essas ressonâncias que gostaríamos de tentar compreender agora, à luz do diálogo com outros filmes dos Straub.

## 4.5 Figurações da história

### 4.5.1 Não reconciliados e os reinos da violência

Como uma espécie de "*Nich Versöhnt* italiano"<sup>289</sup> – é assim que os diretores irão se referir a *Da nuvem à resistência*, oferecendo uma pista valiosa sobre o significado desse último filme e ressaltando a sua ligação "fraterna" com o projeto de 1965, inspirado no romance de Heinrich Böll, *Bilhar às nove e meia* (1959). Essa aproximação, que se multiplica em inúmeras direções, nos ajuda a compreender melhor a estrutura narrativa e "temporal" de *Da nuvem à resistência*, bem como o sentido político da organização em duas partes proposta pelos Straub. Guardadas as inúmeras diferenças de estilo e de contexto, tanto o filme italiano quanto o alemão refletem sobre as experiências totalitárias do regime fascista "por meio daquilo que o precedeu, que o acompanhou e que se seguiu a ele"<sup>290</sup>. Enquanto no primeiro esta reflexão é desenvolvida à luz do pensamento, dos mitos e da história dos camponeses, nesse segundo ela será feita, sobretudo, em relação aos "códigos morais da burguesia"<sup>291</sup>. Como diria o próprio Straub numa entrevista a Michel Delahaye, em 1966, o romance de Böll

---

<sup>288</sup> Segundo Richard Roud: "Quando Straub se apropria de um trabalho literário, não o altera nem o adapta - ele, também, é tratado como uma matéria documental pura [documentary raw material]", *Jean-Marie Straub*, p.10, tradução nossa. Referindo-se a *Não reconciliados*, por sua vez, Barton Byg dizia: "Os textos são oferecidos como documentos, fatos - colocados num contexto mas não interpretados". *Landscapes of Resistance*, p.113, tradução nossa.

<sup>289</sup> Como lembra Manfred Blank: "O filme, segundo Straub, seria uma espécie de *Não reconciliados*, mas sobre a Itália e em duas partes". "Un recueil de matériaux", p.10, tradução nossa. Ver também a entrevista a Serge Daney e Jean Narboni, "Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*De la nuée a la resistance*)", p.16.

<sup>290</sup> ROSENBAUM, Jonathan. "Not reconciled". Publicado inicialmente no *Monthly Film Bulletin* (1976), tradução nossa. Disponível em <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=16762>.

<sup>291</sup> ROSENBAUM, Jonathan. "Not reconciled", tradução nossa.

serviria como um ponto de partida para fazer um filme sobre o nazismo sem que fosse necessário falar dos campos de concentração, de Hitler ou de coisas do gênero – ou seja, mostrar "que o nazismo nunca existiu enquanto tal, na medida em que ele já estava lá bem antes de 33, e que sua continuidade subsiste."<sup>292</sup>

Cobrindo um arco temporal de quase meio século (1910 - 1958), *Não reconciliados* narra, a partir do romance de Böll, a história de três gerações de uma família de arquitetos alemães cujos destinos estiveram ligados de diferentes maneiras às duas guerras mundiais e à ascensão do nazismo a partir dos anos 1930. Todos os acontecimentos da narrativa se desenrolam no espaço de um dia, 6 de setembro de 1958, quando o patriarca da família, Heinrich Fähmel, responsável pela construção da Abadia de Santo Antônio, comemora os seus oitenta anos de vida. Seu filho, Robert Fähmel, envolvido em atividades antinazistas nos anos 1930 ao lado do amigo Schrella, torna-se um especialista em demolição para o exército alemão durante a segunda guerra, destruindo a catedral projetada pelo pai. O filme alterna entre o presente da narrativa e as evocações do passado feitas pelo pai e pelo filho, que se revelam incapazes de romper com o legado de violência e de destruição causado pelo nazismo, com o qual colaboraram. A vida de ambos é marcada pela imobilidade e pela resignação, a despeito do pesar que manifestam pelos crimes cometidos no passado.

A sobrevivência do fascismo, contudo, também se faz presente no filme de maneira concreta, travestindo-se segundo as conveniências da época: Nettlinger, companheiro de escola de Schrella e Robert e integrante da polícia fascista durante a guerra converte-se, nos anos 1950, num "democrata". Vacano, um outro colega de infância e colaborador do regime, torna-se chefe de polícia.

Com a volta de Schrella do exílio na Holanda, todos esses personagens encontram-se reunidos no dia 6 de setembro em torno do *Prinz Heinrich Hotel*: Robert, como de costume, joga bilhar entre as 9h30 e 11h, enquanto conversa com o funcionário do hotel, o jovem Hugo, e aguarda a chegada do amigo Schrella. Heinrich Fähmel, mais tarde, comemorará ali com a família o aniversário de 80 anos. No mesmo momento dessa celebração, em frente ao hotel, Nettlinger e Vacano participam de uma marcha pública em apoio aos veteranos de guerra. Esse encontro como que alegoriza a continuidade entre o passado e o presente, atestando a onipresença do fascismo e a incapacidade dos personagens de se rebelarem contra o legado de sua própria história. A única capaz de romper com esse ciclo de retorno e de

---

<sup>292</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Pornographie et cinéma à l'état nu: entretien avec J.M. Straub (Situation du nouveau cinéma : Pesaro. 2)". *Cahiers du Cinéma*, n. 180, julho de 1966, p. 53

permanência do passado é Johanna Fähmel, mãe de Robert e mulher de Heinrich, que havia sido internada num sanatório durante a guerra em função de sua loucura. No dia da comemoração do aniversário do marido, Johanna deixa o sanatório, rouba a arma do jardineiro e atira contra um ministro que buscava o apoio político dos veteranos de guerra da sacada do hotel.

Enquanto no livro de Böll as trajetórias individuais dos personagens eram apresentadas com alguma clareza, e os diferentes mergulhos temporais anunciados com relativa objetividade<sup>293</sup>, no filme dos Straub a estrutura do romance sofre uma fragmentação radical. Isso faz com que os diferentes tempos da história, correspondentes às memórias dos protagonistas, ocupem um mesmo plano narrativo e misturem-se quase que indistintamente ao momento vivido por eles no presente. A própria inteligibilidade da narrativa de Böll é comprometida pelo filme, restando ao espectador as peças de um quebra-cabeça que nunca se encaixam, mas deixam intuir a lógica e o sentido do mal-estar dos personagens. Não só os tempos se misturam como as próprias trajetórias individuais se confundem, em consequência da decisão dos cineastas de dispensarem completamente contextualizações de ordem familiar, social ou psicológica. Como escreveu o próprio Straub numa das apresentações que redigiu para o filme:

Por meio dessa família, que toma uma consciência limitada (porque burguesa) dos eventos que a tocaram, e na medida em que ela pode e quer lhes conhecer, por meio dessa família burguesa o filme conta cinquenta anos da história da Alemanha, de 1910 ao dito milagre econômico do pós-guerra: a história de um povo que perdeu sua vez na revolução (em 1849) e que não conseguiu se liberar do fascismo, quer dizer do nazismo (a liberação veio de fora), e que por esta razão permanece mais ou menos prisioneira do seu passado. No filme – como em um outro nível, nos personagens – presente e passado (1910, 1914, 1934, 1942, 1944-45) estão mais ou menos sobre o mesmo plano, ainda que o filme se converta numa reflexão sobre a continuidade do nazismo com aquilo que o precede e o sucede: o anticomunismo (antes do violento antissemitismo), os falsos valores morais (respeitabilidade, seriedade, honra, fidelidade, ordem) e o oportunismo político.<sup>294</sup>

Por meio de uma série de elipses, lacunas e saltos temporais, os Straub materializam na própria estrutura narrativa de *Não Reconciliados* o caráter cíclico – ou melhor, contínuo do nazismo, expresso na novela de Böll tanto pela incapacidade dos personagens de acertarem as contas com o seu passado quanto pela permanência "real" dos valores e das figuras que haviam dado sustentação ao regime nos anos 1930 e 1940. Este tema que já estava presente no excelente *Machorka-Muff* (1962), sob o signo da remilitarização da Alemanha no pós-

<sup>293</sup> ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*, p.44

<sup>294</sup> STRAUB; Jean-Marie. "Présentation de *Non réconciliés* à la RAI". In: STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Écrits*, p.47, tradução nossa.

guerra, toma no filme de 1965 uma amplitude ainda maior. *Não reconciliados* revela tanto a continuidade do fascismo num país que, àquela altura, já se supunha livre dos fantasmas da guerra, quanto a sua antecedência em relação à ascensão do partido em 1930. A figuração do tempo no filme toma assim a forma de uma "justaposição de presentes históricos", pontuada por "analogias, similitudes, modulações sucessivas do mesmo, cadeia de identidades".<sup>295</sup>

É possível afirmar sem hesitação que o tema da continuidade dos valores e das figuras que sustentam as relações de violência e de exploração na história – assim como o tema da dissimulação dessas figuras segundo as conveniências de cada época – são absolutamente centrais em *Da nuvem à resistência*. Poucas cenas são mais representativas dessa continuidade do que os comentários reacionários no bar, ou do que o discurso do pároco em frente à igreja na segunda parte do filme. É notável como podemos reconhecer aí o mesmo cinismo e os mesmos falsos valores morais que exibiam os políticos e os veteranos militares de *Machorka-Muff* e *Não reconciliados*. Nesse último filme, Schrella, cujos amigos haviam sido perseguidos e mortos durante o nazismo, dizia a Nettlinger, um dos colaboradores do regime que com o fim da guerra havia se tornado um "democrata": "É uma pena que você pense que eu duvido da sinceridade de seus motivos e sentimentos. Eu não duvido nem mesmo de seu arrependimento. Mas o papel que você desempenhava naquela época é o mesmo de agora".

Em *Da nuvem à resistência*, podemos sugerir que é o mesmo papel (o que muda, como diria Brecht, é a "máscara"<sup>296</sup>) que desempenham Litières e a madame do Palacete. Ou os velhos deuses que um dia marginalizaram seus heróis, como Belerofonte, e os burgueses no bar, que acusam a violência dos que lutaram pela resistência. Em nome de uma suposta "defesa dos valores da civilização"<sup>297</sup>, e abrigados sob a retórica abusiva da lei, da justiça e do direito à tranquilidade<sup>298</sup>, os burgueses e os patrões "modernos", tanto quanto os deuses,

---

<sup>295</sup> NARBONI, Jean. "Les temps retrouvés". *Cahiers du Cinéma*, n.186, janeiro de 1967, p.66, tradução nossa.

<sup>296</sup> "Os opressores não aparecem sempre com a mesma máscara. As máscaras não podem ser sempre arrancadas da mesma maneira". BRECHT, Bertold. "O Popular e o Realista". In: *Teatro Dialético*, p.119

<sup>297</sup> CANI, Fortini. *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/Editions de l'Etoile, 1979, p.38, tradução nossa.

<sup>298</sup> Vale lembrar a esse respeito a relação que Benjamin estabelece entre "direito" e "destino" no seu importante ensaio de juventude, "Destino e Caráter", escrito em 1919 e publicado em 1921. Como diria Ernani Chaves, na medida em que se dedica prioritariamente à "produção da culpa", o exercício do direito aparece para Benjamin "como a perpetuação da ordem mítica nas sociedades que pensavam tê-la eliminado" já que o juiz "pode encontrar em todos os atos humanos a ação inexorável do destino". Ainda segundo Chaves, o esforço realizado por Benjamin no sentido de desvincular o conceito de "destino" da esfera religiosa "era indicar o campo específico do destino, definido na relação entre culpa e inocência, felicidade e infelicidade: o campo do direito. Sua crítica do direito, portanto, atinge dois alvos ao mesmo tempo: ela serve tanto para desmascarar a "troca enganosa" que nos faz confundir direito e justiça, quanto nossa crença de que o direito é uma elevada elaboração racional, 'conquista inelutável da civilização, que nele nada mais há de mítico, que o direito enfim venceu a "luta

personificam o discurso da divisão, da separação e da segregação entre os homens: “E agora que está velho e sozinho, justamente agora, os deuses o abandonam?” – dizia Sarpédon a Hipéloco. Ao que o segundo aconselhava, cautelosamente (para não dizer, covardemente): “Sobre a terra que se tornou piedosa, deveríamos envelhecer tranquilamente.”

Mais até do que em *Não reconciliados*, é no “tríptico judeu”, em especial em *Fortini/Cani*, que se encontram prefiguradas essas reflexões sobre o tema da “segregação” entre os homens, desta vez dentro do contexto do conflito árabe-israelense. A partir do ensaio autobiográfico de Franco Fortini, *Il Cani del Sinai*, escrito no verão de 1967 e publicado poucos meses depois, os Straub desenvolvem uma reflexão poderosa sobre “as segregações em que se apoiam as sociedades civilizadas, os neofascismos com aparência democrática”<sup>299</sup>. No filme, Fortini lê fragmentos do texto que havia escrito quase dez anos antes, em que acusava, duplamente, a passividade do ocidente diante do antissemitismo nazista na primeira metade do século, e o seu correspondente, o “humanitarismo que pretende hoje em dia proteger os judeus contra os bárbaros árabes”<sup>300</sup>. No cruzamento dessas reflexões com uma investigação meticulosa do espaço (as longas panorâmicas dos Alpes Apuanos estão entre os momentos mais marcantes não só desse filme, mas de toda a obra dos cineastas), *Fortini/Cani* antecipava *Da nuvem à resistência* também no seu esforço de interrogação da história, refletindo sobre como o passado político do totalitarismo, supostamente superado, era capaz de “deslizar” para dentro do presente na forma de abusos, de repetições e de remascaramentos “aceitáveis”. Segundo os Straub, o que lhes interessava em Fortini era justamente como seus escritos eram capazes de “reinscrever os massacres nazistas no contexto da luta de classes, no contexto do colonialismo, do neocolonialismo, do imperialismo, etc”.<sup>301</sup>

Do ponto de vista formal, a estrutura que a investigação e a crítica dos cineastas assume em cada um desses filmes é, obviamente, diferente. Se em *Não reconciliados*, por exemplo, a expressão da continuidade do fascismo se manifestava por meio de uma “justaposição de presentes históricos”, ou melhor, pelo cruzamento das camadas de tempo e das vidas dos personagens, em *Da nuvem à resistência* os Straub empreendem uma verdadeira “genealogia”<sup>302</sup> da resistência, um “antes e um depois”<sup>303</sup>. Assim, o filme figura a história não

---

contra os demônios.” CHAVES, Ernani. “Mito e Política: notas sobre o conceito de destino no *jovem Benjamin*.” Revista *Trans/Form/Ação*, nº 17, 1994, p.15.

<sup>299</sup> NARBONI, Jean. “A enorme presença dos mortos”, p.197

<sup>300</sup> NARBONI, Jean. “A enorme presença dos mortos”, p.204

<sup>301</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. “Interview de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet”. In: *Les Chiens du Sinai e Fortini/Cani*. Dossier Cahiers du Cinéma. Paris: Editions Albatros/Editions de l'Etoile, 1979, p.123, tradução nossa. Publicada originalmente na revista *Filmercritica*, n.269/270, 1976.

<sup>302</sup> DANEY, Serge. “Le plan straubien”, p.5, tradução nossa.

mais como uma labirinto de trajetórias indistintas, mas como uma sucessão de conflitos e de questionamentos dirigidos pelo homem contra as leis que disciplinam sua relação com o mundo e contra as forças que cerceiam a sua liberdade de pensamento e de ação.

Essa diferença é fundamental, mas ela não descarta outros pontos de convergência entre esses dois filmes, como aquele sugerido pelo gesto final de Johanna, que atira contra um ministro que busca apoio dos militares na sacada do hotel. Como lembra o próprio Straub, para a personagem de Johanna, em razão mesmo de sua esquizofrenia, a continuidade entre o passado e o presente é total: ela é a única que possui "a consciência absoluta que o passado contém o nazismo e que o passado e o presente se confundem"<sup>304</sup>. Como não enxergar aqui – por outros caminhos, mas pelas mesmas razões – o inconformismo manifestado pelo filho contra os deuses e contra os homens em *Os fogos?* Ele que, num rompante de indignação, dizia: "Eu não quero, entende, não quero. Fazem bem os patrões em sugar nosso sangue, se fomos tão injustos entre nós. Fazem bem os deuses em olhar enquanto sofremos." Como não enxergar na centralidade desses dois gestos um ponto de ruptura com uma história feita de injustiças, de opressão e de violência? Tanto em um filme quanto um quanto em outro, a possibilidade de ruptura com a história surge apenas no momento em que os personagens (consciente ou inconscientemente) intuem a lógica de continuidades, de favorecimentos e de apadrinhamentos que ligam os deuses (e os militares) do passado aos patrões (e aos políticos) do presente. Mas enquanto em *Não reconciliados* um único evento concentrava toda a energia dessa "explosão necessária", a genealogia de *Da nuvem à resistência* a torna presente por meio de uma série descontínua de encontros e de confrontações.

A tensão de ruptura com o presente, que em *Não reconciliados* assumia a forma de uma *exceção*, emblematizada pelo gesto súbito da personagem de Johanna, no filme italiano torna-se muito mais uma questão de *persistência*: enquanto uma forma de poder estabelecido procurar se impor à liberdade do homem, uma força correspondente tratará de acusar a sua arbitrariedade e de lutar contra a sua violência. A despeito do sentido cronológico que o encadeamento da primeira e da segunda partes de *Da nuvem à resistência* nos sugere – e a despeito do mergulho "genealógico" do filme – sua estrutura renuncia claramente a uma concepção *teleológica* dos conflitos. Ou seja, renuncia a uma perspectiva evolutiva da história, em que o acirramento das disputas e a progressiva tomada de consciência dos "oprimidos" teria como resultado lógico a reversão (revolucionária) de uma ordem

---

<sup>303</sup> Jean Marie Straub, em "Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*De la nuée a la resistance*)", p.18, tradução nossa.

<sup>304</sup> STRAUB, Jean-Marie. "Présentation de *Non réconciliés* à la RAI", p.48, tradução nossa.

estabelecida. Nesse aspecto, os Straub passam ao largo tanto dos messianismos e dos milenarismos mítico-religiosos quanto do próprio marxismo, na medida em que o seu horizonte de afirmação política (ao menos aqui) é um horizonte *sem promessas*.

Os dois personagens que poderiam encarnar mais concretamente um ideal revolucionário na segunda parte do filme fracassam ambos em suas pretensões. Apesar de sua consciência esclarecida e de suas boas intenções, tanto Nuto quanto o bastardo estiveram ausentes das lutas de resistência e foram incapazes, com o fim da guerra, de impedir a manutenção das antigas estruturas de poder e de exploração: "Eu achava – dizia o bastardo ao amigo – que, voltando à Itália, encontraria alguma coisa de fato. Vocês tinham a faca e o queijo não mão..."

O único personagem que resta é o jovem Cinto, adotado por Nuto ao fim do filme (como o jovem Hugo, aliás, era adotado por Robert ao fim do romance de Heinrich Böll). É nele, por sua vez, que Manfred Blank enxerga uma possível conexão com a personagem de Johanna Fämel. Citando a frase de Brecht que serve de subtítulo ao filme de 1965, Blank observaria o seguinte: "Cinto parece ter alguma coisa de Johanna Fämel, de *Não reconciliados*, a velha senhora que vive numa clínica neurológica e que sozinha compreende que só a violência ajuda, onde a violência reina"<sup>305</sup> No jogo de ressonâncias proposto pelo filme, o personagem de Cinto surge, portanto, como mais uma "ponta" do impulso de contestação que atravessa a história desde tempos imemoriais. Cinto não aparece simplesmente com o germe de uma nova "esperança revolucionária", destinado a reverter no futuro o fracasso político do pós-guerra. Ele assegura, isso sim, a sobrevivência e a continuidade do gesto de irreconciliação, emblematizado no filme pelo episódio da compra do canivete e pela ameaça ao pai. Ainda que indiretamente, sua história parece fazer eco ao inconformismo de Ixíon, de Sarpédon, de Belerofonte, de Hércules, de Licáon, do jovem pastor. Todos eles compreendem, à sua maneira, "que só a violência ajuda, onde a violência reina". À exceção de Hércules<sup>306</sup>, contudo, nenhum desses personagens parece capaz de reverter verdadeiramente a ordem estabelecida pelos deuses e pelos patrões, o que não os impede de maneira alguma de contestá-la. Como diria Heinrich Fämel ao fim de *Não reconciliados*, comentando o gesto da sua mulher, pouco importa que o alvo do atentado não

---

<sup>305</sup> BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.12

<sup>306</sup> E mesmo aqui há controvérsias. Como lembra Jean-André Fieschi: "A determinação de Hércules não coloca de forma alguma um termo ao sacrifício, seu combate é sem resultado, como um detetive *privé* de Chandler na noite viscosa [poisseuse] das cidades." FIESCHI, Jean-André. "Contes de la lune folle avant la pluie". *Cahiers du Cinéma*, n.297, fevereiro de 1979, p.62

tenha sido ferido mortalmente, importa apenas "que o grande espanto não desapareça novamente do seu rosto".

Em resumo, os Straub não projetam a partir dos esforços conjuntos dos personagens de *Da Nuvem à resistência* um horizonte *ideal* de transformação social e política, mas sugerem, a partir de cada conflito, uma possibilidade de abertura, de contestação, de irresolução. Nesse sentido, seria preciso compreender a "genealogia" straubiana também em seu sentido literal: o interesse pela resistência é antes de tudo um interesse pelo "nascimento da resistência", ou seja, pelo momento (e por cada um dos momentos) em que um gesto ou uma palavra aparece pela primeira vez para colocar em questão uma certa ordem de coisas. Esse gesto não tem nada de inaugural, pelo contrário, ele prolonga outras experiências, evoca velhas lutas, repisa idéias e ideologias antigas. Mas a cada vez é preciso deixá-lo aparecer novamente, mostrar o seu surgimento, permitir que venha à superfície *como se fosse* a primeira vez. E aqui também, nenhum idealismo: o gesto de resistência não é para os cineastas um gesto por vir, uma expectativa abstrata em relação ao futuro, mas algo que existe e deve continuar a existir, e que assume formas sociais e materiais concretas. "Straub – dizia Franco Fortini a respeito de *Da nuvem à resistência* – não perdeu nenhuma esperança, porque parte da certeza, não da esperança."<sup>307</sup>

#### 4.5.2 As formas da história

O impulso "anti-teleológico" que descrevemos mais acima está diretamente relacionado à forma como a narrativa de *Da nuvem à resistência* se estrutura. As separações entre os diálogos iniciais, por exemplo, nos sugerem uma organização mais *paratática* do que *subordinativa*; ou seja, mais afeita ao encadeamento de momentos "descontínuos", postos lado a lado, do que a um quadro cronológico perfeitamente evolutivo e linear. Longe de contradizerem os comentários que fizemos anteriormente, essas observações nos levam a perceber o caráter complexo e paradoxal da estrutura narrativa de *Da nuvem à resistência*: ao mesmo tempo em que empreende uma "genealogia" histórica, sustentada pela dobra temporal que separa a primeira parte da segunda, – e evidenciada pela própria maneira de se vestir dos personagens – o filme se oferece *também* como um inventário de "surgimentos", como uma constelação de encontros que se desenrolam, cada um a seu modo, como um conflito "no presente". A própria encenação straubiana parece garantir a cada um desses encontros uma

---

<sup>307</sup> FORTINI, Franco. "Controcorrente", p.187, tradução nossa.

relativa autonomia e uma "qualidade de presença" – assegurada pelo uso do som direto, pela ênfase no jogo recitativo e na performance dos atores, pela receptividade aos movimentos naturais, etc. Podemos sugerir, na esteira do comentário de Jacques Bontemps sobre *Lições de História*, que mesmo nos primeiros diálogos – ou seja, na parte que corresponderia ao "passado" do filme – os Straub conjuram qualquer anacronismo "pela evidência sensível daquilo que está lá, visível e audível, agora".<sup>308</sup>

A consequência disso é que entre a primeira e a segunda partes não existe *apenas* uma relação cronológica e temporal, em que a "época moderna" se seguiria necessariamente à "época primitiva", mas *também* uma relação horizontal de remissões e de reversibilidade entre as imagens e os valores dos gestos e das ações dos personagens<sup>309</sup>. À sua maneira, a estrutura narrativa de *Da nuvem à resistência* também se configura como um encadeamento descontínuo de presentes históricos, à diferença que aqui esses "presentes" não se interpenetram como em *Não reconciliados*, nem se justapõem explicitamente no interior da cena como em *Othon* e *Lições de História*, mas são apresentados como momentos distintos e bem delimitados.

É importante lembrar que além de um filme sobre duas "épocas" da história, *Da nuvem à resistência* é um também filme sobre dois livros de um mesmo autor, escritos, aliás, com menos de quatro anos de intervalo<sup>310</sup>. Como já sugerimos, tanto *Diálogos com Leucó* quanto *A lua e as fogueiras* estão construídos sob os alicerces de um mesmo presente histórico, aquele de seu autor e de seu país, no contexto do pós-guerra, do avanço do capitalismo e da permanência do fascismo, ainda que não recorram a um mesmo estilo literário ou às mesmas figuras poéticas. Por isso, além de um filme sobre duas épocas, *Da nuvem à resistência* é também um filme sobre *duas formas de representar uma mesma época*. Forçando um pouco, poderíamos dizer que ao confrontarem os dois livros de Pavese, os Straub fazem com que o autor italiano descubra dialeticamente em si mesmo aquilo que lhes interessa. Ou então, para lembrar a sugestão de Narboni a respeito de *Fortini/Cani*, os Straub fazem (a seu modo, obviamente) com que Pavese leia e escute a si mesmo – à diferença que

---

<sup>308</sup> BONTEMPS, Jacques. "Pour venger Brecht de Pozner". *Trafic*, n.22, junho de 1997, p.53, tradução nossa.

<sup>309</sup> Comentando sobre a relação entre as duas partes do filme, Straub diria o seguinte: "A primeira parte, apesar do figurino, podemos vê-la de uma maneira moderna, e na segunda, subitamente, nos damos conta que há tanta mitologia quanto na primeira, só que é uma mitologia diferente..." RAYMOND, Jean-Louis. *Recontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, p.90, tradução nossa.

<sup>310</sup> Como diria Manfred Blank, *Da nuvem à resistência* é também um filme sobre "como dois textos de um autor estão em relação um com o outro, e um filme onde dois textos de um autor foram usados como material. Certamente, eles foram escritos com pouco tempo de intervalo, mas eles não são tratados como um pedaço da vida do autor. O que era Pavese passa numa atitude, uma posição; e na maneira como as imagens, os enquadramentos, estão em relação com as palavras". "Un recueil de Matériaux", p.8, tradução nossa.

aqui, ao contrário do filme anterior, são os textos que lêem e escutam um ao outro, e não o seu autor<sup>311</sup>. Enquanto em *Fortini/Cani* havia algo de particular e de inaugural na presença de Franco Fortini em cena, em *Da Nuvem à resistência* é esse confronto, ou melhor, esse diálogo entre dois textos de um mesmo autor que constitui o "traço distintivo" do filme em relação ao conjunto da obra dos cineastas.

Ao mesmo tempo em que deixa entrever entre as duas partes do filme (e, em menor medida, entre os três diálogos iniciais e os três finais) uma organização em termos de "antes" e de "depois", ou seja, uma sucessão histórica, o filme dos Straub aparece também como uma *constelação* de posturas, de palavras, de gestos e de objetos que dão uma forma e um valor concretos para a ideia de resistência, e que não cessam de afirmar a sua atualidade e de abrirem-se uns sobre os outros (na forma de analogias, de ecos, de remissões e de adensamentos). É importante notar nesse sentido, que em detrimento dos significados e das associações sugeridas expressamente pelos diretores, há uma enorme liberdade na forma como cada espectador é chamado a intuir e organizar por si mesmo essas relações. Ainda que tenham uma intenção muito clara em mente quando associam os dois romances de Pavese, os Straub permitem também que uma série de ressurgências e ressonâncias atravessem espontaneamente os diálogos e as duas partes do filme. Como já havia sugerido Louis Seguin,

Entre as duas partes, entre a "nuvem" e a "resistência", não há nem simetria nem dissimetria, nem similitude nem antinomia, mais um conjunto de ressurgências e afloramentos, o acaso do encontro e da analogia: os fogos e o sangue que aquecem e alimentam a terra, um machado atravessado na cintura e uma faca de que se experimenta a ponta, objetos dispersos, desviados pela tesoura da decupagem e da montagem, e que vem não para comentar, mas reunir, roçar a voz.<sup>312</sup>

Colocando lado a lado os dois livros de Pavese, os Straub fazem com que eles se iluminem e se transformem mutuamente. Enquanto a primeira parte do filme parece universalizar aquilo que é específico da segunda (o fascismo italiano, as lutas dos *partisans*, a exploração capitalista), a segunda particulariza aquilo era ainda um pouco vago na primeira (a identidade dos deuses, o significado da "resistência", a exigência dos sacrifícios). Mas o sentido dessas ressonâncias não é unívoco. Em primeiro lugar porque cada um dos blocos de diálogos da primeira parte "serve" ao conjunto do filme mas preserva, ao mesmo tempo, a sua

---

<sup>311</sup> "Em Fortini/Cani, como já dissemos, há algo mais: o autor entra no plano enquanto leitor, mas sobretudo ouvinte de um texto aparentemente único, e por isso mesmo frequentemente dividido em dois. Pois o texto que le lê ou relê, e é nisto que consiste a operação, não é aquele que ele tinha escrito. Ainda em relação ao *Um lance de dados*, Denis Roche apontava que o mais importante no texto de Mallarmé não era a possibilidade múltipla, a pluralidade dos planos de leitura ou a proliferação dos níveis, mas a ideia de um texto que confronta-se a si mesmo durante a leitura." NARBONI, Jean. "A enorme presença dos mortos", p.203

<sup>312</sup> SEGUIN, Louis. "Prendre part à l'histoire même", p.98

autonomia. Em segundo lugar, porque essa desconstrução, ou se quisermos, essa verdadeira "desmontagem" política e poética dos dois livros de Pavese – que vai desde a recitação do texto pelos atores, com suas pausas e cesuras, até a divisão do filme em "blocos" narrativos – cria uma estrutura inteiramente descontínua, pontuada por passagens do particular ao geral e do geral ao particular, num movimento que o próprio Straub associará, em mais de uma ocasião, ao conceito brechtiano de "realismo". À respeito de *Fortini/Cani*, ele dizia: "A ideia geral não existe se ela não provém de uma reflexão particular, eu diria concreta. É assim que Brecht define o realismo, ele o define como a capacidade de partir do particular para chegar ao geral....E eu acredito que existe um movimento entre esses dois pólos; e é justamente isso que faz o filme...".<sup>313</sup>

Com efeito, o "teatro épico" de Brecht apóia-se em grade medida sobre a capacidade do diretor e dos atores de "desmontar" a aparência de continuidade do espetáculo dramático, ou se quisermos, de produzir interrupções no curso dos acontecimentos, para destacar a singularidade das forças e dos elementos que o compõem. Comentando o texto "Anotações à comédia *Um homem é um homem*", de Brecht, Luciano Gatti diria que nessa peça "o enredo não deveria desenvolver-se teleologicamente rumo ao seu desfecho, como se poderia dizer da forma dramática canônica, mas interromper-se de modo que cada parte pudesse ser vista na sua singularidade." Em seguida ele observa que a "idéia de totalidade, como algo construído por partes independentes, é ressaltada diversas vezes nas 'Anotações à comédia *Um homem é um homem*'<sup>314</sup>, e completa:

...os procedimentos empregados por Brecht na montagem de 1931 podem ser caracterizados como uma dialética entre partes e todo: a tendência à desagregação inscrita na separação dos elementos é contrabalançada por um movimento totalizador, responsável por garantir a coerência da parábola, de modo que o espectador pudesse realizar a síntese dos procedimentos apresentados, dela extraíndo um ensinamento prático.<sup>315</sup>

Guardadas as enormes diferenças entre o método de Brecht e aquele dos Straub, é possível dizer que a estrutura de *Da nuvem à resistência* também é fortemente marcada por interrupções, cortes e disjunções na continuidade dramática dos acontecimentos, nos textos, nas relações do corpo com o espaço, na ligação dos planos, etc. Na esteira das proposições de Brecht, é interessante notar justamente como as formas resultantes dessa fragmentação

---

<sup>313</sup> STRAUB, "Interview de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet". In: *Les Chiens du Sinaï e Fortini/Cani*. p.122

<sup>314</sup> GATTI, Luciano. "Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto". *Cadernos de Filosofia Alemã*, n.12, julho/dezembro de 2008, p.62. Disponível em: <http://ficem.fflch.usp.br/node/29>

<sup>315</sup> GATTI, Luciano. "Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto", p.62

narrativa compõem o "corpo do filme" mas não se subordinam necessariamente a ele, ainda que permitam ao espectador intuir uma idéia geral a partir de suas ressonâncias (a identificação entre os deuses e os padrões, entre os heróis marginalizados e a resistência). Por isso, defendíamos mais acima a idéia de uma *constelação* feita de objetos, formas, gestos, palavras – de idas e vindas entre o particular e o geral. É sobretudo aí que os Straub procuram encontrar os signos concretos da "resistência". Pensemos, por exemplo, no machado de Ixíon, nos dentes de Licáon ou no canivete de Cinto; mas também na relação que os corpos nutrem com o espaço e com as palavras, na forma fragmentária e descontínua da montagem, nas lacunas abertas nos textos de Pavese. Em suma, como já havia notado Serge Daney, a resistência nos Straub começa no próprio plano: "É assim que o *plano*, átomo de base do cinema straubiano, é o produto, o resto, ou melhor, a restância de uma tripla resistência: dos textos aos corpos, dos lugares aos textos e dos corpos aos lugares. Seria necessário acrescentar uma quarta: a do público ao plano assim "talhado", resistência obstinada do público de cinema a alguma coisa intratável e que o nega como público".<sup>316</sup>

De maneira geral, é possível dizer que os Straub propõem uma leitura alegórica dos textos de Pavese, privilegiando abertamente o tema da "luta de classes" (no autor italiano, como vimos, os conflitos deixavam-se colocar *também* em outros termos, e com valorações nem sempre tão bem definidas: o caos e a ordem, o selvagem e o civilizado, o mito e a razão). O que procuramos mostrar nesse capítulo é que para além dessa opção "política" deliberada por um quadro de conflitos mais estreito e bem definido – e para além da seleção rigorosa dos trechos dos livros – a apropriação e a análise que os Straub realizam do texto de Pavese passa pela própria representação do texto pelos atores. Elas passam ainda pelas relações que esse texto estabelece com a duração e o espaço da cena, com a natureza e com as locações nos quais é encenado. Para lembrar novamente as palavras de Manfred Blank, os Straub não estão preocupados simplesmente em analisar o texto de Pavese, mas em representá-lo de uma maneira tão viva que a própria análise acabe por encontrar-se incluída aí.<sup>317</sup>

É apenas no contato com a realidade que esse trabalho prévio com o texto se justifica, atingindo uma plenitude inesperada e multiplicando-se em outras direções. É aí que ele deixa-se contaminar por aquilo que Barthes, referindo-se à encenação trágica, chamou de "poder dramático do ar livre"<sup>318</sup>. É aí que o rigor das escolhas e das convicções políticas abre-se à imaginação do espectador, deixando-se atravessar pela respiração da natureza, pela vibração

---

<sup>316</sup> DANNEY, Serge. "Moral da percepção", p.169

<sup>317</sup> No original: "Ne pas analyser, mais *représenter*. Mais d'une façon très vivante selon une analyse incluse." BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux", p.8, grifo do autor.

<sup>318</sup> BARTHES, Roland. "Poderes da tragédia antiga". In: *Escritos Sobre Teatro*, p.28

dos atores e pelas significações do espaço, projetando o sentido do texto para além de qualquer previsibilidade ou de qualquer expectativa.

Ao devolverem os conflitos e as tensões dos textos de Pavese para o mundo de onde surgiram, os Straub também despertam em nós a consciência de que esse mundo é ele mesmo o objeto de uma disputa. O mundo com o qual Ixíon não pode mais se misturar não é um mundo originário ou titânico, anterior à história, protegido pelo distanciamento do mito e da fábula. O mundo do qual ele se separa é aquele, muito concreto, que a câmera nos mostra, o mesmo em que vivemos e cujas formas nos parecem tão evidentes e familiares. Daí que sejamos com frequência surpreendidos nesse filme pela beleza desconcertante produzida pela ressonância das palavras sobre as coisas, como se as primeiras, reconduzidas ao mundo pelos cineastas, fossem obrigadas a refletir, elas também, sobre a distância que as separa daquilo que designam (questão central de *Os Cegos*, mas que se projeta até *Aqueles encontros com eles*).

No lugar de transformar a cena num espaço de subordinação dos diferentes elementos que a compõem, a *mise-en-scène* e a *montagem* dos Straub fazem dela (paradoxalmente, como já indicamos) um meio de verificação incansável do *estranhamento*, da *disjunção* e da *diferença* – entre o corpo e as palavras, os nomes e as coisas, entre a terra cultivada e a terra inculta, entre o aparente apaziguamento da paisagem e aquilo que ela esconde, entre o “hieratismo” do corpo e a imprevisibilidade da natureza. Por isso, *Da nuvem à resistência* é um filme sobre a *separação* – mas sobre uma separação que se processa, necessariamente, no seio de uma *aproximação*. A dramaturgia straubiana passa simultaneamente por uma violenta atração e por uma violenta repulsão entre as formas das coisas. Daí, talvez, esse “prazer da percepção”<sup>319</sup> a que o filme nos incita; um prazer físico, quase erótico, na medida em que as disputas são encenadas também num plano material, ou seja, no jogo de aproximação e de afastamento dos corpos, das palavras, dos objetos e das formas naturais.

Essa abertura ao “presente” da encenação é a maneira que os Straub encontram para conjurar a obsessão romântica de Pavese com o passado e, ao mesmo tempo, para corresponder à sua admiração pela natureza, pelo homem comum e por sua história. É a forma que eles encontram para resgatar a problemática do mito de uma dimensão essencialista e religiosa, despertando sua atualidade política e respondendo, de certa maneira, a uma preocupação externada pelo próprio Pavese, que numa pequena nota do seu diário, em fevereiro de 1950, dizia: “A vontade exercida sobre os mitos os transforma em história.

---

<sup>319</sup> 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, p.19

Destinos que se tornam liberdade"<sup>320</sup>. Na dramaturgia ao mesmo tempo trágica e épica dos Straub, é a *resistência* que faz as vezes da *vontade*, ao menos no sentido que Benjamin costumava atribuir a este último termo, a saber, o sentido da consciência nascente do homem moral, do homem que “ainda mudo, ainda na sua menoridade – e o nome que lhe é dado é o de “herói” – , tenta erguer-se no meio do grande abalo daquele mundo de dor”.<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> PAVESE, Cesare. *O ofício de viver*, p.398 (01/02/1950)

<sup>321</sup> BENJAMIN, Walter. "Destino e carácter". In: *O anjo da história*, p.8. Como lembra Ernani Chaves, a interpretação benjaminiana refuta a tese hegeliana segundo a qual a promessa cumprida na tragédia seria a do reestabelecimento da “ordem ética do mundo”. Em oposição a esse esquema clássico, que enfatiza a queda e a culpa do “herói”, Benjamin entende a tragédia como “a interrupção do fluxo inexorável do destino”. CHAVES, Ernani. “Mito e Política: notas sobre o conceito de destino no jovem Benjamin”, p.15

*Já estamos fora da influência botânica, mineral, sazonal da terra sobre a arte?*

Cesare Pavese, *O ofício de viver*, 26 de fevereiro de 1950.

## 5. AQUELES ENCONTROS COM ELES

### 5.1 A questão da natureza

No fim do último capítulo sugerimos que seria possível falar de um "confronto" trágico, ainda que em fase embrionária, em alguns diálogos da primeira parte de *Da nuvem à resistência*. Ele seria esboçado pela disputa entre as forças que procuram determinar o destino do homem, cerceando sua liberdade de pensamento e de ação, e o “herói” (Ixíon, Belerofonte, Licáon, Hécules, O filho) que procura erguer-se no interior da dor e da miséria do mundo para resistir a essa opressão. Como procuramos mostrar, o tema da separação dos homens e da natureza (*A nuvem*), e dos homens e dos deuses (*A Quimera*, *Os cegos*) dava progressivamente lugar em *Da nuvem à resistência* a uma identificação entre os deuses antigos e os padrões modernos, identificação essa que os dois últimos diálogos do filme (*O hóspede* e *Os fogos*) expressavam literalmente. Essa identificação era prolongada até a época moderna, na segunda parte do filme, com o intuito de revelar a continuidade da violência ao longo da história, bem como a sobrevivência do gesto de irreconciliação e de resistência – sugerida pelo engajamento dos *partisans*, pela consciência de Nuto e, de maneira mais discreta, pelo jovem Cinto.

No entanto, ao invés de propor apenas uma evolução histórica linear, começando numa época remota e chegando até os dias de hoje, *Da nuvem à resistência* se apresentava também como um inventário descontínuo de confrontos, como uma constelação de surgimentos e de nascimentos de gestos de resistência. Mais do que as consequências de uma transgressão personificada num personagem específico, num combate específico, o que o filme procurava mostrar era a constância, a persistência e, talvez mesmo, a inevitabilidade do gesto de resistência na história do homem. A identificação, de viés marxista, dos deuses e dos padrões, da mitologia grega e da luta de classes, dos heróis marginalizados e da resistência armada, da época antiga e da moderna, procurava enfatizar o caráter arbitrário e violento dos "sacrifícios" humanos (sacrifícios esses oferecidos em nome "da ordem, da justiça e da tranquilidade") sem revelar necessariamente um horizonte de reversão revolucionária ou de plena transformação social e política. Era sobretudo a partir do tema da “não-reconciliação”, para lembrar o título do filme inspirado no romance de Böll, que *Da nuvem à resistência* se propunha a dialogar com a obra de Pavese.

Um outro ponto importantíssimo de *Da nuvem à resistência* diz respeito à forma como a câmera e os corpos se relacionavam com o espaço e com a natureza. Como procuramos

mostrar, em diversos momentos do filme (em especial em *Os cegos*, *O hóspede*, *Os fogos* e ao longo de toda a segunda parte) o espaço assume um papel preponderante, dando a ver uma espécie de "dramaturgia das formas" do trabalho e da história. Por isso mesmo, a aproximação da natureza realizada pelo filme era mais uma maneira de dar a ver as reminiscências da violência, as marcas e os despojos da história (os campos regados com o sacrifício do sangue e do trabalho, em "O hóspede", ou com os corpos dos soldados mortos, em *A lua e as fogueiras*) do que um elogio franco ao seu equilíbrio, sua sensualidade e seu poder. As formas da natureza não podiam, por assim dizer, ser inocentes, já que elas eram igualmente vítimas e testemunhas da história. Esse é também, essencialmente, o tema do filme que os Straub realizariam logo em seguida, *Cedo demais/Tarde demais* (1980/1981) e que cristalizaria de maneira decisiva essa preocupação com a memória, com os conflitos sociais e com os testemunhos históricos inscritos no espaço, que solicitam a presença e o trabalho do cinema para virem à tona.

Essa preocupação com os vestígios históricos inscritos no espaço 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 1970 e 1980, para explodir numa forma nova em *A morte de Empédocles* (1986). Por "abertura" entendemos, 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. Isso significa dizer que o tema da separação dos homens e da natureza assumiria, nesse momento, um papel tão importante quanto o tema da resistência e da luta de classes, com o qual está, apesar de tudo, intimamente ligado. Em *A morte de Empédocles*, como veremos, a natureza e os campos já não são mais sinônimos de morte e sacrifício, como eram, por exemplo, em *O hóspede*, mas uma força incontida, que materializa uma vida plena e verdadeira, que o homem deveria saber reconhecer e preservar. Não são tanto os vestígios históricos (visíveis ou invisíveis) do espaço que interessam aqui, mas a ameaça de uma destruição em curso no próprio presente – destruição essa levada a cabo pela crença do homem no progresso.

Como procuraremos mostrar mais adiante, essa "abertura à natureza" é fundamental para entendermos em que chave Huillet e Straub, quase trinta anos depois de *Da nuvem à resistência*, voltam ao livro de Pavese, *Diálogos com Leucó*, para filmar aquele que seria o

seu último longa-metragem juntos: *Aqueles encontros com eles* (2005)<sup>322</sup>. Para além de uma maior abertura à natureza, como veremos, esse filme também expressa poeticamente a verdade de uma relação com o mito e com os deuses que desconstrói o seu sentido clássico, repondo esteticamente um princípio que em *Da nuvem à resistência* se manifestava ainda num âmbito puramente discursivo e teórico: não são os deuses, os mitos e o destino que determinam a relação do homem com o mundo, mas ao contrário, são os homens que constroem e determinam poética e historicamente o lugar dos mitos e dos deuses. A nosso ver, aliás, ainda não foi dada a devida atenção a esse filme. Muito pouco foi escrito sobre ele, e menos ainda sobre o seu poder explicativo no que toca a relação dos diretores com o mito e com o legado cultural das sociedades antigas.

Por outro lado, muito se tem escrito recentemente sobre o que seria essa nova dimensão do trabalho dos cineastas, e que responderia mais diretamente por uma preocupação com a natureza e com a preservação da terra. Quando perguntados, em 1998, numa entrevista concedida a Benoît Goetz, se eles teriam passado de um “extremo marxismo” a um “extremo ecologismo” no decorrer de sua trajetória, os diretores se manifestaram de maneira desigual e bastante reticente. Para Danièle Huillet, 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.” Enquanto isso, Straub responderia o seguinte: “Eu não sei se é “extremo-marxismo” ou “ecologismo extremo”! Depois da queda do muro e das ditas ideologias, não há nada mais urgente do que retomar o discurso marxista, e certamente não o discurso ecologista. O discurso ecologista, eu não sei o que é. Não somos aves raras [*oiseaux rares*]. Um filme vem do outro. Pavese, Kafka, e depois Hölderlin...”<sup>323</sup>

Mais recentemente, em 2004, no debate organizado por Philippe Lafosse sobre *Da nuvem à resistência* e *Operários, camponeses* (2001), Jacques Rancière retornaria a essa

---

<sup>322</sup> Straub e Huillet realizariam juntos ainda o curta-metragem *EUROPA 2005 octobre (Cinétract)* (2006), e o média-metragem *Itinéraire de Jean Bricard (Itinerário de Jean Bricard, 2007)*, lançado depois da morte de Huillet, em 09 de outubro de 2006.

<sup>323</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. “‘Imagiques’. Conversation avec Danièle Huillet et Jean Marie Straub”. Entrevista concedida a Benoît Goetz. *Le portique*, n.1, 2005. Disponível em <http://leportique.revues.org/index355.html>.

questão para tentar elaborá-la de maneira mais sistemática, desdobrando-a, ao mesmo tempo, em outros níveis. Para Rancière, o cinema dos Straub teria passado, a partir do final dos anos 1970, de uma “configuração dialética”, erguida nos moldes do teatro brechtiano e de viés claramente marxista, a uma “configuração lírica”, de inspiração mais poética, sobre a qual se faria sentir particularmente os influxos da produção e do pensamento hölderliniano. No centro desta primeira configuração, da qual, segundo Rancière, *Othon* (1969) e *Lições de História* (1972) seriam os melhores exemplos, haveria “uma relação de tensões e de oposições entre a palavra, aquilo do que ela fala, e aqueles que a dizem”<sup>324</sup>, conformando um “sistema de distanciamentos” na topografia – ou seja, no espaço – e na dicção do próprio texto. Segundo o autor:

Nesses filmes dos anos 1970, o dispositivo que eu chamo de dialético faz com que os textos sejam encenados na sua separação [*sont mise en scène dans leur écart*] – o choque das palavras e das coisas, o choque do passado e do presente... o choque do popular e do nobre. E esse choque deveria ter uma função de revelação, ele deveria mostrar as contradições inerentes à realidade social.<sup>325</sup>

No interior do segundo modelo, por outro lado, que começa a se delinear a partir de *Da nuvem à resistência*, estaria um “dispositivo lírico de acordo entre o texto, os corpos e o lugar”. Nessa configuração, presente também em filmes como *Operários, camponeses* – sobre o qual Rancière se detém particularmente – não estaríamos mais diante de um dispositivo de “dissociação entre a palavra e o visível” mas sobretudo de uma projeção lírica e poética do texto sobre o espaço. Se na “configuração dialética” a fala monocórdica e acelerada dos atores fazia com que “o sentido global importasse menos que a literalidade do texto”, nessa configuração a que pertenceriam os filmes mais recentes haveria “uma vontade de amplificar cada palavra, quase cada sílaba” graças a uma espécie de “sobre-articulação” do texto, de uma “absolutização da palavra”<sup>326</sup>. Segundo Rancière, essa separação poderia se expressar também na passagem de um modelo “dramático” – no sentido do choque, do debate, da dissociação – a uma “potência lírica” e “comum” da palavra, forjada na intensidade da declaração e da afirmação da comunidade (e de sua necessidade)<sup>327</sup>.

---

<sup>324</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*" (Nice, Cinéma Jean Vigo, 16 de fevereiro de 2004). In: LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, p.142, tradução nossa.

<sup>325</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.143, tradução nossa.

<sup>326</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.143, tradução nossa.

<sup>327</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.144, tradução nossa.

É no interior dessas duas configurações que o autor situa o novo papel desempenhado pela natureza e pelo espaço nos filmes dos cineastas. Segundo Rancière, enquanto num primeiro momento o modelo de interpretação brechtiana fazia com que os filmes dos Straub se apresentassem de maneira a “esquematizar as relações sociais”, num segundo momento essa orientação teria se invertido completamente, levando sua produção para o lado de “uma interrogação antropológica sobre a relação natureza-cultura”<sup>328</sup> Nesse segundo momento, inspirados inicialmente pelo próprio Pavese e tomando uma distância maior em relação a uma linha “progressista” do marxismo, que reduz a natureza a uma matéria-prima, a um insumo industrial, os Straub se inclinariam a tratá-la como uma força “sem nome”, não domesticada pela razão e pelo trabalho do homem, e por isso mesmo anterior à “palavra”. Trata-se para os cineastas, segundo Rancière, de se aproximar da natureza justamente como uma “potência e um bramido [*grondement*] contínuos que limitam o humano.”<sup>329</sup> Essa natureza não teria nada de pastoral, pelo contrário, expressaria um jogo de forças inquietantes, à moda antiga, permeado por conflitos entre seus elementos, pela irracionalidade e pelo selvagem. No lugar de um comunismo centrado na lutas de classes, portanto, a obra dos Straub teria passado a se orientar a partir do fim dos anos 1970 sobretudo por um “comunismo de defesa da terra”. Por fim, Rancière sugere uma aproximação entre a postura dos cineastas e uma “tradição revolucionária antiprogressista”, próxima ao pensamento de Benjamin, Hölderlin e Heidegger: “O marxismo dos Straub tem uma tendência cada vez maior de deslocar para o lado de Heidegger e de se distanciar do brechtismo de trinta ou quarenta anos atrás”<sup>330</sup>.

Se boa parte dos comentários de Rancière nos parecem pertinentes – ou, no mínimo, bastante dignos de consideração – é preciso ter cautela para assumir sem questionamentos a divisão que o autor propõem entre uma “configuração dialética”, pertinente aos primeiros filmes dos Straub, e uma “configuração lírica” nas obras tardias – divisão essa, aliás, cujo esquematismo seria preciso relativizar em função das circunstâncias em que foi proposta. Em razão mesmo da análise que realizamos no capítulo precedente, também não poderíamos concordar com a afirmação de que essa “configuração lírica”, nos termos descritos pelo autor, já teria se manifestado plenamente em *Da nuvem à resistência*; tentamos provar afinal, o contrário, ou seja, o quanto esse filme é feito de um jogo de tensões, de aproximações e de afastamentos entre as palavras, os corpos, os objetos e os espaços. Certamente uma tonalidade lírica – na forma de um cuidado extremo com a palavra e de uma primeira abertura às forças

---

<sup>328</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.154

<sup>329</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.154

<sup>330</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.149

naturais – se manifesta nesse filme, sobretudo na primeira parte, onde o texto de Pavese é trabalhado pelos diretores com uma intensidade poética desconcertante. Por outro lado, os hiatos e a tensão entre as formas representadas, entre a palavra e o (in)visível, entre o corpo e os espaços, entre o passado e o presente, não só estão ali – a exemplo do que tentamos mostrar – como estruturam o próprio filme. Além disso, ao longo dos anos a obra dos cineastas diversificou a tal ponto seus recursos e seu “estilo” (pensemos que só nos anos 1980 eles filmaram projetos tão diferentes quanto *Cedo demais/Tarde demais*, *En Rachâchant*, *Relações de Classe*, *A morte de Empédocles* e *Cézanne*) que um recorte tão arbitrário e genérico, e com tantos elementos comparativos em jogo, dificilmente seria capaz de resistir ao corpo a corpo com as próprias obras.

Ainda assim, e a despeito do recorte propriamente dito, Rancière tem razão em chamar a atenção para a intensificação dessa dimensão lírica no trabalho dos cineastas, sobretudo na medida em que ela inspira uma relação diferente com a natureza em alguns filmes específicos, por exemplo, nos filmes tardios realizados a partir da obra de Pavese. A preocupação com a natureza, no sentido ambiental e anti-industrial, que viria com o tempo se somar à questão da luta de classes, também nos parece uma questão importante a ser trabalhada. Como veremos, essa preocupação com a natureza aparece de maneira fulgurante em *Aqueles encontros com eles*. A nosso ver, no entanto, mesmo o “dispositivo lírico” – e Rancière estaria provavelmente de acordo com isso – não prescinde jamais no cinema dos Straub de uma dimensão “dialética” e “dramática”, que coloca aquilo que é visto e ouvido – e aquilo que não é visto, nem ouvido – em tensão e em conflito permanentes.

## 5.2 O caminho que passa por Hölderlin

Se é possível dizer que *Cedo demais/Tarde demais* sintetiza a problemática da terra do ponto de vista da sua relação histórica com o trabalho e com a luta de classes, o filme em que a questão da natureza, a questão da habitabilidade do planeta – bem como do futuro do homem em comunidade – aparece de maneira mais intensa e exuberante no cinema dos Straub é *A morte de Empédocles*, inspirado na tragédia inacabada de Friedrich Hölderlin, cujas três versões foram escritas entre 1798 e 1799, mas nunca publicadas em vida pelo poeta<sup>331</sup>. A este

---

<sup>331</sup> KRELL, David Farrell. Prefácio à edição americana: *The Death of Empedocles – A Mourning-Play*. Nova Iorque: State University of New York, 2008, p.vii.

filme – ele mesmo finalizado em quatro diferentes versões<sup>332</sup> – 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 dos homens e dos deuses, e sobretudo, com a questão da separação do homem e da natureza que o primeiro diálogo de *Da nuvem à resistência* – centrado na disputa entre Ixíon e a Nuvem – já antecipava. Os próprios cineastas reconhecem essa dívida: “é possível que tenhamos chegado a Hölderlin graças à Itália. Sem termos passado por Pavese, sem termos filmado antes *Dalla nube*, talvez não haveríamos nunca feito os filmes sobre Empédocles”<sup>333</sup>. Para fazer justiça ao poeta alemão, poderíamos também acrescentar: sem ter passado por Hölderlin, os Straub não haveriam jamais voltado – e eles o fariam exatamente vinte anos depois – aos cinco últimos diálogos de Pavese.

Escritas no fim do século XVIII, sob os auspícios da Revolução Francesa e do idealismo alemão, fazendo convergir, em seu interior, o entusiasmo político do momento e a fascinação romântica pela Grécia antiga, as três versões inacabadas de *A morte de Empédocles* estavam destinadas a ocupar uma posição de destaque na história da arte e da filosofia modernas, sobretudo no lugar central reservado por ela à reflexão sobre o “trágico”. Amigo de Schelling e Hegel na juventude, próximo a um expoente do pré-romantismo como Schiller, que o influenciou de maneira considerável, Hölderlin compartilhava com seus contemporâneos do *Sturm und Drang* a busca por uma arte capaz de restituir o laço espiritual e sensível do homem com o mundo, sobretudo em reação à concepção instrumental e racional da natureza, característica do Iluminismo, e à normatização das regras criativas defendida pela estética neoclássica.

---

<sup>332</sup> Como os realizadores filmam e imprimem muitos takes de uma mesma cena (no caso da filmagem, cada cena é repetida até que se tenha pelo menos uma tomada satisfatória em dois chassis diferentes), e como a variação de luz proporcionada pela locação do filme foi enorme, as quatro versões, todas com 147 planos, foram montadas a partir da seleção de takes diferentes. Detalhes mais ou menos expressivos permitem identificar cada uma dessas cópias, como a célebre “versão do lagarto”, em que o animal é visto atravessando o chão na cena em que Empédocles despede-se de seus escravos. Para uma descrição detalhada dessas escolhas, ver a carta de Jean-Marie Straub sobre o filme em: SEGUIN, Louis. « *Aux distraitements désespérés que nous sommes...* ». Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, p.147-151. Ver também: RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, p.55-6; BYG, Barton. "Language in Exile: Hölderlin's *The Death of Empedocles*", p.180.

<sup>333</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Entretien". In: *Straub-Huillet, cineasti italiani*. XXVe mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, junho de 1989, p.12 *apud* PASSERONE, Giorgio. "À bas la mort: les Straubs, Pavese et constellation". *Revue Leucothéa*, abril de 2010, p.51. É importante ressaltar que Straub já conhecia a obra de Hölderlin desde os anos 1950, muito antes do seu primeiro encontro com os textos de Pavese. Naquela altura, segundo Huillet, Straub já andava com um poema de Hölderlin, *Der Frieden*, embaixo do braço, tendo feito que ela o traduzisse para ele. "Le retour d'Empédocles J-M. Straub et D. Huillet: Entre deux films", *Cahiers du Cinéma*, n.418, abril de 1989, *apud* BYG, Barton. "Language in Exile Hölderlin's *The Death of Empedocles*". In *Landscapes of Resistance*, p.182-3.

Na contramão da leitura que esse mesmo neoclassicismo faria da Grécia antiga, procurando valorizar aspectos como o equilíbrio das formas, a clareza das idéias, o vigor heroico, ou seja, uma Grécia apolínea, civilizada e solar, a fascinação dos poetas e filósofos alemães pelo mundo grego, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, apoiou-se na descoberta de uma outra Grécia, sobre a qual a primeira teria sido construída, "recalcando-a": trata-se de uma Grécia "subterrânea, noturna, sombria (ou muito ofuscante) que é a Grécia arcaica e selvagem dos rituais unanimistas, dos sacrifícios sangrentos e da ebriedade coletiva, do culto aos mortos e à Mãe-Terra – em suma, uma Grécia mística"<sup>334</sup>. Essa nova percepção da antiguidade foi acompanhada, no interior do pensamento romântico, por uma nostalgia persistente pelo passado, e por uma tentativa de recuperar a inocência perdida, de reencontrar a “idade do ouro”, caracterizada, no seu modo de ver, por uma integração perfeita do homem com a natureza. Essa nostalgia é marcada também pela fascinação pela figura rousseauiana do “bom selvagem”, o “ser de natureza”, a partir da qual um escritor como Schiller projetaria a personificação absoluta do homem ideal: o homem grego, que se conforma à simplicidade, que se limita a imitar a natureza, a *ser* a natureza, tudo aquilo que “os modernos *seres de cultura* não podiam nem mesmo esperar voltar a ser, qualquer que fosse a potência da sua nostalgia...”<sup>335</sup>. Daí, aliás, a célebre frase de Kleist no ensaio sobre o *Teatro de Marionetes*, recuperada por Lacoue-Labarthe para explicar a cisão entre Antigos e Modernos, bem como a via possível para tentar superá-la: “Teríamos que comer de novo da árvore do conhecimento para voltarmos ao estado de inocência.”<sup>336</sup>

A figura do “ser de natureza” responderia também pela valorização romântica da infância, da espontaneidade criativa, dos sentimentos primitivos e pueris, bem como da desobediência e da insubmissão ao mundo civilizado, à lei e à ordem<sup>337</sup>. Fica fácil perceber aqui a dívida de Pavese com a arte e a filosofia românticas, ainda que o impulso de racionalização inerente ao seu processo criativo, como já sugerimos, o afaste de maneira definitiva da valorização do “gênio” – ou seja, do impulso criativo inato, emocional, não mediado – tão importante, por outro lado, para um artista como Hölderlin. A despeito das enormes diferenças entre os dois autores, não é difícil encontrar certas ressonâncias entre a fascinação de Pavese pela passagem do mundo titânico ao mundo olímpico, em *Leucó*, e o

---

<sup>334</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc Nancy. *O mito nazista*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p.40

<sup>335</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. "Hölderlin e os gregos". In *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 213

<sup>336</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. "Hölderlin e os gregos", p.213-4

<sup>337</sup> ROSENFELD, Anatol; GUINZBURG, J.. "Romantismo e Classicismo". In: GUINZBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.266

tema hölderliniano por excelência do “afastamento dos deuses”, ao menos na forma como este aparece nas suas primeiras peças e poemas<sup>338</sup>. Para dizer o mínimo, ambos partem de um desencanto agudo com o mundo presente, um mundo espiritualmente cindido pela lógica do progresso e da exploração social, cuja única possibilidade de transformação (muito mais eloquente no segundo do que no primeiro) reside na capacidade do homem de saber reconhecer e reinterpretar os signos do seu próprio passado. De modo semelhante, uma persistente nostalgia pela infância, associada a um anseio de divinização da natureza, parece aproximar por vezes a produção poética dos dois autores<sup>339</sup>. A primeira estrofe de "Quando eu era menino...", escrito por Hölderlin em 1798, nos traz imediatamente à memória os já citados versos do poema "Mito", de Pavese:

Quando eu era menino  
Um deus frequente me salvava  
Da grita e do látego dos homens  
Em segurança eu brincava  
Com as flores do bosque;  
As brisas do céu  
Vinhão brincar comigo.<sup>340</sup>

Ao longo da sua turbulenta trajetória artística e pessoal, de suas reiteradas tentativas de escrever a “tragédia moderna” e, finalmente, de seu empenho na tradução de *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, Hölderlin acabaria por se afastar cada vez mais do idealismo de Schiller e Goethe, revelando por meio de sua produção literária (mas também de seus supostos fracassos) os limites do próprio projeto romântico. Sua obra traduz com frequência uma tensão dramática paradoxal e insuperável, em que um otimismo violento, fruto de um desejo urgente de reparação do sofrimento do mundo, convive simultaneamente com a consciência de sua frustração, de seu perpétuo adiamento. Tal qual o Empédocles de sua própria peça, Hölderlin luta obstinadamente – ou melhor, tragicamente – contra essa cisão entre o homem e a natureza, contra o “afastamento dos deuses”, que teria relegado o mundo

---

<sup>338</sup> Como lembra Maurice Blanchot a partir de Beda Alleman, existe uma grande diferença entre a concepção de Hölderlin sobre o "afastamento dos deuses" nas suas primeiras peças e poemas e na sua produção tardia. Enquanto em *Hipérion* e em *A morte de Empédocles* predomina a vontade do poeta de se unir à natureza e aos deuses, nessa produção tardia essa perspectiva sofre uma inversão, e o que o poeta deve sustentar é a infidelidade, "a vida pura da própria separação." BLANCHOT, Maurice. "O itinerário de Hölderlin". In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p.274-5.

<sup>339</sup> No seu ensaio “Poesia em tempos de indignação”, Pedro Sússekind também toma como ponto de partida o cinema dos Straub para realizar uma aproximação entre as obras de Hölderlin e Pavese, em particular *Diálogos com Leucó*. Apesar da originalidade do recorte, o texto se mostra pouco atento às particularidades do cinema do casal, tomando-o como pretexto de uma discussão que se dá, na verdade, muito mais no âmbito literário e filosófico – e ainda assim, de forma bastante tímida. SÜSSEKIND, Pedro, "Poesia em tempos de indignação", *Viso – caderno de estética aplicada*, n.2, maio-agosto de 2007.

<sup>340</sup> HÖLDERLIN, Friedrich, *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.83

moderno a uma completa indigência sensível e espiritual. Cabe ao poeta, figura privilegiada no cosmos hölderliniano, conduzir novamente os homens na descoberta íntima da “divindade”, acordá-los do sono profundo para as belezas do mundo, insuflar neles os ideais de fraternidade e de liberdade que lhe teriam sido usurpados pelos "bárbaros calculadores" da civilização moderna. Como escreve em "O arquipélago":

Longe do divino, porém, vaga na noite e vive  
Como no Orco a nossa estirpe. Acorrentados só  
À sua própria ação, e atento cada qual a si,  
Com braço forte labutam os bárbaros, sem trégua,  
Na ruidosa oficina, mas sem fruto, sempre e sempre,  
Como o das Fúrias, é-lhes o esforço, pobre deles.  
Até que, desperta do sonho aflito, a alma dos homens  
Se erga, jovem e feliz, e o sopro benfazejo  
Do amor, como outrora entre os filhos da Hélade em flor,  
Volte a tocar fronteiras mais livres em um novo tempo  
E o gênio da Natureza, o deus que longe vaga,  
Nos surja de novo pairando em nuvem de ouro.

Essa imagem do "deus que longe vaga" confunde-se com enorme frequência em Hölderlin com as forças da natureza. Como diria Gonçal Mayos, para Hölderlin, "A finitude, a miséria de nossa situação caída consiste precisamente no esquecimento – a ausência de percepção ou empatia – do divino que permanentemente nos envolve"<sup>341</sup>. Na medida em que procura despertar o homem para a sua liberdade e para sua plenitude, chamando a atenção para o caráter vivificante e divino da própria realidade, o projeto hölderliniano converte-se num projeto utópico e emancipatório. A impossibilidade de concretização desse projeto no presente não impede que o poeta sacrifique-se por ele com toda a sua energia e com todo seu entusiasmo. Como lembra novamente Mayos: "Contra o fracasso de seu projeto emancipatório, Hölderlin não tem nada mais que esse mesmo projeto (...) Não lhe resta senão voltar a tentá-lo, voltar a levantar a vista aos céus, voltar a dar amor, virar-se para fora"<sup>342</sup>. Em seu ímpeto de abrir caminho para a libertação do homem, portanto, o poeta deve apostar todas as suas fichas, aspirar ao todo, sem concessões ou negociações: “O que para mim não é o todo, o eterno todo, – diria Hölderlin – nada é para mim”<sup>343</sup>. Ou então, como diria Hipérion,

---

<sup>341</sup> MAYOS, Gonçal. "Hölderlin, um projeto emancipatório fracassado". Publicado inicialmente em *Convivium* - Revista de Filosofia, Barcelona, Segunda Série, n. 3, 1992, p.5. Disponível em: [www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/HölderlinPort.pdf](http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/HölderlinPort.pdf)

<sup>342</sup> MAYOS, Gonçal. "Hölderlin, um projeto emancipatório fracassado", p.6

<sup>343</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. "Thalia-fragment", *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 vol., I, p. 484 *apud* MAYOS, Gonçal. "Hölderlin, um projeto emancipatório fracassado", p.4

herói do primeiro e único romance do poeta alemão: "Despreza a razão e se alia ao entusiasmo. Só quem age com a alma inteira não se equivoca nunca"<sup>344</sup>.

Esses temas ocupam um lugar central na primeira e na terceira versões de *A morte de Empédocles*, encenadas pelos Straub na segunda metade dos anos 1980. Em que medida esses dois filmes iluminam o retorno dos Straub a Pavese – e em que medida Hölderlin e Pavese encontram-se em diálogo no interior do cinema dos Straub, acionados por uma mesma preocupação com a natureza, com a palavra e com o destino do homem em comunidade – é o que gostaríamos de tentar entender aqui.

Uma vez mais, no cinema dos Straub, o encontro prévio com o “lugar” teria um papel decisivo na realização de um filme. Ao voltar à Sicília, onde haviam realizado, no início dos anos 1970, pesquisas de locação para as filmagens de *Moisés e Aarão*, os cineastas buscavam captar, nas palavras de Huillet, a vibração “impiedosa, cruel” da luz italiana, bem como a beleza de uma paisagem incandescente, cercada pelo mar e assombrada pela presença monumental do vulcão Etna: “Se *Empédocles* é um belo filme, – diria Straub – ele deve metade de sua beleza a Hölderlin e metade à Sicília, e é isso que os italianos deveriam um dia reconhecer: que nossos filmes falados em alemão são 50% italianos”<sup>345</sup>.

Com efeito, 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 entrelaçamento radical entre as palavras e o espaço, a tal ponto que a própria recitação dos atores parece por vezes atrelada aos movimentos naturais – ao sopro do vento, à incidência da luz, ao avanço das sombras. Na verdade, mesmo as variações expressivas – e para Straub, “expressionistas”<sup>346</sup> – da luz se manifestam não como um dado exterior, mas como uma espécie de pulsação, de respiração interior ao quadro, como se a própria natureza se abrisse e se fechasse sobre si mesma. Muito mais do que em *Da nuvem à resistência*, onde as marcas do trabalho humano procuravam expressar o caráter eminentemente histórico do espaço, a natureza é figurada em *A morte de Empédocles* como uma força selvagem, incontida, divina – isso se deixarmos a palavra ressoar na frequência hölderliniana, ou seja, se a entendermos como uma força não-humana que faz um apelo à sensibilidade do homem, que convida-o a contemplar e a respeitar a enormidade daquilo que o cerca, mas que ao mesmo tempo o limita, acusando sua pretensão de querer ocupar o centro do universo.

---

<sup>344</sup> *apud* PAES, José Paulo. "O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin", p.27

<sup>345</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Entretien avec Jean-Marie Straub e Danièle Huillet". Entrevista concedida a Jacques Aumont e Anne-Marie Faux, p.46-7

<sup>346</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Entretien avec Jean-Marie Straub e Danièle Huillet", p.61

Do ponto de vista do trabalho com o texto e com a *mise-en-scène*, *Da nuvem à resistência* se aproxima de *A morte de Empédocles* (a começar pela presença hipnotizante dos trajes antigos), mas também se distancia dele em alguns pontos específicos. Enquanto os Straub parecem privilegiar, no primeiro filme, a liberdade de enquadramento e o controle da profundidade de campo (mantendo, sempre que possível, todos os elementos do plano em foco – e criando a aparência disjuntiva de "proscênio" a que já nos referimos), em *A morte de Empédocles* o privilégio recai particularmente sobre o ponto de vista da tomada, ou seja, sobre o "ponto estratégico"<sup>347</sup> escolhido pelos cineastas para a filmagem de todos os planos de uma mesma sequência. Todo o primeiro encontro entre Empédocles e os agrigentinos, por exemplo, é filmado de um único ponto no espaço, definido após um longo e exaustivo trabalho de posicionamento dos atores, descrito minuciosamente pelos Straub na ocasião de uma conferência sobre a filmagem<sup>348</sup>. Isso obriga os cineastas a usar um grande número de objetivas diferentes, já que todos os planos da sequência, estejam os personagens isolados ou em conjunto, devem necessariamente ser filmados desse mesmo ponto. Essa preocupação é levada ao extremo em *Antígona* (1991), no qual todas as tomadas do filme são feitas a partir de uma única posição, variando-se apenas as lentes, a altura da câmera e as angulações dos enquadramentos. Se nos preocupamos em apontar aqui essas diferenças, é porque a mesma lógica do "ponto estratégico" estará em jogo em *Aqueles encontros com eles* e nos curtas tardios baseados no livro de Pavese. O que a princípio poderia ser visto como um mero capricho dos diretores, ou como uma exacerbação arbitrária e injustificável de uma concepção estética e moral do "ponto de vista", se converte, com veremos adiante, numa maneira absolutamente original e fascinante de capturar a natureza e o espaço.

Um segundo ponto importante de diálogo entre *Da nuvem à resistência* e *A morte de Empédocles* diz respeito ao trabalho com o texto. De maneira geral, a recitação dos atores parece respeitar, no segundo filme, a estrutura original dos versos de Hölderlin – o que não seria possível em Pavese, dada a ausência de versos nos seus textos. Guardadas as enormes diferenças entre o estilo e a língua dos autores, é possível adivinhar nos dois filmes uma mesma vontade de "amplificar cada palavra, quase cada sílaba"<sup>349</sup>, e conseqüentemente, de intensificar a objetividade das falas, de despojá-las de todo subjetivismo, expondo aquilo que Benjamin – comentando sobre o próprio Hölderlin – chamaria de "rochedo nu da

---

<sup>347</sup> BERGALA, Alain. "Straub-Huillet: o menor planeta do mundo". In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*. p.235

<sup>348</sup> STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. "Concepção de um filme". In: Ernesto Gougain *et al* (org.). *Straub-Huillet*.

<sup>349</sup> RANCIÈRE, Jacques. "Debate sobre *Da nuvem à resistência* e *Ouvriers, paysans*", p.143

linguagem"<sup>350</sup>. De certo modo, aquilo que os Straub buscavam sublinhar nos textos de Pavese, a escrita hölderliniana lhes oferecerá praticamente por si mesma: a "concretude épica"<sup>351</sup> dos períodos e das palavras, o gosto pela justaposição e pelas cesuras, a opção pelo alinhamento e pela parataxe em detrimento da sintaxe subordinativa<sup>352</sup>. Essa lógica paratática, segundo Adorno, sobre a qual o próprio Hölderlin havia refletido, faria dele um precursor da poesia e da arte moderna, sobretudo por seu gosto pelas séries, pela fragmentação, pela suspensão dialética, pela descontinuidade<sup>353</sup>.

Mas se os Straub se interessam pelos aspectos "formais" da poesia hölderliniana, eles também se interessam, como já sugerimos, pela "mensagem" de que sua obra é portadora. Na peça em questão, o personagem de Empédocles – ao mesmo tempo filósofo, médico e poeta – coloca-se como o porta voz da natureza e dos deuses para anunciar aos homens um novo tempo. Sua transgressão (sua *hybris*), que ele próprio reconhece no primeiro ato da peça, foi ter se deixado levar pela soberba do entendimento, julgando-se acima dos mortais, semelhante aos deuses. Como lembra Hermócrates a Crítias logo na segunda sequência do filme (numa passagem que evoca a punição de Aarão na peça de Schönberg): "Muito amaram-no os deuses. / Mas não é o primeiro que expulsam / Do ápice de sua benévola confiança / Ao fundo da noite insensata; / Em sua desmedida felicidade esqueceu-se / Demais da diferença, pensando apenas / Em si mesmo; foi assim, e ei-lo / Condenado agora ao deserto ilimitado"<sup>354</sup>. Hermócrates é o sacerdote de Agrigento, o falso devoto, aquele que, segundo Empédocles, "exerce o sagrado como negócio"<sup>355</sup>. É ele que convence Crítias e os representantes civis da cidade a expulsar Empédocles e seu discípulo Pausânias da cidade. É ele também que volta com esses mesmos representantes, já no segundo ato da peça, para tentar uma reconciliação com o filósofo exilado. Empédocles rejeita com violência a proposta de reconciliação de Hermócrates, deixa sua mensagem de esperança aos homens, e segue o destino que traçou para si próprio: atirar-se no Etna, fundir-se com a natureza, evitando assim que seu erro se repita, ou seja, que o sagrado seja retido num só nome e numa só figura: "A

---

<sup>350</sup> *apud* LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Heidegger: la politique du poème*. Paris, Éditions Galilée, 2002, p.87. A mesma referência à expressão de Benjamin aparece no texto de Adorno, "Parataxis". In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973, p.107

<sup>351</sup> ADORNO, Theodor. "Parataxis", p.97

<sup>352</sup> Em seu texto "Language in Exile", Barton Byg sugere que o próprio filme dos Straub poderia ser entendido à luz da figura da parataxe. Byg chama atenção, sobretudo, para a organização serial das tomadas e para a impressão de fragmentação espacial resultante dos enquadramentos. BYG, Barton. "Language in Exile Hölderlin's *The Death of Empedocles*", *Landscapes of Resistance*.

<sup>353</sup> ADORNO, Theodor. "Parataxis", p.104-6

<sup>354</sup> Para a tradução dos diálogos do filme, salvo indicações, utilizaremos a seguinte versão bilíngue: HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.99

<sup>355</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*, p.123

Natureza divina muitas vezes manifesta-se / Sublime através dos homens, para que / De novo a reconheçam as gerações tateantes. / Mas quando o mortal a desvela, o / Coração saciado em suas delícias, / Deixai então que se quebre o vaso sagrado, / Preservando-o de outros usos, / E que o divino não se torne obra humana"<sup>356</sup>.

Essa última passagem, que revela o caráter paradoxal e complexo do discurso de Empédocles, é bastante cara aos Straub, que a comentam detidamente numa entrevista concedida a Bruno Tackels, em 1993. Segundo Straub, o caráter algo "aristocrático" do personagem de Empédocles não se inclina nunca na direção do fascismo, já que seu discurso não se apoia sobre o "desprezo" pelos homens, mas sobre uma utopia de igualdade e de fraternidade – que passa pela reconciliação do homem com a natureza<sup>357</sup>. Vale para *A morte de Empédocles* a mesma máxima que valia em *Moisés e Aarão*: "se forçamos um pouco as coisas – dizia Straub, referindo-se ao filme de 1974 – ele termina com a ideia que o povo deverá aprender a se virar sem profetas"<sup>358</sup>.

A leitura dos cineastas reitera assim a distância de Hölderlin da cooptação ideológica que, um século e meio mais tarde, tentaria fazer dele o poeta da "pátria alemã" e de seu destino mítico. Num certo sentido, os Straub reencontram aqui o pensamento de Adorno, em particular sua crítica feroz à interpretação heideggeriana, sobre a qual o nacional-socialismo também se apoiou: "O culto da política direitista alemã por Hölderlin empregou o conceito hölderliniano do patriótico de uma maneira tão desfigurada, como se ele vigorasse apenas para seus ídolos e não para a harmonia feliz entre o universal e o particular"<sup>359</sup>. Com efeito, como lembra Lacoue-Labarthe, o pensamento de Heidegger em torno da poesia de Hölderlin poderia ser situado no quadro de sua reflexão sobre a arte grega e sobre "a verdade do destino alemão"<sup>360</sup>. O que Heidegger procura no poeta, diria ele, "é a promessa de um novo deus", o apelo de um novo começo, a superação de uma perda "existencial", através da qual se entrevê,

---

<sup>356</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*, p.219

<sup>357</sup> É magnífico, mas é uma ideia aristocrática, e a história do vaso que é preciso quebrar volta três vezes ao longo de *A morte de Empédocles*. (...) Empédocles quer fazê-lo com ele mesmo. Ele se considera como tendo sido o vaso e ele diz: 'Eu tenho o direito de destruir, é mesmo necessário e bom que eu o destrua'. E ele acrescenta que sem isso ele afundaria no ridículo, na velhice e na senilidade. Isso tem a ver com a ideia que precede e onde ele diz que não quer servir à inquietude e à doença (*dienen nicht der Sorg' und Krankheit*). RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. p.62, tradução nossa.

<sup>358</sup> Debate sobre *Noir Peché, Cézanne e Moïse et Aaron* (Nice, Cinéma Jean Vigo, fevereiro de 2004). In: LAFOSSE, Philippe (org.). *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, p.113, tradução nossa.

<sup>359</sup> ADORNO, Theodor. "Parataxis", p.85. Para um estudo detalhado sobre a querela entre Heidegger e Adorno, e em especial, sobre o engajamento de Heidegger com o nacional-socialismo sob a ótica de suas leituras de Hölderlin, ver o livro de Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: la politique du poème*.

<sup>360</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Heidegger: la politique du poème*, p.169

ao mesmo tempo "muito perto e muito longe de uma utopia messiânica", a esperança de restauração de uma religião política, ou simplesmente, de uma religião<sup>361</sup>.

Embora um conteúdo *espiritual*, no sentido de uma expectativa de redenção, não esteja de todo ausente do filme dos Straub, o que eles procuram por trás da "utopia" hölderliniana é uma outra coisa: trata-se, segundo eles próprios, de uma utopia universal e irrestrita, uma "utopia comunista"<sup>362</sup>, nas palavras de Straub, cuja realização é duplamente ameaçada: de um lado, pelo próprio progresso, pela destruição da natureza, pelo avanço do capitalismo; de outro, pela individuação, pela retenção do sagrado no "símbolo", no nome, na figura, em suma, por uma capitalização, ou por uma cooptação, do sagrado pela política<sup>363</sup>. É justamente isso que Empédocles quer evitar quando pede que o "vaso sagrado" seja quebrado, ou quando alerta sobre os perigos de que o divino se torne "obra humana". Se existe, por um lado, uma dimensão "messiânica" nessa utopia, se é necessário um intermediário entre os homens e os deuses, é necessário também, por outro lado, que esse intermediário se apague para que a utopia se revele naquilo que ela é: uma possibilidade de emancipação coletiva dos homens por eles mesmos.

Uma ideia de Hölderlin ao qual os cineastas estão particularmente atentos é aquela que diz que essa emancipação não se faz partindo de uma concepção instrumental da natureza, ou seja, vendo-a como insumo, como "matéria-prima" para o desenvolvimento econômico e para a redução da desigualdade social. A utopia de Hölderlin, ao menos na forma em que ela é externada por Empédocles, exige uma inversão radical dessa perspectiva: *a emancipação social do homem deve necessariamente passar pela reconciliação do homem com a natureza*. É por isso que os Straub repetirão esta lição aprendida diretamente de Hölderlin: não ceder nada, não fazer negócios com o mundo, não sacrificar nada em troca de um benefício futuro, e ao mesmo tempo, exigir tudo. A razão do "choque" provocado por Hölderlin e pelo filme,

---

<sup>361</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Heidegger: la politique du poème*, p. 173

<sup>362</sup> "Cinema [e] Política", entrevista com François Albera. In: GOUGAIN, Ernesto *et al.* (org.). *Straub-Huillet*, p.66. A respeito dessa "utopia comunista", vale lembrar a belíssima formulação de Elio Vittorini, num texto recuperado pelos cineastas para o material de imprensa de *O retorno do Filho pródigo - Humilhados*: "O comunismo não quer construir uma alma coletiva. Ele quer realizar uma sociedade em que as falsas diferenças sejam liquidadas, e liquidadas essas falsas diferenças, abrir todas as suas possibilidades às diferenças verdadeiras". "Declaração de Elio Vittorini" - Material de imprensa de *O retorno do filho pródigo-Humilhados* (2003). In: GOUGAIN, Ernesto *et al.* (org.). *Straub-Huillet*, p.53.

<sup>363</sup> Segundo Labarthe e Nancy: "A característica do nazismo (e em muitos aspectos a do fascismo italiano) é a de ter proposto o seu próprio movimento, a sua própria ideologia e o seu próprio Estado como realização efetiva de um mito, ou como um mito vivo." *O mito nazista*, p.47. No âmbito específico do cinema, desta vez em relação ao stalinismo, vale lembrar o artigo essencial de Bazin, "Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique" em *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome I, p.75-89.

diria Huillet, é justamente a ideia de que "nada se deve renunciar, negligenciar, ou destruir com o fim de se preservar uma outra coisa"<sup>364</sup>.

A evocação desse "projeto utópico" por Empédocles é um dos momentos chave do filme dos Straub. Ele se insere no contexto do segundo encontro entre Empédocles, Pausânias e seus antagonistas. Esse encontro, configurado inicialmente como um debate presencial entre as partes envolvidas, é "interrompido" a certa altura por um longo plano fixo da natureza: o chão coberto desigualmente pela grama, as árvores agitadas pelo vento, o céu, as nuvens e no fundo do quadro, a presença imponente e monumental do Etna. O único vestígio da presença humana no plano é a voz do próprio Empédocles (Andreas von Rauch), que procura infundir com suas palavras o entusiasmo e a coragem transformadora naqueles a que se dirige. A ausência visual dos personagens no plano, por outro lado, é bastante significativa, na medida em que atesta (paradoxalmente) a necessidade de uma despersonalização, de um apagamento do sujeito que fala (ou seja, do profeta) frente à intensidade do chamado utópico das idéias. Além disso, esse apagamento do corpo ressalta a dimensão discursiva, atual, urgente de sua fala, a qual parece dirigir-se não apenas aos seus interlocutores diretos, mas ao próprio espectador.

Há muito estais sedentos do inaudito  
E o espírito de Agrigento anseia por sair  
Da antiga trilha como de um corpo doente.  
Ousai! O que herdastes, conseguistes,  
O que vos legou e ensinou a palavra paterna:  
Lei e costume, os nomes dos antigos deuses,  
Tudo isso esquecei com a ousadia, e como recém-nascidos  
Erguei os olhos para a Natureza divina.  
Quando o espírito inflamar-se em luz celeste,  
Como pela primeira vez um suave  
Sopro de vida vos embeberá o peito:  
Ouvireis os murmúrios das florestas carregadas de frutos  
Dourados e das fontes nascidas do penhasco, quando a vida  
Universal, seu espírito de paz, vos invadir,  
E como cantilena sagrada embalar a vossa alma;  
E quando brilhar de novo a terra verde  
No deleite do belo anoitecer,  
E surgirem ante vossos olhos,  
Montanhas, mar, nuvens, constelações,  
Forças nobres, irmãos heroicos, a modo de  
Escudeiro vosso peito ansiar por feitos  
E por um mundo belo e singular, então estendei  
Novamente as mãos, empenhareis a palavra e dividirei os bens.  
Partilhai, caríssimos, a façanha e a glória  
Como fiéis Dióscuros; que todos sejam

---

<sup>364</sup> "Der Schatten der Beute: Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub", Stadtkino Programm (Vienna, outubro de 1987) *apud* BYG, Barton. "Language in Exile: Hölderlin's The Death of Empedocles", p.178-9, tradução nossa.

Iguais; repouse a vida renovada em  
Justas ordenações como colunas graciosas.<sup>365</sup>

Nos mais de cinco minutos desse plano, os Straub produzem uma conjunção inesperada de tempos distintos, na medida em que a expectativa utópica lançada pelo discurso do poeta em direção ao futuro ("E quando brilhar de novo a terra verde" – trecho que serve, aliás, de subtítulo ao filme) encontra-se já materializada e presentificada no plano sublime da natureza que a imagem nos mostra. Aqui, o antídoto para o conteúdo algo messiânico e profético da palavra hölderliniana é a evidência da beleza do mundo no qual essa palavra habita. "Seria necessário – diria Straub, comentando *A morte de Empédocles* mas antecipando o tema do último trabalho do casal – que em cada filme, o cineasta fizesse sentir que o homem é algo magnífico, etc., e que ao mesmo tempo, é a maldição do planeta, e que à força de tratar o planeta como ele trata, não lhe sobrar mais nada"<sup>366</sup>.

### 5.3 *Aqueles encontros com eles*

Vinte sete anos separam *Da nuvem à resistência* (1978) de *Aqueles encontros com eles* (2005). Como viajantes que se livram dos excessos em proveito do aguçamento dos sentidos e da eficiência da caminhada, Straub e Huillet chegam ao seu segundo longa-metragem baseado em *Diálogos com Leucó*, mais especificamente, nos cinco últimos capítulos do livro: *Os homens*, *O mistério*, *O dilúvio*, *As musas* e *Os deuses*. Dando mostras de uma *depuração* cinematográfica ainda mais radical do que no primeiro filme, de um despojamento ainda maior em relação aos ornamentos cênicos e às peripécias dramáticas, os Straub levam à cena aqueles que talvez sejam os diálogos mais belos e, ao mesmo tempo, mais "otimistas" do livro de Pavese. Como tudo mais que diz respeito ao autor italiano, no entanto, aqui também só poderíamos falar de uma beleza e de um otimismo "trágicos", de duas faces, paradoxal, marcados ao mesmo tempo pela crença no homem e pelo pessimismo, pela virtude da palavra e pela violência do sangue, pelo arrebatamento utópico e pela nostalgia. Dualidade essa que não passa ao largo do cinema dos Straub, mas que se intensifica e se prolonga segundo figuras particulares, e em diálogo com questões levantadas anteriormente por seus próprios filmes. Quando perguntado o que teria mudado nos mais de

---

<sup>365</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*, p.205

<sup>366</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Entretien avec Jean-Marie Straub e Danièle Huillet". Entrevista concedida a Jacques Aumont e Anne-Marie-Faux, p.54

vinte anos que separam o filme de 1978 de *Aqueles encontros com eles*, Straub responderia o seguinte:

É que no entretanto o capitalismo triunfou. Ele triunfa. Quando Pavese escreve no último dos seis diálogos que usamos em *Da nuvem à resistência*: "Hoje a nossa canícula são os padrões. Somos tantos hoje a estar mal" ele fala dos deuses que diziam que bastava "nos observar". Ali ele foi profético, porque ali se vê que à medida que o capitalismo avança progride a miséria – não digo a pobreza – mas a miséria do mundo. Não só no terceiro mundo. Então, Pavese, sobre esse ponto, foi profético. Rer ler essa frase vinte anos depois é assustador.<sup>367</sup>

Apesar de sua ligação fraternal com o filme de 1978, talvez seja mais fácil situar *Aqueles encontros com eles* ao lado de *A morte de Empédocles* do que de *Da nuvem à resistência*, ao menos no que diz respeito às principais preocupações e proposições políticas que circunscrevem o seu tema<sup>368</sup>. Como já sugerimos, a obra de Hölderlin teria colocado de maneira muito central para o cinema dos Straub a questão da "defesa da terra", pensada não apenas no quadro das lutas de resistência, da alienação e da exploração do trabalho, mas também na relação da sensibilidade do homem com a natureza. 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 – temas presentes já em filmes como *Fortini/Cani*, *Da nuvem à resistência* e *Cedo demais/ Tarde demais* – estavam destinados a ocupar em *A morte de Empédocles* 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.

Um outro tema central desse filme, ainda que mais delicado e paradoxal, referia-se ao papel de mediação do poeta e da palavra poética no contexto do "afastamento dos deuses". Para Hölderlin, como vimos, 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: "os deuses se tornam visíveis quando o homem lhes dá nome, e na conexão do

---

<sup>367</sup> Depoimento dado pelo diretor no filme *Straub-Huillet et Pavese "Ces rencontres avec eux"* (Laura Vitali, 2005).

<sup>368</sup> O próprio Straub já havia assinalado a proximidade entre os dois filmes inspirados em Hölderlin (*A morte de Empédocles* e *Pecado Negro*) e *Aqueles encontros com eles*. Ver a entrevista concedida a Emmanuel Burdeau e Jean-Michel Frodon "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontri". Disponível em espanhol em: [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/encuentro\\_quei\\_loro\\_incontri.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/encuentro_quei_loro_incontri.php). Publicada originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n.616, outubro de 2006.

nomear com o divino se entremostra a sacralidade da palavra."<sup>369</sup> Nomear o divino é reconhecê-lo, é tentar trazê-lo à terra, é apresentá-lo novamente aos homens. E é também, como queria Benjamin, vincular a existência do segundo ao primeiro: "Os deuses e os viventes – diria ele em seu famoso comentário sobre Hölderlin – estão vinculados entre si no destino do poeta por elos de aço."<sup>370</sup>

Ora, ao contrário de *Da nuvem à resistência*, 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, o estado de indigência do mundo se deve, justamente, à "ausência dos deuses", ao seu afastamento do homem. Em *A morte de Empédocles*, portanto, a esperança depositada no "regresso dos deuses" está diretamente relacionada à "utopia política"<sup>371</sup>. Como podemos notar, de um filme ao outro, o valor e o significado atribuído aos "deuses" (certamente não aos padrões) é completamente diferente. Daí o risco de aceitarmos uma transposição imediata, não refletida, entre o significado dos deuses em *Da nuvem à resistência* e em *Aqueles encontros com eles*, como fizeram alguns críticos<sup>372</sup>. Isso não quer dizer, necessariamente, que não seja possível pensar os deuses de *Aqueles encontros com eles* à luz da alegoria marxista, mas simplesmente que a chave de leitura de ambos os filmes é – ou deveria ser, na nossa opinião – bastante diferente.

Antes de tentar adivinhar "de que lado" estão os deuses em *Aqueles encontros com eles*, é preciso reconhecer que esse filme divide com *A morte de Empédocles* duas de suas preocupações principais, às quais acabamos de nos referir acima: em primeiro lugar, a preocupação com a natureza, com a defesa da terra e com o futuro do homem em comunidade; em segundo, a consciência da "palavra" como um bem particular, como uma virtude única do homem, capaz de determinar, de nomear e de dar uma forma ao divino – no sentido amplo – que permanentemente o envolve. Antes de entendermos como esses dois temas se relacionam no interior desse último filme, no entanto, e em que medida eles resgatam ou não alguns temas da poesia hölderliniana, seria mais prudente tentar perceber quais aspectos formais e expressivos o aproximam ou o afastam de seu parente mais próximo, de seu irmão de sangue, ou seja, *Da nuvem à resistência*. Depois dessa comparação mais

---

<sup>369</sup> PAES, José Paulo. "O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin". In: HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*, p.46

<sup>370</sup> BENJAMIN, Walter. "Dois poemas de Friedrich Hölderlin". In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2001, p.28

<sup>371</sup> PAES, José Paulo. "O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin", p.46

<sup>372</sup> BURDEAU, Emmanuel; RENZI, Eugenio. "La parole contre le regard". *Cahiers du Cinéma*, n° 616, outubro de 2006; ver também GUIGNANDON, Florian. "Pauvres Mortels: Ces rencontres avec eux". Disponível em <http://www.critikat.com/>

objetiva e direta, procuraremos refletir sobre dois aspectos: em primeiro, sobre o significado do mito em *Aqueles encontros com eles*; em segundo, sobre o lugar desse último filme na trajetória cinematográfica dos Straub.

### 5.3.1 O corpo e a natureza

Em *Aqueles encontros com eles*, os Straub voltam uma vez mais à região de Buti, na Toscana, mais precisamente ao Monte Pisano, onde haviam filmado dois de seus últimos filmes, baseados na obra de Elio Vittorini, *Operários, camponeses* (2000) e *O retorno do filho pródigo - Humilhados* (2002). Como de hábito, os cineastas recorrem aqui a atores amadores e não profissionais, nascidos em diferentes regiões da Itália, do Piemonte à Sicília, e com profissões bastante variadas<sup>373</sup>. Alguns desses atores já haviam trabalhado com os Straub em *Da nuvem à resistência*, *Gente da Sicília* e, sobretudo, nos dois últimos filmes feitos a partir da obra de Vittorini.

A pesquisa de filmagem de *Aqueles encontros com eles* teve início no primeiro semestre de 2004, época em que as locações foram definidas e em que os textos começaram a ser trabalhados pelos atores em conjunto com os diretores, no que Straub chamaria de "trabalho de mesa": "É necessário – diria ele – descobrir como cada uma das pessoas pode encontrar sua própria respiração em um texto. Cada pessoa tem um ritmo, um ritmo interior"<sup>374</sup>. Esse trabalho de recitação, como lembra o próprio diretor, leva em consideração não apenas o "ritmo" mas também o "significado" do texto escrito: "A construção e o trabalho de mesa é, antes de mais nada, uma questão de significado, não estamos lá para jogar livremente com os ritmos. A escansão vem depois, ela frequentemente dá a impressão de ir contra o significado e o sentido do texto, mas na realidade ela emana dele para encontrar o significado mais profundo"<sup>375</sup>. Depois desse primeiro encontro, os textos ficaram um ano com os atores, que deveriam memorizá-los. Ao fim desse ano, os Straub voltaram a Buti e realizaram mais três meses de ensaio, depois dos quais organizaram quatro apresentações

---

<sup>373</sup> Profissões essas que mantinham mesmo durante os ensaios para as filmagens: "Isso lhes causa um monte de problemas – observa Straub. Tem trabalhos durante o dia, o trabalho com o texto dá ainda mais trabalho, e nos dão suas noites, seus sábados e seus domingos pela tarde". STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontri", p.única.

<sup>374</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontri", p. única.

<sup>375</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontri", p.única.

teatrais a partir dos textos, começando a definir, desde então, os movimentos e as posições dos atores no espaço. Segundo Straub:

O mais importante e o mais novo era essa duração de um ano entre o primeiro trabalho com o texto e os ensaios. Dissemos a eles: aprendam o texto, mas não aprendam demais, tentem viver com esse texto e veremos como as coisas se juntam em um ano. Essa relação com o tempo é um verdadeiro luxo. Que o teatro preceda a filmagem é algo que temos feito a muito tempo – fizemos isso com Fassbinder, em *O noivo, a atriz e o cafetão*.

Com os dois últimos filmes realizados a partir da obra de Vittorini, *Aqueles encontros com eles* compartilha também – à diferença de *Da nuvem à resistência* – a ausência quase absoluta de objetos ou de ornamentos cênicos, aí incluídos os trajes antigos que davam até então o ar de *peplum*, de encenação épica a todos os filmes "históricos" dos Straub, de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967) e *Othon* (1969) a *Antígona* (1991)<sup>376</sup>. A decisão de abandonar esses adereços, como veremos, tem implicações significativas na maneira como percebemos os "personagens" dos deuses, mas também, e especialmente, no modo como o filme expressa o valor da contribuição e da experiência pessoal dos atores, como ele sinaliza a importância do "ato de fala", do trabalho de recitação e de transformação física do texto em detrimento de uma representação puramente mimética ou caricatural. Essa importância é sinalizada também pelo fato de que os personagens mitológicos do livro já não são mais identificados nas cartelas que abrem os diálogos; vemos apenas um número, correspondente à posição do diálogo no filme, e o nome dos atores<sup>377</sup>.

A notável simplificação e depuração cênicas em relação a *Da nuvem à resistência* é acompanhada, em *Aqueles encontros com eles*, por um trabalho sonoro extraordinário, tanto no que diz respeito à recitação dos atores quanto aos ruídos naturais, que extrapolam a função de mero "baixo contínuo" para produzir um verdadeiro contraponto melódico às falas dos personagens. Em relação ao tratamento do texto, os Straub trabalham os diálogos de Pavese

---

<sup>376</sup> Sobre os trajes utilizados pelos atores, Straub e Huillet diriam: "Huillet: (...) em relação à questão do vestuário, os atores não usam as roupas cotidianas que levam todo dia no corpo. Straub: A roupa que usam no filme foi escolhida, mas com frequência de sua própria casa, ou do supermercado da esquina, ou de um vizinho. Ou são umas calças minhas. O que está sentado embaixo da oliveira usa um velho chapéu que é meu, a que está falando com ele usa um colar que foi o único presente que já dei a Danièle – que compramos de um camponês de Luxor quando estávamos buscando locações para *Moisés e Aarão*." "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontrì", p. única.

<sup>377</sup> É por isso que, nessa análise, procuramos entrar o mínimo possível na caracterização mitológica dos personagens do livro. Ainda assim, optamos por nos referir aos atores/personagens do filme citando o nome utilizado no livro de Pavese, sempre seguido do nome do ator em parênteses.

integralmente, sem efetuar nenhuma edição sobre o original<sup>378</sup>. Essa adesão plena ao texto escrito não impede, por outro lado, uma intervenção ainda mais contundente em sua estrutura rítmica do que no filme anterior. Se de *Othon* a *Da nuvem à resistência* ficava evidente a intenção dos cineastas de dar, neste último, mais clareza e peso às palavras, bem como de adensar o sentido próprio a cada uma delas, em *Aqueles encontros com eles* essa proposta é radicalizada: os Straub tornam o andamento das falas muito mais lento, sublinham a musicalidade do texto, e ressaltam de um modo até então inédito as cesuras e as pausas entre os "versos". As pausas internas à fala de um mesmo ator num diálogo como *O mistério*, por exemplo, ultrapassam com frequência 5 segundos, enquanto as pausas de transição de um ator a outro chegam a durar, nesse mesmo diálogo, espantosos 23 segundos. Aqui sim, o texto de Pavese é tratado quase como uma partitura musical, com mudanças frequentes de andamento e de intensidade, e com uma melodia incomparavelmente mais suave do que no filme de 1978. O contraste entre os dois filmes nos ajuda a perceber, aliás, o quanto a musicalidade dos diálogos de *Da nuvem à resistência* era na verdade, com raras exceções<sup>379</sup>, uma musicalidade áspera, rude e frequentemente belicosa.

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. É o que acontece, por exemplo, num dos mais belos diálogos do filme, *O dilúvio*, em que a discussão sobre o castigo imposto aos homens pelos deuses é acompanhado pelo rumor, ora mais próximo, ora mais distante, das águas de um córrego. Mas a profusão de sons naturais, tal qual o barulho dos carros em *Othon*, também ameaça por vezes encobrir ou interromper a fala dos atores, como se fosse necessário mostrar aos homens que a natureza poderia, se quisesse, impor novamente seus domínios, fazendo retornar cada palavra e cada sílaba ao "silêncio das origens", encobrindo-as com o musgo das pedras, com a força do vento, dos pássaros ou da água – lançando também, no plano sonoro, uma espécie de castigo

---

<sup>378</sup> Há uma única exceção. Em *O mistério*, na décima fala de Deméter (Grazia Orsi) é suprimida a palavra "vida", quando esta diz: "Comme il grano e la vite discendono all'Ade per nascere, così insegnargli che la morte anche per loro è nuova vita". PAVESE, Cesare. *Dialoghi con Leucò*, p.153. No filme, no minuto 23'20".

<sup>379</sup> As exceções mais notáveis são sem dúvida alguma a *Nuvem* (Olimpia Carlisi), *Ixíon* (Guido Lombardi) e *Tirésias* (Ennio Lauricella).

diluviano. Ao fim de *O dilúvio*, de fato, o som do córrego aumenta progressivamente e parece quase encobrir as falas dos atores. Em *As musas*, o súbito bater de asas de um pássaro (44'50 - 45'25") corta a continuidade do diálogo com uma violência bruta, inesperada e selvagem.

Em *Aqueles encontros com eles*, portanto, a insistência dos diretores no uso do som direto revela muito fortemente o desejo de enraizamento da cena no espaço, mas também o desejo de uma *escuta* do entorno. Qual o sentido de manipular depois na montagem esses sons se eles dialogam, no momento mesmo da filmagem, com as falas dos personagens, com a posição da câmera, com a presença da equipe e dos atores, com a hora do dia ou a temperatura ambiente? É nesse sentido que o cinema dos Straub não busca apenas uma relação "conceitual" com o espaço (permeada por regras, obstáculos ou raciocínios lógicos), mas uma relação extremamente "física" e "corporal". Como um corpo situado num lugar e num momento específicos, a câmera está sujeita a escutar, a sentir e a ver certas coisas – mas não tudo, não todos os sons, não todas as formas, nem todas as imagens.

O jogo de forças entre a beleza da natureza e o seu poder disruptivo, entre o acolhimento que ela oferece e a ameaça que representa, se reproduz também no plano visual, ainda que de outro modo. Uma das diferenças mais notáveis entre a *mise-en-scène* de *Aqueles encontros com eles* e a de *Da nuvem à resistência* é a maneira 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<sup>380</sup> – e que no capítulo precedente havíamos pensado à luz das figuras da *disjunção* e da *diferença* – é substituída no último filme dos Straub por uma configuração muito mais harmônica e suave, em que o corpo já não parece temer 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 as formas do quadro para o "alto", de modo que a cena parece ao mesmo tempo enraizada no solo e movida por um ímpeto suspensivo, ascensional (imagem essa bem representativa, aliás, do paradoxo que ilustra a dualidade do poeta hölderliniano).

---

<sup>380</sup> Aqui também há exceções dignas de nota, como a personagem da *Nuvem* e, em menor medida, o *Pai* e o *Filho* do último diálogo.

QUEI LORO INCONTRI  
ces rencontres avec eux



*[Cartela de abertura]*

*Os homens*



*O mistério*



*O dilúvio*



*As musas*



*Os deuses*

Em *O dilúvio*, por sua vez, o corpo se esconde nas "alturas de baixo", nas concavidades do chão, o reverso do céu olímpico, para os gregos, a morada da noite, da morte e do desconhecido, mas também o lugar do nascimento dos primeiros deuses, o ventre da terra<sup>381</sup>. Em *Os deuses*, enormes pedras claras envolvem os dois caçadores, e o intenso jogo de luz e sombra da cena implica-os numa relação quase mimética com o espaço. Em *Os homens* essa relação é mais discreta, mas ainda assim o corpo se encontra no meio do campo, relativamente integrado à natureza, sujeito aos movimentos do vento e às variações da luz solar. Essa é também a única sequência do filme – à exceção do desconcertante plano final – que mostra o que parece ser uma intervenção contemporânea na paisagem, uma cerca próxima aos personagens e uma aldeia ou um campo, entrevisto ao longe, pela perspectiva de Bia (*Angela Nugara*), como que a ressaltar a distância que separa os homens dos deuses que os observam.

Aquilo que chamamos no capítulo precedente de "efeito de proscênio" também é deixado completamente de lado, e os atores já não parecem ocupar – como Ixíon e Sarpédon, por exemplo – um plano distinto em relação à paisagem, mas são filmados *dentro do palco da natureza*. Essa nova relação dos corpos com o ambiente é um reflexo da distribuição dos atores no espaço, mas também da maneira como a câmera se posiciona em relação a eles. Como em *A morte de Empédocles*, os cineastas optam aqui pela lógica do "ponto estratégico" em detrimento do livre posicionamento da câmera ao longo da sequência. Isso implica, como já sugerimos, que a câmera fique fixa num mesmo ponto do espaço ao longo de toda a sequência, variando apenas os ângulos e as objetivas focais (as lentes) – o que impede, por sua vez, o controle integral da profundidade de campo<sup>382</sup>. Para cada sequência devem ser feitos, desse mesmo ponto, apenas um plano geral dos dois atores e um plano individual (mais aberto ou mais fechado) de cada um deles. Todos os diálogos respeitam rigorosamente essa distribuição, ou seja, só existem três tipos de enquadramento para cada diálogo: um enquadramento geral dos personagens "A" e "B", um enquadramento médio de "A", e um enquadramento médio de "B". As únicas exceções em relação a esse esquema são as pans e os planos fixos que abrem e/ou fecham *O dilúvio* e *Os deuses*. No caso de *O dilúvio*, a segunda pan de abertura – tão deslumbrante quanto a primeira – reforça o sentimento de integração

---

<sup>381</sup> Ver o capítulo "Cosmogonia". In: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Política*, p.239-53

<sup>382</sup> É evidente que em *A morte de Empédocles* os obstáculos para encontrar o "ponto estratégico", bem como para escolher as objetivas ideais e para regular a profundidade de campo eram muito maiores, sobretudo devido à quantidade de personagens numa mesma sequência. Ver a esse respeito o texto já indicado: "Concepção de um filme".

entre os personagens e a natureza, na medida que a câmera os encontra já em meio às folhagens do bosque, como se ali estivessem desde sempre.

Mas se a natureza "acolhe" o corpo ela também o ameaça de alguma forma. Trata-se de uma ameaça discreta, quase velada, e que se dirige, na verdade, muito menos aos deuses "representados" pelo filme do que aos homens a quem eles se referem. As duas panorâmicas que vemos logo no início de *O dilúvio*, e que percorrem as reentrâncias do espaço, descobrindo seu caminho ao longo de um pequeno córrego d'água e por entre as folhagens do bosque, mantém uma relação fraternal (e uma evidente proximidade formal) com a última panorâmica do filme, cujo significado não poderia ser mais claro. Com um movimento vertical, a câmera dos Straub percorre o córrego de uma vila moderna, mostrando a sujeira e os maus tratos a que natureza está sujeita, e logo depois, as ruas e as casas da cidade, onde a panorâmica se interrompe pela primeira vez. A câmera continua então 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 o topo das montanhas eram o lugar privilegiado de encontro dos homens com os deuses para entender a "mensagem" desse plano final<sup>383</sup>. Nenhum outro filme, nenhuma outra imagem dos Straub foi capaz de sintetizar com tamanha precisão essa consciência que se insinuava já no primeiro diálogo de *Da nuvem à resistência*: os homens separaram-se dos deuses – ou melhor, separaram-se da terra e da natureza, e essa separação é fruto de sua ambição desmedida, de sua insensibilidade, de sua aposta no progresso.

Esse plano final mantém uma relação complementar tensa, paradoxal, com aquelas duas outras panorâmicas de *O dilúvio*, mas também com outras sequências do filme. O significado principal dessa relação é bastante claro: em comparação com a exuberância da natureza mostrada nas sequências anteriores, em relação àquilo que o *mundo já foi*, essa imagem final nos fala do presente, do *mundo que temos hoje*, bem como de seu provável destino. Ele revela, em contraste com os outros planos do filme, o resultado de uma violação persistente e irrefreável, que culmina no divórcio do homem com a natureza que o cerca.<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Na nota introdutória do diálogo *As musas*, Pavese escreve: "...segundo os gregos, as festas da fantasia e da memória foram quase sempre situadas nos montes, ou melhor, nas colinas, renovadas à medida que esse povo descia pela península." PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.199

<sup>384</sup> Sobre esse plano final, Straub diz o seguinte: "Conhecemos este campo na época em que não havia sequer televisão. Isso me irrita, não suporto ver essas antenas se multiplicando após dez anos, não suporto ver um cabo elétrico em cima do córrego, e o córrego que ano a ano se seca, daqui a pouco não haverá mais água, e as pessoas jogam não importa o quê dentro dele. Esse filme mostra isso. Estávamos no alto, com as árvores, com as rochas e as pessoas, e depois nos encontramos embaixo, com a civilização que temos agora". STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontrì", p. única.

Se voltarmos às sequências de *O dilúvio* e *As musas*, veremos que aqui também a paisagem parece trazer as marcas da intervenção humana, mas uma intervenção cuja origem se perde num passado remoto e longínquo. Habitado em tempos pré-históricos por povos etruscos e romanos, o Monte Pisano traz ainda hoje marcas dessas civilizações antigas, muitas delas recobertas de maneira parcial pela natureza. É fácil distingui-las numa sequência como *As musas*, onde a colina é cortada horizontalmente por platôs, e onde uma escada de pedra revela-se logo no primeiro plano, no canto esquerdo do quadro. É possível supor também que os caminhos percorridos pelas duas panorâmicas de *O dilúvio*, bem como o muro de pedra que aparece no último plano desse diálogo, tenham resultado de intervenções humanas, e que permaneçam como resquícios de templos, casas e construções de civilizações muito antigas. Sabemos o quanto esses vestígios históricos inscritos no espaço, sejam eles visíveis ou não, são importantes para o cinema dos Straub. Mas o que essa presença significa aqui, como ela pode ser lida?

Esta presença parece dizer, antes de mais nada, de um espaço que foi antigamente ocupado, visto, vivido e trabalhado pelo homem. E de um espaço que vem, pelos atores e pelos cineastas, ser novamente ocupado, visto, vivido, trabalhado. Ela parece dizer também, de um encontro, "um encontro secreto" como diria Benjamin, "marcado entre as gerações passadas e a nossa"<sup>385</sup>: o encontro dos mitos de Pavese com as marcas dessas civilizações que cultuaram seus próprios deuses; o encontro desses atores que recitam oralmente um texto que contém vestígios de uma cultura remota, antiga, ela também, por muito tempo, oral; o encontro de duas sensibilidades, de duas formas de tentar entender a natureza, de tentar arrancá-la de uma lógica mercantil e utilitária.

No entanto, ao lado do respeito pelas culturas antigas e pelo saber camponês – que os Straub nunca deixarão de reconhecer – parece haver um significado complementar nesses vestígios históricos. As construções recobertas pela grama, os caminhos fechados pelas florestas, os muros recobertos pelos musgos expressam também a condição de efemeridade das construções e das ambições humanas, a fragilidade de seus projetos, o caráter transitório de suas riquezas, de seus impérios e de suas instituições, que o homem, em sua arrogância, tem sempre por superiores e permanentes. Não há exatamente aqui, como em *Da nuvem à resistência*, uma "disputa" entre as formas históricas do trabalho e as formas naturais, mas uma consciência vaga de que a natureza acabará por recobrir tudo que o homem construiu, respondendo, de certa forma, a todas as ofensas que sofreu ao longo da história.

---

<sup>385</sup> Trata-se de uma passagem da segunda tese de Walter Benjamin em "Sobre o conceito de História". In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.48

Completamente orientado em função do progresso econômico e da acumulação do lucro, o homem perde, no presente, a medida do respeito e do conhecimento do mundo que o cerca. Perde também a sensibilidade e a inteligência que permitiam experimentá-lo de um outro modo. É nesse sentido que a natureza "ameaça" ou "limita" o humano, acusando, como sugere Jean-Claude Guiguet, a barbárie de um planeta saqueado "pelos apóstolos do lucro"<sup>386</sup>. Expressando a consciência dessa "perda", Danièle Huillet, na já mencionada entrevista a Benoît Goetz, dizia o seguinte:

Eu não suporto que estejamos sempre a menosprezar aquilo que veio antes de nós sugerindo que nos tornamos muito fortes. Quando na verdade em muitos domínios nos tornamos muito muito mais idiotas e muito mais cegos, muito mais surdos. Nossos sentidos funcionam muito menos bem do que aqueles de pessoas que viveram há séculos atrás. Não podemos portanto ser mais inteligentes, porque afinal a inteligência vem dos sentidos, e não o contrário!<sup>387</sup>

É possível notar, assim, que o foco dos Straub em relação às questões políticas do mundo contemporâneo sofre algumas mudanças importantes de *Da nuvem à resistência a Aqueles encontros com eles*, ainda que as posições desses dois filmes estejam intrinsecamente ligadas. Há também, como indicamos, uma mudança importante na relação dos diretores com o texto e com a obra de Pavese. Antes de entendermos o verdadeiro alcance dessas transformações, seria preciso voltar mais uma vez aos diálogos do autor italiano escolhidos pelos cineastas nesse último filme. Até aqui, essa análise os ignorou completamente e deliberadamente, apoiando-se nos comentários já realizados no primeiro capítulo dessa dissertação. Mas é apenas no encontro do significado do texto com os procedimentos formais descritos acima que podemos entender o quanto essas transformações reorientam a própria relação dos diretores com a questão do "mito". Podemos adiantar, de qualquer modo, que a dimensão alegórica da narrativa mítica – seu caráter figural e analógico, seu poder explicativo no que toca as relações sociais e históricas do mundo contemporâneo – é parcialmente substituída de um filme a outro *por uma concepção do mito como portador de um saber e de*

---

<sup>386</sup> Ver o bellissimo artigo de Jean-Claude Guiguet sobre *A morte de Empédocles*. "Logo percebemos que essa terra, de uma beleza milenar que devolve a tela de cinema à clareza vibrante de uma Sicília explodindo de sol, exprime o lamento da nossa e da sua destruição presente. Através de Empédocles, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet falam evidentemente de hoje: as palavras, o ritmo, a musicalidade do texto da tragédia de Hölderlin se unem bem naturalmente ao concerto das cigarras cortando conscienciosamente o silêncio do verão siciliano. De um mundo em sua aurora ao planeta saqueado de hoje em dia pelos apóstolos do lucro, a compaixão do olhar dos Straub revela, com a mesma lucidez e para além do espaço e do tempo, a amplitude do desastre". Publicado originalmente no jornal *Libération*, 1987. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO2/guiguet-empedocles.htm>

<sup>387</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Imagiques": Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub", p.3

*uma sensibilidade que nós, devido às prioridades que organizam a vida moderna, perdemos.*  
Ou então, como diria Florian Guignandon:

Tudo isso é da ordem do mito e da utopia, do mito de um tempo antes da divisão, antes das desigualdades, um tempo antes dos mestres e dos escravos, quando o destino do homem era um destino em comum. Esse filme não será então apenas um diálogo entre os deuses, mas um chamado dos Straub aos homens a fim de que estes, por intermédio do mito, possam pensar em viver juntos sobre o planeta.<sup>388</sup>

### 5.3.2 *Os cinco últimos diálogos*

No primeiro capítulo dessa dissertação, sugerimos que os cinco últimos diálogos marcavam uma inversão de perspectiva no interior do livro de Pavese, caracterizada, de maneira geral, por uma espécie de "retorno ao homem". Enquanto os primeiros diálogos do livro procuravam trazer à tona o problema da justiça e da injustiça divinas, da passagem do mundo titânico ao mundo olímpico, esse cinco último diálogos – *Os homens, O mistério, O dilúvio, As musas e Os deuses* – refletiam sobre o valor do homem à luz de suas qualidades mas também de suas limitações.

Em primeiro lugar, esses últimos cinco diálogos marcavam uma inversão na relação de forças entre a "eternidade" dos deuses e a "finitude" dos homens. Ao invés de serem os homens a invejar as imortalidade dos seres celestiais, eram os deuses que invejavam aquilo que é mais próprio do homem, ou seja, a sua qualidade mortal. Como diz a Harmadriada (Angela Dorantini) ao Sátiro (Enrico Achilli) em *O dilúvio*: "Pergunto-me o que seria morrer. Esta é a única coisa que realmente nos falta. Sabemos tudo e não sabemos coisa tão simples. Gostaria de experimentar e depois despertar, se é que me entende". Ou então, quando diz: "Porque não entendem que justamente a fugacidade os torna preciosos?". A essa pergunta o Sátiro (Enrico Achilli) respondia: "Não se pode ter tudo, pequena. Nós que sabemos, não temos preferências. E eles que vivem instantes imprevistos, únicos, não conhecem seu valor."<sup>389</sup>

Em segundo lugar, esses últimos cinco diálogos marcavam uma inversão em relação aos valores inicialmente atribuídos às palavras e aos nomes. Enquanto em *Os cegos* a palavra estava associada ao exercício do poder divino, e possuía, por isso mesmo, um valor regulatório e "disciplinatório", nesses últimos diálogos ela passaria a ser entendida como um bem, como uma virtude humana, não mais em proveito da lei, do medo e da discriminação,

---

<sup>388</sup> GUIGNANDON, Florian. "Pauvres Mortels", tradução nossa, p.única.

<sup>389</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.196-8

mas da poesia e da memória. Como diz Dionísio (Romano Guelfi) a Deméter (Grazia Orsi) em *O mistério*: "[Os homens] Tem um modo de nomear a si próprios e às coisas e a nós que enriquece a vida. (...) Onde quer que espalhem trabalhos e palavras, nasce um ritmo, um sentido, um repouso."<sup>390</sup> Ou Bia (Angela Nugara) a Cratos (Vittorio Vigneri) em *Os homens*: "A palavra do homem, sabendo que sofre e se agita e possui a terra, revela maravilhas a quem o escuta"<sup>391</sup>.

Em todos os diálogos, mesmo naqueles em que a violência e a crueldade dos homens é diretamente tematizada, como em *O mistério*<sup>392</sup>, há uma forte tendência em atribuir aos mortais a responsabilidade por seu próprio destino, ou mesmo em responsabilizar os homens pelo destino dos deuses, numa inversão completa da ordem habitual das determinações mítico-religiosas: "Os mortais são divertidos – observa Dionísio (Romano Guelfi), no segundo diálogo. Sabemos as coisas, e eles as fazem. Sem eles, me pergunto o que seriam os dias. O que seríamos nós olímpicos."<sup>393</sup> Lembremos, a esse respeito, da mensagem que *Mnemósine* (Giovanna Daddi) deixa a *Hesíodo* (Dario Marconcini) no final de *As Musas*:

Mnemósine: Mas nem o tédio, tampouco o retorno às casas. Não entende que o homem, todo homem, nasce naquele palude sanguinolento? E que o sagrado e o divino acompanham também vocês, dentro do leito, no campo, diante da chama? Cada gesto que fazem repete um modelo divino. Dia e noite, vocês não dispõem de um instante, nem mesmo o mais fútil, que não brote do silêncio das origens.

Hesíodo: Você fala Mélite, e não posso resistir. Bastaria que a venerasse.

Mnemósine: Existe outro modo, meu caro.

Hesíodo: Qual?

Mnemósine: Tente dizer aos mortais estas coisas que sabe.<sup>394</sup>

Diante do sentido e do objeto desses diálogos, podemos perceber o quanto a decisão dos Straub de se livrarem dos adereços cênicos e das vestimentas antigas resulta em *Aqueles encontros com eles* numa *mise-en-scène* tão simples quanto vertiginosa. Vestidos *como* mortais e falando *sobre* mortais, os "deuses" do filme aludem ao mesmo tempo a algo que lhes é alheio e a algo que lhes é próprio. A representação não se cristaliza nunca, não completa nunca o processo de transformação sensível a partir da qual o ator (o homem) se tornaria um outro (o deus). O "estranhamento" brechtiano, ou seja, a distância entre o ator e o personagem

---

<sup>390</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, 186-7

<sup>391</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.184

<sup>392</sup> A proximidade do diálogo *O mistério*, de Leucó, com o célebre poema "Pão e vinho", de Hölderlin, é assombrosa. Ambos refletem sobre a proximidade entre os deuses e os mortais à luz da relação entre o ritual litúrgico do cristianismo e os cultos órficos em Elêusis, na Grécia antiga, onde os fiéis "comungavam do pão de Deméter e do vinho de Baco ou Dionísio". PAES, José Paulo. "O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin", p.44

<sup>393</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.186

<sup>394</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.206-7

que ele representa – de resto fundamental para todo o cinema dos Straub – ganha aqui um contorno poético particular, na medida em que o ator não apenas "cita" o personagem que ele está representando, como o próprio personagem representado refere-se novamente ao ator, na qualidade de homem comum, de homem mortal. Esse jogo de auto-referências e de remissões, de alusão a um "homem" que está ausente e ao mesmo tempo completamente presente na cena, produz um sentimento único de suspensão, de encantamento, ao mesmo tempo em que expõe diante de nós o verdadeiro tema do filme: mais do que deuses falando sobre homens, *Aqueles encontros com eles* é um filme sobre homens que falam sobre as virtudes e sobre as fragilidades dos próprios homens.

É por isso que parece inadequada a analogia que quer identificar imediatamente os "deuses" de *Da nuvem à resistência* aos de *Aqueles encontros com eles*. O poder e a violência dos deuses, bem como os sacrifícios por eles exigidos, não são, em primeiro lugar, o objeto central desse segundo filme. Seu tema é o homem: por um lado, suas virtudes poéticas, sua imprevisibilidade, sua capacidade de fabulação, sua esperança; por outro, sua ambição e sua ignorância, como testemunha, ao final, a panorâmica sobre a paisagem da cidade. Enquanto a analogia entre os deuses e os padrões ocupava com efeito um lugar central em *Da nuvem à resistência*, o tema desse segundo filme é muito mais próximo daquele de *A morte de Empédocles*, ou seja: o de uma "utopia política" fundada na afirmação de uma outra relação sensível do homem com a natureza. O último diálogo do livro e do filme, *Os deuses*, é bastante significativo nesse sentido, e ajuda-nos a entender o que essa "relação sensível" significa, bem como a reivindicação implícita aí de uma nova postura do homem diante do mundo.

### 5.3.3 Mito, sensibilidade e saber

De todos os diálogos do livro de Pavese, *Os deuses* é o único que não é precedido de uma nota introdutória e explicativa do autor, e é também o único em que os interlocutores não são identificados pelo nome. A princípio, não sabemos sequer se são deuses, heróis ou homens que falam. Ao contrário do texto de Pavese, os Straub optam aqui pela objetividade e pela clareza, dirimindo de saída a dúvida que poderia pairar sobre a leitura do texto escrito: nas mãos de cada um dos personagens, eles colocam uma espingarda, o único "objeto cênico" do filme. Somos informados assim que são dois homens, dois caçadores que falam, e um deles, Andrea Bacci, já o conhecemos de *Da nuvem à resistência*, mais precisamente de *O lobisomem*, no qual, também como caçador, especulava sobre a sorte do lobo Licáon. Depois

de três encontros entre os "deuses", e um entre um "deus" e um homem (*As musas*) – é significativo que esse encontro final se dê entre dois homens, como é significativo que eles discutam, direta ou indiretamente, sobre a própria ausência dos deuses que os "precederam".

O diálogo começa com um plano de pouco menos de um minuto, de uma paisagem rochosa situada, aparentemente, no topo de uma montanha. No chão, as folhagens do entorno criam um desenho movediço de luzes e sombras: no centro do quadro, os galhos retorcidos de uma árvore parecem brotar do meio das rochas. Essa imagem serve quase como o contraplano da imagem seguinte, na qual vemos os dois atores – Andrea Bacci e Andrea Balducci – recostados sobre as rochas, com as espingardas nas mãos. A sugestão do *raccord* de olhar aqui é significativa, sobretudo se levarmos em conta que, em geral, os Straub evitam a utilização de procedimentos como esses, já fortemente codificados pela tradição cinematográfica. Olhando primeiro em direção a essa paisagem e, na sequência, em direção ao chão, Andrea Bacci abre o diálogo: "O monte não está cultivado, amigo. Sobre o capim vermelho do último inverno há manchas de neve. Parece a cor do pelo do centauro. Estas alturas são todas assim. Basta um nadinha e o campo volta a ser o mesmo de quando tais coisas sucediam". Ao que o segundo caçador responde: "Pergunto-me se é verdade que os viram?"<sup>395</sup>.

Essa conjunção inicial – primeiro o plano da natureza e em seguida, a fala dos dois caçadores que se referem a ela – demarcam com muita clareza o teor desse diálogo, e explicam, ao menos em parte, o olhar cabisbaixo, o tom de resignação e desencanto que paira sobre a recitação dos dois atores. Trata-se, em primeiro lugar, da constatação de uma perda: "Não sei. – diz o primeiro caçador, Andrea Bacci – Aquela gente sabia coisas demais. Com um simples nome contavam a nuvem, o bosque, os destinos. Viram claramente aquilo que nós mal sabemos". Mas trata-se também, num outro extremo, de uma confiança tácita, discreta, de que aquele mundo em que "tais coisas se sucediam", pode não ter se encerrado, e de que ele se prolonga para o interior do nosso próprio tempo, não na forma de uma sobreposição, de um retorno cíclico, mas num modo de ser e de olhar: "Bastava uma colina – diz o outro caçador – um cimo, uma costa. Que fosse um lugar solitário e que seus olhos, ao percorrê-lo, se detivessem no céu. O incrível relevo das coisas no ar *ainda hoje comove o coração*. Quanto a mim, creio que uma árvore, uma pedra recortada no céu foram deuses desde o início."<sup>396</sup>

Ora, está claro que esse "outro tempo" e essas "outras pessoas" aos quais os personagens se referem estão situados no passado – não num passado qualquer, mas no

---

<sup>395</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.208.

<sup>396</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.208.

passado da antiguidade, mais ou menos à maneira daquele descrito por Vico, em que a percepção, o pensamento e a linguagem dos homens se mostravam mais porosos às forças e às formas naturais; um passado em que tais forças, pelos próprios nomes que recebiam, imbricavam-se com a vida humana de um modo imprevisível e paradoxal, às vezes ameaçador e cruel, às vezes libertador e poético. "Não é fácil – diz o segundo caçador – viver como se aquilo que acontecia em outros tempos fosse verdadeiro. Quando ontem fomos apanhados pela neblina nos campos incultos e alguns seixos rolaram da colina até nossos pés, não pensamos nas coisas divinas nem num encontro incrível mas somente na noite e nas lebres que fogem". E termina com uma frase que parece especialmente relevante, na medida em que retorna o foco para o homem, evocando não por acaso o caráter obstinado, transformador da poesia hölderliniana: "Quem somos e em que acreditamos é algo que se manifesta diante do mal-estar, na hora arriscada"<sup>397</sup>.

Não é difícil adivinhar nessas linhas uma certa nostalgia em relação a um modo de ser e de saber antigos, sobretudo quando esse saber é comparado com a experiência do homem moderno, orientada em função do trabalho e da acumulação. De fato, os Straub também parecem querer "falar" aqui por meio do texto de Pavese – não por acaso, eles tiram desse pequeno trecho o próprio título do filme:

- 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.*<sup>398</sup>

Por tudo que já foi dito, é dispensável dizer que o que se esconde por trás desta ausência é a figura dos deuses. A eleição dessa expressão como título parece sinalizar, da parte dos cineastas, um desejo de aproximação – não necessariamente incondicional – a uma parte do conteúdo do diálogo, da mesma forma que em *A morte de Empédocles* (ou, de outra

---

<sup>397</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.209.

<sup>398</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.210, grifos nossos. 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 reencontres avec eux" ("Esses encontros com eles") e nas legendas, por "Leurs reencontres" ("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".

maneira, em *Othon*), uma das frases do discurso "utópico" do protagonista vinha servir, com uma intenção política muito clara, de título alternativo ao filme.

Essa passagem nos faz perceber nitidamente como, em *Aqueles encontros com eles*, os Straub se aproximam de Pavese não mais pelo tópico da "luta de classes" (embora ela esteja presente) mas sobretudo pela questão do "mito" e da sensibilidade a ele associada. O conteúdo dos diálogos dos dois filmes, bem como o tratamento que os Straub dão a eles, sugerem igualmente uma reorientação: à tensão beligerante, agonística, que caracterizava os diálogos de *Da nuvem à resistência*, vem se substituir a aproximação da natureza, a tonalidade lírica e melodiosa das palavras, e, no plano dos diálogos, a reflexão sobre o descobrimento mítico, sobre os antigos encontros entre os homens e os deuses, sobre o poder "criador" dos nomes e das palavras. É digno de nota, nesse sentido, que no encarte distribuído na ocasião do lançamento do filme – respondendo a um "Por que?" sugerido por eles próprios – os Straub tenham se permitido transcrever com algumas modificações um dos prólogos de *Diálogos com Leucó* redigido por Pavese<sup>399</sup>, dando mostras de uma abertura à concepção pavesiana do mito que provavelmente não encontraria equivalente no contexto do filme anterior:

O mito não é algo arbitrário, mas um viveiro de símbolos aos quais pertence uma substância particular de significações que só ele poderia fornecer. Quando repetimos um nome próprio, um gesto, um prodígio mítico, expressamos numa linha ou em algumas sílabas um fato sintético e comprimido, um cerne de realidade que vivifica e alimenta todo um organismo de paixão, de condição humana, todo um complexo conceitual.

E além disso, se esse nome, esse gesto, nos é familiar desde a infância, desde a escola, ainda melhor. A inquietação é mais verdadeira e mais penetrante quando subverte uma matéria familiar. Sabemos que a maneira mais certa – e mais rápida – de se surpreender é fixar imóvel sempre o mesmo objeto. Um belo dia teremos a impressão – milagre – de nunca tê-lo visto.

Mas se os Straub não advogam simplesmente uma volta ao passado pré-histórico do homem ou um recuo nostálgico ao irracionalismo, o que eles reivindicam então? Como pensar a recuperação dessa experiência sensível ligada ao mito sem reintroduzir nela uma dimensão religiosa – a crença no destino, a dependência dos deuses, a exigência dos sacrifícios? Como sublinhar a reivindicação de uma nova sensibilidade sem esbarrar numa promessa enganosa de redenção, de renovação humana e espiritual, como aquela que alimentou, à esquerda e à direita, as experiências políticas catastróficas do século XX? E ao mesmo tempo, por outro

---

<sup>399</sup> Consultamos a seguinte edição francesa: Cesare Pavese, *Dialogues avec Leuco* (trad. por André Coeuroy) Paris: Éditions Gallimard, 1964. Nem a edição brasileira (Cosac Naify, 2001), nem a segunda edição italiana (Einaudi, 1973) possuem essa nota introdutória.

lado, como não ceder à tentação inversa, ou seja, de fazer da "defesa da natureza" uma preocupação dócil, humanitária, a serviço do bem estar e da boa consciência burguesa?

Ora, a partir do trecho citado acima é possível situar aquele que parece ser o principal interesse dos Straub na questão do mito em *Aqueles encontros com eles*; e o que seria ainda mais importante, situar a "escala" do problema: dizer que existe um interesse dos cineastas pela sensibilidade associada ao mito não é a mesma coisa que dizer que eles advogam uma concepção "mítico-religiosa", ou então, "romântica" da realidade e da história. Isso seria, além de um exagero, um erro. Enquanto o primeiro parágrafo do trecho citado acima parece de fato excessivamente marcado pela preocupação pavesiana com o "símbolo" e com o caráter cíclico, originário e arquetípico do mito, o final do segundo parágrafo nos parece muito mais adequado para começar a pensar a reivindicação dos Straub nesse filme: "A inquietação é mais verdadeira e mais penetrante quando subverte uma matéria familiar. Sabemos que a maneira mais certa – e mais rápida – de se surpreender é fitar imóvel sempre o mesmo objeto. Um belo dia teremos a impressão – milagre – de nunca tê-lo visto."

Ao lado dessa pequena definição do mito, os Straub citam no mesmo encarte referido acima alguns trechos dos diálogos do livro. Tratam-se duas passagens de *Os deuses*, já mencionadas anteriormente<sup>400</sup>, e uma passagem do diálogo *As musas*: "Você observava a oliveira, a oliveira na trilha que percorreu / todos os dias durante anos e chega o dia / Em que o tédio o deixa / E você acaricia o velho tronco com o olhar, / Como se fosse um amigo reencontrado e lhe dissesse exatamente / a única palavra / Que seu coração esperava"<sup>401</sup>.

Se prestarmos atenção nesses dois trechos – que remetem, como veremos, às reflexões de Cézanne no filme de 1989 – é possível notar que o que está em jogo aqui é, antes de mais nada, uma exortação ao homem para que ele perceba o valor e a riqueza do mundo que o cerca. É esse o convite que *Mnémósine* (Giovanna Daddi) faz a *Hesíodo* (Dario Marconcini) em *As musas*. Para além dos símbolos, dos arquétipos e do impulso de identificação mítica, para além do desejo de repetição e de recuperação melancólica do passado, o significado que os Straub procuram sublinhar na leitura pavesiana do mito é outro. O importante, para os cineastas, é situar as experiências de conhecimento e de saber das sociedades antigas ("aqueles encontros com eles", justamente) como uma forma privilegiada

---

<sup>400</sup> "Basta um nadinha e o campo volta a ser o mesmo de quando / tais coisas sucediam" e " Basta uma colina, um cimo, uma costa. / Que fosse um lugar solitário e que seus olhos, ao percorrê-lo, / se detivessem no céu. / O incrível relevo das coisas no ar / ainda hoje comove o coração. Quanto a mim, creio / que uma árvore, uma pedra recortada no céu foram deuses desde o início." No encarte, a passagem aparece disposta em versos; utilizamos aqui a tradução da edição brasileira, fazendo as adaptações necessárias. PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.208

<sup>401</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.203, grifo nosso.

de relação do homem com a natureza – uma relação mais íntima e compreensiva, e ao mesmo tempo, mais intensa, sensual e poética. As narrativas mitológicas seriam então, para lembrar a expressão de Danièle Huillet, a reminiscência histórica de uma época remota em que a inteligência ainda vinha dos sentidos. Ignorando a verdade e a "legitimidade histórica" dessa outra relação com o mundo "inscrita" nas narrativas míticas, o homem moderno revela-se incapaz de se relacionar com a natureza, de perceber a riqueza dos instantes vividos por ele, de abrir-se ao valor das formas e das durações das coisas. Em *Aqueles encontros com eles*, portanto, o mito é sobretudo *a prova, a evidência histórica concreta de um saber e de uma sensibilidade que existiram um dia, mas que se ausentaram da relação do homem moderno com a natureza.*

O que está em jogo nessa releitura das narrativas mitológicas de Pavese, portanto, é a reivindicação de uma abertura dos sentidos ao *mundo exterior*, e não um mergulho interior no inconsciente, no caráter fantástico, religioso ou irracional dos mitos, como seria o caso, por exemplo, no pensamento romântico, em particular na sua variação decadentista. É essa a "fórmula" que preside a relação dos Straub com os diálogos de Pavese em *Aqueles encontros com eles*: trata-se de virá-los para fora, de devolvê-los à natureza, de voltar sua face para o mundo exterior, arrancando-os do domínio noturno da subjetividade e do inconsciente.

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 (é possível ouvir o eco da voz dos atores no primeiro diálogo do filme) – 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 de *Leucò*. Resta pouco, também, da tensão beligerante de *Da nuvem à resistência*. 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 de Pavese, 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"<sup>402</sup>.

---

<sup>402</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.208

O que é mais impressionante em *Aqueles encontros com eles*, portanto, é a maneira como o filme mesmo, no modo com que se aproxima dos atores e da natureza, realiza, ou no limite, torna palpável essa reivindicação de uma "outra" sensibilidade contida em diálogos como *As musas* e *Os deuses*. Por meio de procedimentos técnicos e estilísticos específicos, ele espelha essa outra forma – física, sensual, corporal – de percepção da natureza, de escuta da palavra, de apreensão do tempo e de reconhecimento do espaço. Acontece aqui o mesmo que acontecia, por exemplo, em *Cézanne* (1989): a afirmação ou a defesa de uma "ética do olhar"<sup>403</sup> vem integrar o filme por dentro, impregnando sua própria forma. A preocupação dos Straub com a "questão da natureza", portanto, também se traduz em *Aqueles encontros com eles* como uma preocupação ética e estética (concernente tanto aos homens quanto à própria arte), na medida em que engaja uma forma específica de ver, de sentir e de se posicionar em relação ao mundo. Reduzir a "mensagem" desse último filme apenas ao seu conteúdo ecológico seria o mesmo que reduzir as reflexões de Cézanne sobre a pintura, no filme de 1989, a uma defesa da biodiversidade da montanha Sainte-Victoire (o que, aliás, não está de todo ausente). Por isso, a "defesa da natureza" só pode aparecer enquanto tal quando vem acompanhada, tanto em um filme quanto em outro, por uma reflexão sobre o "olhar" – e mais amplamente, por uma reflexão sobre a "inteligência dos sentidos", como queria Huillet. Ninguém melhor que o próprio Cézanne, aliás, para ajudar a entender o que isso significa.

### 5.3.4 Cézanne, Hölderlin e Pavese

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 "veneração pela natureza"<sup>404</sup>. 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 colóquio. 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. Se voltarmos ao filme dos Straub, *Cézanne: Diálogos com Joachim*

---

<sup>403</sup> FAUX, Anne-Marie. "Un souvenir de soleil". *Cahiers du Cinéma*, nº 430, abril de 1990

<sup>404</sup> PAÏNI, Dominique. "Straub, Hölderlin, Cézanne". In GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*, p.211

*Gasquet*, veremos que a encruzilhada onde os caminhos de Hölderlin e Cézanne coincidem é a mesma por onde passam as investigações poéticas dos últimos diálogos de *Leucó*, ao menos da maneira como foram trabalhados pelos Straub.

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<sup>405</sup>. 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:

... 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>406</sup>

Na cena seguinte, os Straub introduzem dois trechos do primeiro discurso do filósofo agrigentino, retirados de *A morte de Empédocles*. As primeiras linhas desse discurso 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 idéia, 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,

---

<sup>405</sup> SHAFTO, Sally. *Artistic Encounters: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet and Paul Cézanne*. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/>, p.única

<sup>406</sup> *Cézanne. Diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução nossa.

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>407</sup>

De certa forma, como já havia notado Dominique Païni, a própria poesia de Hölderlin responde aqui à pergunta de Cézanne na sequência anterior<sup>408</sup>: "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>409</sup>. Colocando lado a lado Hölderlin, Empédocles e Cézanne, os cineastas parecem afirmar: "aqui estão os homens que poderiam, com a sua arte, contar essa história". 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 a esse seleto grupo o nome de Pavese, não apenas por ter sido ele mesmo um exilado, mas pela maneira como sua arte cristalizou uma reflexão profunda sobre a natureza. Não seriam os personagens míticos, afinal, formas de pensar as forças e de fenômenos naturais? Não seriam suas narrativas, por isso mesmo, uma espécie de história física, de estudo psicológico da terra?

A metade final do discurso de Empédocles, em *Cézanne*, também tem algo a dizer sobre essa relação. Depois de cantar a beleza e a glória da natureza, Empédocles se martiriza por ter se colocado acima dela, lamentando a arrogância de ter querido ser o seu único mestre e senhor. Essa é a sua *hybris*, cuja sombra se projeta, à luz de *Aqueles encontros com eles*, sobre a experiência do mundo moderno. Acreditando-se superior à natureza, julgando poder controlá-la em benefício próprio, o homem "perde" a dimensão do sagrado que o envolve. Esse é o castigo que recai sobre Empédocles, e que acaba adquirindo frente ao contexto contemporâneo um caráter de exemplaridade.

Não deveria dizê-lo, Natureza consagrada!  
Tu que foges ao espírito rude, ó virginal!  
Desprezei-te, instituindo-me  
Como único senhor, bárbaro e  
Arrogante! Em vossa singeleza vos possui  
Forças puras, sempre juvenis!  
Vós que me educaste com júbilo e nutristes de encantamentos  
Regressando continuamente a mim  
Generosas, não venerarei vossa alma!  
A vida da Natureza, eu a conhecia,

<sup>407</sup> *Cézanne. Diálogos com Joachim Gasquet* (1989). Todas as traduções dos textos de Hölderlin são da edição brasileira de *A morte de Empédocles*.

<sup>408</sup> PAÏNI, Dominique. "Straub, Hölderlin, Cézanne", p.209

<sup>409</sup> *Cézanne. Diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução nossa.

Nela me iniciara, como devia tê-la  
Mantido sagrada, como outrora! Os deuses  
Estavam prontos a servir-me. Sentia-me o  
Único deus, e o manifestei com orgulho insolente. <sup>410</sup>

Depois dessa sequência em que retomam trechos das filmagens de *A morte de Empédocles*, os Straub voltam a mostrar a montanha Sainte-Victoire, desta vez num plano mais fechado. As intuições fulgurantes de Cézanne prolongam então a poesia de Hölderlin/Empédocles, e evocam, ao mesmo tempo, o tom nostálgico, o lirismo "material" e a ternura pela terra dos últimos diálogos de Pavese. A referência mais sensível aqui é o poeta e filósofo grego Lucrécio, de *De rerum natura*<sup>411</sup>. "Eu me saturo de tanto ler Lucrécio", diz Cézanne em algum momento.

...Todos mais ou menos, seres e coisas, não somos mais que um pouco de calor armazenado, organizado, uma lembrança de sol, um pouco de fósforo que queima nas meninges do mundo. A moral esparsa do mundo é o esforço que ele faz, talvez, para tornar-se novamente sol. É este o seu conceito, seu sentimento, seu sonho divino (...). Olhe para essa Sainte-Victoire. Que ímpeto, que sede imperiosa de sol, e que melancolia, à noite, quanto toda essa densidade cai. Esses blocos eram fogo. E ainda há fogo dentro deles... <sup>412</sup>

Tanto esta quanto a outra reflexão de Cézanne parecem ressoar longe, remetendo-nos não apenas aos diálogos de Pavese, mas à leitura que os Straub fazem deles. Poucas frases parecem traduzir tão bem a força da natureza em *Aqueles encontros com eles* (ou em *A morte de Empédocles*) quanto essa formulação de uma "moral esparsa do mundo" e do "esforço que ele faz, talvez, para tornar-se novamente sol". De resto, é surpreendente a sensibilidade que o pintor francês demonstra, em sua própria obra, às formas e às vibrações do mundo que o cerca, como testemunham as dez pinturas escolhidas pelos Straub ao longo do filme. Essa aproximação nos faz pensar que se os Straub manifestam de fato, em *Aqueles encontros com eles*, uma fascinação por uma sensibilidade "primitiva", é apenas na medida em que o próprio Cézanne poderia ser considerado um "primitivo"<sup>413</sup> – ou seja, 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

---

<sup>410</sup> Cézanne. *Diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução nossa.

<sup>411</sup> Tito Lucrécio, *Da natureza*, publicado no Brasil na Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985

<sup>412</sup> Cézanne. *Diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução nossa.

<sup>413</sup> "Eu não sou, talvez, outra coisa que o primitivo de uma arte nova". Cézanne. In: GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Les éditions Berheim-Jeune, 1921, p.372, tradução nossa.

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<sup>414</sup>. É o que revela esse outro pequeno trecho do filme, que guarda uma semelhança assombrosa com aquele outro, já citado, de *As musas*<sup>415</sup>.

...Sob esta fina chuva eu respiro a virgindade do mundo. Uma sensação aguda dos matizes me trabalha. Eu me sinto colorir por todos os matizes do infinito. Nesse momento, eu faço apenas um com o meu quadro. Nós somos um caos iridescente. *O sol me penetra silenciosamente, como um amigo distante, que aquece a minha preguiça, fecundando-a...*<sup>416</sup>

A lição de Cézanne é fundamental para entendermos o quanto a defesa de uma "outra sensibilidade" em relação à natureza, em *Aqueles encontros com eles*, nada tem a ver com a defesa de uma "sensibilidade mítica", ou com a defesa da experiência religiosa do mito que caracterizou o modo de ser e de saber das sociedades antigas (ou, de maneira completamente diferente, da sociedade moderna, na experiência do nazismo<sup>417</sup>). 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 "ética do olhar", ou talvez, uma "ética da sensibilidade", 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"<sup>418</sup>. Estamos muito próximos aqui de uma reivindicação que também estará presente em *Aqueles encontros com eles*. Nesse último filme, como já sugerimos, os Straub procuram desfazer-se da camada simbólica e arquetípica do mito pavesiano para guardar justamente essa sensibilidade física e corporal, essa sabedoria intuitiva, que estaria na raiz de uma concepção menos "utilitária" das forças e das formas da natureza.

---

<sup>414</sup> PEDROSA, Mario. "Modulações entre a sensação e a idéia". Em *Lá Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos*, vol. IV, p.122. São Paulo: Edusp, 2000, p.128-9

<sup>415</sup> "Você observava a oliveira, a oliveira na trilha que percorreu / todos os dias durante anos e chega o dia / Em que o tédio o deixa / E você acaricia o velho tronco com o olhar, / Como se fosse um amigo reencontrado e lhe dissesse exatamente / a única palavra / Que seu coração esperava."

<sup>416</sup> *Cézanne. Diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução e grifo nossos.

<sup>417</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc Nancy. *O mito nazista*, p.54-5

<sup>418</sup> *Cézanne. Diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução nossa.

De resto, essa ligação entre o "primitivismo" do pintor francês e uma sensibilidade à moda antiga, associada ao mito e à "presença" dos deuses na natureza, são os próprios diretores que a propõem, no momento em que resolvem montar paralelamente as reflexões de Cézanne e as predicções de Empédocles na peça de Hölderlin. Essa aproximação fica ainda mais clara no segundo "ponto de junção" entre estes dois artistas no filme de 1989, em particular na passagem que antecede a inserção de um segundo trecho de *A morte de Empédocles*. Aqui se explica melhor, por um lado, o significado dessa sensibilidade "primitiva". Por outro, insinua-se uma utopia de conhecimento e de preservação da natureza que se confunde misteriosamente com as formas da arte. Não por acaso, essa passagem é seguida pelo longo discurso de Empédocles diante do Etna ("...E quando brilhar de novo a terra verde..."), já comentada na segunda seção deste capítulo. Sobre uma fotografia de Cézanne, tirada em 1906, ouvimos a leitura de Danièle Huillet:

Os camponeses sentem espontaneamente, diante de um amarelo, o primeiro gesto da colheita, como eu mesmo deveria, diante da mesma tonalidade desfalecente, saber instintivamente colocar sobre a minha tela o tom corresponde que faria ondular um campo de trigo [*carré de blé*]. De pincelada em pincelada assim a terra reviverá. A força de trabalhar o meu campo uma bela paisagem aí nasceria.<sup>419</sup>

Contra essa aproximação entre Pavese e Cézanne, 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"<sup>420</sup>, Cézanne opta sempre, afinal, 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,

---

<sup>419</sup> Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Cézanne: diálogos com Joachim Gasquet* (1989), tradução nossa. Aqui, os Straub retiram uma passagem das reflexões de Cézanne em que ele problematiza a questão da sensibilidade dos camponeses em relação à natureza. Essa passagem – possivelmente "incômoda" para os cineastas – é ainda sim esclarecedora no que se refere à busca do pintor pelo equilíbrio de uma sensibilidade ao mesmo tempo racional e intuitiva: "Com os camponeses, aí está, eu às vezes duvidei que eles soubessem o que é uma paisagem, uma árvore, sim. Pode te parecer estranho. (...) Eles sabem o que está semeado, aqui, ao longo da estrada, o tempo que fará amanhã, se a Sainte-Victoire está com seu chapéu ou não [*a son chapeau ou non*], eles o sentem como as feras, como um cachorro sabe o que é um pedaço de pão, segundo as suas próprias necessidades, mas que as árvores são verdes, e que esse verde é uma árvore, que essa terra é vermelha e que esses vermelhos [*rouges éboulés*] são colinas, isso eu acho que a maior parte deles não sente, não sabe, fora de seu inconsciente utilitário. É preciso, sem perder nada de mim mesmo, que eu encotre esse instinto, que as cores dispersas no campo me sejam tão significativas de uma idéia come para eles é a colheita". GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p.263

<sup>420</sup> PEDROSA, Mario. "Modulações entre a sensação e a idéia", p.126

ou na fantasia pessoal um pretexto para ampliar e para transformar as imagens"<sup>421</sup>. 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 [parataques] olímpicos?"<sup>422</sup>

A rejeição dos clichês da mitologia por parte do poeta 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 ocidental à tradição clássica? E não é também algo próximo de uma depuração, de uma simplificação radical, que os Straub procuram alcançar 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 também aqui, 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 sopro 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 – tanto no espaço quanto nas figuras?

É com um olho nas reflexões e nas obras do pintor francês que os Straub parecem colocar em cena os diálogos míticos de Pavese nesse último filme. Amparados por sua afinidade com os princípios pictóricos de Cézanne, os Straub "objetivam" e "simplificam" os mitos de Pavese sem destituí-los de uma "vaga religiosidade cósmica"<sup>423</sup> ligada, sobretudo, à matéria, aos corpos e à natureza. Se, como queria Jean-Pierre Oudart, os adereços de *Da nuvem a resistência* trazem à memória a pintura de Nicolas Poussin, não seria enganoso sugerir que o próprio Cézanne – que o admirava profundamente – seja o patrono da encenação de *Aqueles encontros com eles*<sup>424</sup>. Se mais não fosse, bastaria pensar na

---

<sup>421</sup> FAURE, Elie. *Histoire de L'art: L'art moderne*. Paris: Éditions d'histoire et d'art, Librairie Plon, 1948, p.268, tradução nossa.

<sup>422</sup> GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p.250-1

<sup>423</sup> GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p.271

<sup>424</sup> Citemos a esse respeito o 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". *Cézanne*, p.344. Para o texto de Jean-Pierre Oudart, ver "Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin", *Cahiers du Cinéma*, n. 302, julho/agosto de 1979.

"palpitação" e na "ambivalência rítmica"<sup>425</sup> 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, 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 mesmo 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"<sup>426</sup>, uma afinidade artística verdadeira, reivindicada com muita clareza pelos primeiros. Espelhando-se em Cézanne, como diria Païni, os Straub "desejam ser os primeiros e os mais simples em sua arte"<sup>427</sup>. 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, se quisermos, ambos experimentam uma mesma dualidade, divididos "entre o senso arquitetônico abstrato e a fascinação invencível pelos encantos da matéria sensível, fugitiva e misteriosa"<sup>428</sup>.

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. Não impede, igualmente, que no interior da obra dos Straub esses dois artistas, juntos com Hölderlin, sejam mobilizados em prol de pelo menos duas causas em comum: a primeira delas, é a defesa da terra contra a barbárie industrial da civilização moderna; a segunda, é a defesa da própria sensibilidade do homem – quer dizer, de sua capacidade de se posicionar em relação ao mundo e de enxergar, por baixo da superfície ornamental e utilitária da natureza, uma potência secular, selvagem e turbulenta de forças de vida.

---

<sup>425</sup> PEDROSA, Mario. "Cézanne, o revolucionário conservador", em *Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos*, vol. IV, p.122

<sup>426</sup> PAÏNI, Dominique. "Straub, Hölderlin, Cézanne", p.206

<sup>427</sup> PAÏNI, Dominique. "Straub, Hölderlin, Cézanne", p.206

<sup>428</sup> PEDROSA, Mario. "Modulações entre a sensação e a idéia", p. 126

#### 5.4 O passado contra o progresso

O olho se educa no contato com a natureza. De maneira muito simples, essa parece ser uma das principais lições de *Cézanne*, e um dos principais pontos de contato entre este filme e *Aqueles encontros com eles*. Disso deduz-se, sem dificuldade, que a "defesa da natureza" é também, para os Straub, uma defesa do olhar, ou se quisermos, uma defesa da sensibilidade e da inteligência. Por trás da destruição da natureza, portanto, há também essa outra consequência, essa espécie de alienação da sensibilidade do homem, que é "cedida" em nome do progresso. Como já havia notado Barton Byg a respeito de *A morte de Empédocles*, a alienação não diz respeito apenas a uma separação dos homens e da natureza, ou dos homens e dos deuses, mas também, e sobretudo, "a uma alienação do indivíduo da sociedade"<sup>429</sup>.

Podemos dizer, assim, que não há nenhuma incompatibilidade, no filme de 2005, entre os dois discursos que a princípio parecem correr paralelamente: de um lado, o elogio ao homem e à palavra, presente especialmente em diálogos como *Os homens*, *O mistério* e *O dilúvio*, e de outro, a defesa da natureza, que os três últimos diálogos de Pavese sugerem, mas que cabe sobretudo ao próprio filme expressar, valendo-se do contraste entre a beleza da encenação dos diálogos iniciais e o plano final, com seu testemunho pessimista e sombrio sobre a nossa época, dando a ver as consequências funestas do avanço do capitalismo sobre a natureza. Diante disso, torna-se muito difícil aceitar uma separação esquemática entre um "extremo marxismo" e um "extremo ecologismo", como queria, num outro contexto, Benoît Goetz, sob o risco de se perder de vista o caráter "social" das questões colocadas pelo filme.

Para além da atenção à "sensibilidade" do homem, há também, na aproximação do mito feita por *Aqueles encontros com eles*, a defesa de uma dimensão social e coletiva que se realiza na troca e na afirmação da palavra. Não necessariamente da palavra sagrada dos deuses, da palavra mítica do poeta, ou da palavra profética dos sacerdotes, mas da palavra comum em torno da qual os homens pensam a sua realidade, a embelezam e a organizam. Ora, o que os próprios cineastas colocaram de pé ao longo de toda a sua filmografia – Dreyer e Renoir certamente os inspiraram nessa missão<sup>430</sup> – 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 organização, sensibilização e transformação da palavra – sobretudo da *palavra*

---

<sup>429</sup> BYG, Barton. "Language in exile: Hölderlin's the *Death of Empedocles*", p.188

<sup>430</sup> Dreyer: "No verdadeiro cinema falado, a verdadeira dicção será – paralelamente ao rosto sem fardo num quarto autêntico – a palavra ordinária e cotidiana tal como pronunciada pelos homens ordinários". Citado por Straub em "Feroz (sobre Carl Th. Dreyer)", 1968. In: GOUGAIN, Ernesto *et al.* (org.). *Straub-Huillet*, p.25

oral. 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. De certo modo, ao dispensar a necessidade da mediação profética da palavra, ao apresentá-la de saída como um bem comum a todos os homens, os Straub fazem com que *Aqueles encontros com eles* comece onde *A morte de Empédocles* havia terminado.

Voltando a *Cézanne*, é curioso perceber como mesmo nesse filme a questão da "defesa da natureza" não está de todo ausente, e se revela de uma maneira muito próxima, quase como uma antecipação, na verdade, do último plano de *Aqueles encontros com eles*. Estamos nos referindo especificamente aos dois planos iniciais de abertura do filme de 1989: a câmera faz duas panorâmicas no entorno de Aix-en-Provence; na segunda revela um grande viaduto, os prédios, e muito mais atrás, escondida em meio à paisagem, a montanha Saint-Victoire – que havia sido palco de um incêndio pouco tempo antes da filmagem. Esses planos enraízam o filme no presente, dando a ver ao mesmo tempo aquilo que o separa da época de Cézanne. Se eles não denotam com o mesmo impacto e com a mesma virulência a crítica contida na última sequência de *Aqueles encontros com eles*, eles tem ao menos o mérito de dar um testemunho sobre uma mudança significativa na paisagem, mudança essa que talvez não seja perceptível para as pessoas que habitam no entorno, ou para os motoristas que passam na avenida, mas que se torna quase escandalosa retrospectivamente, à luz das reflexões e das realizações do pintor francês que o filme nos apresenta. Comentando essas duas panorâmicas iniciais, Louis Seguin diria: "Não é mais permitido, hoje, ver ao vivo aquilo que Cézanne pintava"<sup>431</sup>.

Este "não é mais permitido" sintetiza perfeitamente o impacto do plano final de *Aqueles encontros com eles*. A transformação, ou melhor, a destruição da natureza tem, nesse último filme, o valor de uma interdição da experiência, de uma proibição, ou mesmo, se quisermos, de uma lei. Mas a lei que proíbe aqui é muito mais violenta do que a lei instituída legalmente (embora mantenha com ela uma relação fraternal). Se, por exemplo, "não é mais permitido" ver ou usar o córrego mostrado pelo filme, não é porque uma determinada instituição o proíbe, mas porque, no limite, o córrego já não existe mais enquanto tal. Trata-se assim de uma lei maior do que a lei institucional que poderia, eventualmente, revogar a sua proibição. A lei que separa o homem da natureza, ao contrário, tem a força e a violência de um *destino*. Ela apaga uma determinada possibilidade da existência, fecha uma porta que no

---

<sup>431</sup> SEGUIN, Louis. "La clarté du Matin". In: « *Aux distraitements désespérés que nous sommes...* ». Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, p.152-3, tradução nossa.

passado esteve aberta, anula completamente a experiência de algo que, ainda há pouco, era possível. A visão dos Straub sobre o futuro, nesse sentido, não poderia ser mais pessimista.

É por isso que insistíamos, no início deste capítulo, que *Aqueles encontros com eles* dava seguimento a um tema tratado de maneira primorosa no primeiro diálogo de *Da nuvem à resistência*. "Existe uma lei, Ixíon, à qual é preciso obedecer", dizia a Nuvem. "Um limite foi imposto a vocês, homens. A água, o vento, a rocha e a nuvem já não são mais coisas suas, vocês não podem mais possuí-las, gerando e vivendo." Tomando os dois filmes (e o livro) em conjunto, é impressionante perceber que *A nuvem* é o primeiro diálogo e *Os deuses*, justamente, o último. Ambos colocam de maneira muito central a idéia de uma relação com a natureza que um dia foi possível e que hoje já não é mais – ou é cada vez menos. Mas enquanto em *A nuvem* Ixíon vivia o momento mesmo da ruptura e lutava contra ela – e de fato ali, no fim dos anos 1970, algo se rompia –, os dois caçadores de *Os deuses*, que falam hoje, mais pertos de nós, na aurora do século, experimentam a ruptura como algo dado. Em todos os sentidos, eles fecham um ciclo, e da pior maneira possível, já que não lhes cabe sequer "resistir", como o jovem Ixíon em sua brava ignorância ("O meu destino está em minhas mãos"), mas apenas lamentar a perda dos antigos encontros, esforçando-se para recuperar o que teria restado daquele tempo antigo no interior de sua própria época.

Não é difícil perceber 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 hino ao homem – à beleza da palavra e da poesia, à efemeridade e à esperança; de outro, ele expõem esse mesmo homem em toda a sua mediocridade, fadado a sucumbir a um destino que na verdade ele mesmo desenhou para si. Isso não quer dizer, naturalmente, que os Straub enxerguem a progressiva destruição da natureza como uma fatalidade, longe disso. Mas sim que ela se impõem, como já dissemos, com a *força* de um destino – quer dizer, com a força de algo inelutável contra o qual se deveria ainda assim reagir. 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 serpenteia dos grandes cineastas *trágicos* do passado – Griffith, Murnau, Lang, Mizoguchi – até os dias de hoje.

Para os Straub, um dos únicos aliados do homem nessa luta contra o progresso e contra o futuro catastrófico da humanidade é justamente, o recurso ao passado, mais especificamente à tradição cultural e artística em que um desejo de fraternidade, de emancipação ou de liberdade esteve aceso. Esse passado não é tratado como um refúgio, ou como um lugar ideal ao qual se deveria voltar, mas como uma janela que revela, por um lado, as possibilidades históricas realizadas e perdidas pelo homem e, por outro, os trabalhos, os sofrimentos e os sacrifícios feitos em nome dessas outras possibilidades, atropeladas pelo curso do progresso e da história. Dois nomes muito caros aos Straub, e muito distantes entre si, vem imediatamente à mente quando se trata de pensar essa relação dos cineastas com a memória: o primeiro deles é John Ford, e o segundo, Walter Benjamin.

"O mais brechtiano"<sup>432</sup> de todos os cineastas, segundo Straub, Ford desenvolveu em seus filmes uma reflexão aguda sobre as relações dos homens em sociedade, em especial dos trabalhadores (*As vinhas da ira*), dos soldados (*Sangue por glória*), dos párias sociais (*No tempo das diligências*) e de homens comuns (*A longa viagem de volta*), sobre cujos sacrifícios e realizações, ignorados pela história oficial, se construiu o destino "mítico" da nação americana. Essa idéia é sintetizada no último plano de *Sangue de herói* (1948), citado com frequência pelos Straub, no qual o personagem de John Wayne, diante de um grupo de jornalistas, reitera a "versão oficial" da história para, tacitamente, afirmar o valor dos homens que lutaram por ela sem serem reconhecidos<sup>433</sup>. Aí onde Georges Sadoul havia visto um *happy ending*, os Straub vão enxergar um diagnóstico atroz da sociedade moderna: as falsas glórias sobre as quais se constroem os falsos mitos e heróis, os sacrifícios – estamos muito próximos aqui de *Os fogos* – cobrados pela marcha histórica do progresso: "Quando John Wayne vê a cavalaria pela janela, – segundo Straub – sentimos que eles marcham novamente em direção ao abatedouro"<sup>434</sup>. É curioso notar como esse plano de John Wayne nos remete a dois outros, dos próprios Straub, em *Relações de Classe* e *Gente da Sicília*, igualmente em

---

<sup>432</sup> STRAUB, Jean Marie. "Filme e narrativa: respostas a uma enquete". In: GOUGAIN, Ernesto *et al* (org.). *Straub-Huillet*, p.19

<sup>433</sup> *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, 1940); *Sangue por Glória* (*What price glory*, 1952); *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939); *A longa viagem de volta* (*The long voyage home*, 1940); *Sangue de herói* (*Fort Apache*, 1948).

<sup>434</sup> STRAUB; Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "La ligne de démarcation". Entrevista concedida a Charles Tesson. In: ROLLET, Patrice; SAADA, Nicolas (org.). *John Ford*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p.102, tradução nossa.

situações em que o olhar pela janela dos personagens é o ponto de vinculação entre o passado e o presente – e igualmente diante dos fracassos, dos sacrifícios e das frustrações da história.<sup>435</sup>

Também como Ford, e de maneira muito especial, como Renoir, o cinema dos Straub expressa uma nostalgia (ainda que ativa) pela perda do vínculo social e espiritual entre os homens: *Fortini/Cani*, *Relações de Classe*, *A morte de Empédocles*, *Antígona*, *Gente da Sicília*, *Operários/camponeses*, *Aqueles encontros com eles*, entre outros. Em todos esses três cineastas (e, numa outra chave, também em Chaplin) a consciência dramaturgica se apóia sobre uma suspeita, ou melhor, sobre uma constatação difícil e dolorosa: o risco da comunidade desfeita. Como os Straub, Renoir e Ford realizam um esforço monumental na tentativa de restituir algo dessa sensibilidade perdida, de restaurar o sentido do laço social, de reparar algo da antiga fraternidade entre os homens, buscando-a lá onde ela nasce, por vezes num passado quase mítico (*A Marselhesa* e o próprio *Sangue de herói*) ou onde ela se afirma na dificuldade (*O crime do Sr. Lange* e *Sete mulheres*)<sup>436</sup>.

Quanto a Benjamin, como já sugerimos, são inúmeras as afinidades entre o conceito de história do filósofo alemão – com a sua conjunção paradoxal entre "o Romantismo alemão, o messianismo judaico, o marxismo"<sup>437</sup> – e a concepção da história que orienta a crítica dos Straub em relação ao fascismo e ao capitalismo. Segundo Michel Löwy, a concepção da história de Benjamin "constitui uma forma heterodoxa do relato de emancipação: inspirando-se em fontes messiânicas e marxistas, ela utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica ao presente"<sup>438</sup>.

No contexto do cinema dos Straub, por exemplo, é difícil não se lembrar das célebres teses "Sobre o conceito de História" do filósofo alemão. Na sua segunda tese, por exemplo, Benjamin sugere que a "rememoração" (*Eingedenken*) dos acontecimentos e das injustiças históricas do passado está diretamente relacionada à possibilidade de "redenção" (*Erlösung*) do homem, ou seja, de sua emancipação política e social. Para Benjamin, a "rememoração" tem o papel de "tornar inacabado" o sofrimento das gerações passadas, ao mesmo tempo que deixa ao presente a tarefa de tentar levar a bom termo a utopia social que essas mesmas gerações foram incapazes de concretizar. São essas gerações passadas que transmitem à

---

<sup>435</sup> Nos referimos especificamente às sequências de diálogo entre Karl Rossman (Christian Heinisch) com Therese (Libgart Schwarz), em *Relações de Classe*, e do filho (Gianni Buscarino) com a mãe (Angela Nugara), em *Gente da Sicília*.

<sup>436</sup> *A Marselhesa* (*La Marseillaise*, Jean Renoir, 1938); *O crime do Sr. Lange* (*Le Crime de Monsieur Lange*, Jean Renoir, 1936); *Sete mulheres* (*7 women*, John Ford, 1966).

<sup>437</sup> LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.17

<sup>438</sup> LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.15

geração presente a sua "fraca força messiânica"<sup>439</sup>. Contrariando a perspectiva do judaísmo ortodoxo, portanto, Benjamin afirma o caráter essencialmente humano da "redenção messiânica", ou seja, não há um Messias, mas uma tarefa de emancipação coletiva que cabe aos próprios homens levarem adiante. Como lembra Michel Löwy no seu comentário à segunda tese de Benjamin:

Deus está ausente, e a tarefa messiânica é inteiramente atribuída às gerações humanas. O único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente (...) a humanidade oprimida. Não se trata de esperar o Messias, ou de calcular o dia de sua chegada – como o fazem os cabalistas e outros místicos judeus que praticam a *geomatria* – mas de agir coletivamente. A redenção é uma autorredenção, cujo equivalente profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores.<sup>440</sup>

Em mais de uma ocasião, os Straub irão citar o nome de Benjamin ao lado dos nomes de Pavese e de Hölderlin<sup>441</sup>. Nos depoimentos concedidos à época da filmagem de *Aqueles encontros com eles*, presentes no documentário *Straub-Huillet et Pavese "Ces rencontres avec eux"* (2005), de Laura Vitali, o nome do filósofo alemão aparecerá pelo menos duas vezes nos comentários de Straub sobre este último filme. Num desses depoimentos, Straub comenta de maneira esclarecedora as razões de seu "retorno" a Pavese quase trinta anos depois de *Da nuvem à resistência*. Trata-se de uma interpretação bastante pessoal das preocupações artísticas e políticas de Pavese, com uma ênfase muito pronunciada sobre a sua adesão ao "comunismo" – que foi, como vimos, muito mais turbulenta e controversa. De qualquer modo, essa passagem é bastante elucidativa, sobretudo se pensarmos que ela diz muito mais sobre os Straub do que sobre o próprio Pavese.

Pavese sonhava com um partido comunista para o qual o passado teria a mesma importância que a fuga para o progresso e para o futuro. É isto o mito, para ele. O mito, é se lembrar que antes da barbárie burguesa, existia uma civilização. E que antes da chamada (...) revolução industrial, havia uma civilização e que ela era a civilização camponesa, que foi a única, depois dos nômades. Ele, com o mito, consegue lembrar que isso existia antes da nossa barbárie, é isso o que ele queria. Para evitar a catástrofe de um comunismo que andava contra o muro a 140km por hora com uma fuga no progresso, na crença etc. Ele queria lembrar que para um comunista o passado tem a mesma importância que o presente, vive no presente e é talvez mais importante que o futuro. E havia um outro que também o dizia, e ele não era um italiano. Era alguém que se disputava frequentemente com Brecht (...), todos

---

<sup>439</sup> BENJMAIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.48

<sup>440</sup> LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.52

<sup>441</sup> Ver, por exemplo: RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. p.62

o citam, eu não o conheço, nunca o li, mas sei um pouco que homem era, se chama Walter Benjamin. <sup>442</sup>

Na sequência, Straub se refere ao "*tigersprung*" benjaminiano, lembrando uma passagem bastante célebre de "Sobre o conceito de História" (Tese XIV): "A revolução é o salto do tigre *naquilo que é passado*". Citando-a em italiano, Straub faz questão de sublinhar a diferença entre esta tradução e uma outra possível, segundo a qual a revolução seria o salto do tigre "*no*" passado. Aqui, como em inúmeros depoimentos e entrevistas, o cineasta se lembra desta frase de Benjamin fazendo que ela seja seguida por uma outra, de Charles Péguy, a quem o filósofo alemão também admirava: "a revolução também é recolocar em seu lugar coisas muito velhas, muito antigas, mas esquecidas" (Straub acrescenta, por fim: "É esse o sentido de *Diálogos com Leucó*"). Juntas, e repetidas à exaustão, essas duas frases de Benjamin e Péguy servirão como uma espécie de bastião, de marco artístico e político para o cinema dos Straub, sintetizando ao mesmo tempo a sua pretensão revolucionária e a sua devoção à memória.

Nessa mesma Tese XIV, em que define a revolução como um "salto sob o céu livre da história", Benjamin apresenta uma perspectiva teórica que se opõem à concepção homogênea, mecânica e linear do tempo histórico, característica das doutrinas progressistas, em particular, da teoria social-democrata. Segundo Benjamin, o "salto dialético" em direção ao passado consistiria num salto para "fora" da continuidade histórica, de forma a fazer participar do presente os acontecimentos do passado, acontecimentos esses carregados do "tempo atual" ou do "tempo-de-agora", que ele chama de "*Jetztzeit*". Os movimentos de libertação ou de sublevação do passado, com sua carga "explosiva", seriam encarados assim como pontas de uma constelação descontínua da história, "chamados" ou "citados" pelo presente, tendo em vista as suas próprias lutas. Nesta outra concepção do tempo histórico, assentada, segundo Benjamin, sobre um "princípio construtivo"<sup>443</sup>, a "rememoração" desempenha um papel essencial, na medida em que tem por tarefa "a construção de constelações que ligam o presente e o passado"<sup>444</sup>. Para Charles Péguy, com quem Benjamin dialoga nesta e nas teses que se seguem "esses momentos arrancados da continuidade histórica vazia, são mônadas, ou

---

<sup>442</sup> Depoimento dado pelo diretor no filme *Straub-Huillet et Pavese "Ces rencontres avec eux"* (Laura Vitali, 2005).

<sup>443</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história" (Tese XVII). In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.130.

<sup>444</sup> LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.131

seja, são concentrados de totalidade histórica"<sup>445</sup>. Benjamin, por sua vez, refere a tais momentos como uma "constelação saturada de tensões"<sup>446</sup>.

Não bastasse o reconhecimento explícito dos cineastas, é evidente a proximidade de uma tal concepção da história – e do "princípio construtivo" sobre o qual ela se assenta – com aquela apresentada pelos Straub em seus filmes. É possível pensar, também, não sem alguns riscos, que os cineastas tinham em mente esses "concentrados [explosivos] de totalidade histórica" quando resolvem citar, no encarte de *Aqueles encontros com eles*, a definição pavesiana do mito, transcrita numa outra seção desse capítulo: "um fato sintético e comprimido, um cerne de realidade que vivifica e alimenta todo um organismo de paixão, de condição humana, todo um complexo conceitual". Nesse caso, o "mito" seria entendido na contramão de seu sentido habitual – ou seja, como um acontecimento originário e transcendente, situado "fora" do tempo profano – para se converter num *concentrado de tempo histórico*, convocado pelo historiador e pelo cineasta em auxílio ao presente, seja para ajudar a explicá-lo, seja para sustar a marcha trágica do progresso.

A referência a Benjamin nos ajuda também a perceber como não existe nenhuma antinomia entre as questões colocadas em *Da nuvem à resistência* e em *Aqueles encontros com eles*, e como esses dois filmes representam duas faces de uma mesma postura política: no interior do cinema dos Straub, bem como do pensamento benjaminiano, a luta de classes e a crítica ao progresso caminham de mãos dadas. É verdade que enquanto em *Da nuvem à resistência* (bem como em *Não reconciliados*, *Othon*, *Lições de História*, *Cedo demais/Tarde demais*), o passado era convocado para jogar luz, ou para expressar uma (des)continuidade com o presente, revelando as identidades e as contradições históricas inerentes aos conflitos sociais, em *Aqueles encontros com eles* (bem como em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, *A morte de Empédocles*, *Cézanne*, *Gente da Sicília*, *Operários*, *camponeses*) esse passado é convocado muito mais para alertar sobre o avanço do homem em direção ao futuro, para dizer a ele que algo da sua história deve ser guardado e preservado, e também para mostrar que esse passado é valioso, que ele tem muito a nos ensinar através das suas formas de conhecimento, de suas experiências políticas, de sua produção poética e artística, de suas formas de ser, de ver e de fazer. Se essas duas figuras, ou se quisermos, essas duas formas de convocar o passado, se deixam adivinhar a partir desses dois (conjuntos de) filmes, é preciso dizer que

---

<sup>445</sup> LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.131

<sup>446</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história" (Tese XVII). In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p.130.

elas se misturam com frequência dentro de cada um deles, e que, a cada nova obra dos Straub, não param de confundir os seus sinais.

É importante salientar também que não parece existir, a nosso ver, um *ponto de inflexão* definitivo na obra dos Straub, nem propriamente uma superação do paradigma brechtiano, como queria Rancière num outro texto<sup>447</sup>. É certo que se somam com o tempo, a essa obra, novos conteúdos (como o que chamamos aqui de "defesa da natureza") e novas formas de abordagem (o acento mais forte, por exemplo, sobre o lirismo dos textos). Mas é certo também que a crítica ao progresso e a valorização do saber antigo estiveram sempre, em maior ou menor medida, presentes desde os primeiros filmes dos Straub, da mesma forma que a questão da "luta de classes" não estará de maneira alguma ausente dos últimos. Da mesma forma, se Brecht pode estar ausente do lado da apresentação do conteúdo dramático (as "tensões e contradições inerentes à apresentação das situações", a "revelação dos mecanismos da dominação"<sup>448</sup>), o que por si só é questionável, ele continua muito presente no modo de recitação e de representação dos atores, por exemplo (ou, se quisermos, como fonte direta de diálogo, em "Corneille-Brecht", de 2009).

A obra dos Straub, na verdade, – e esse é o nosso principal ponto de discordância com Rancière – é muito pouco convidativa a uma classificação puramente cronológica de temas e de estratégias de abordagem. Sua arquitetura interna, nesse sentido, é muito mais descontínua. A filmografia dos Straub tem, isso sim, a forma de uma constelação de trabalhos que se agrupam, se aproximam ou se afastam criando arcos que ligam diferentes épocas, muitas vezes na contramão da evolução histórica. Assim, um filme que os diretores fazem hoje pode retomar uma questão deixada em aberto cerca de vinte anos antes – como é o caso entre *Aqueles encontros com eles* (2005) e *A morte de Empédocles* (1986), ou entre *Itinerário de Jean-Bricard* (2007) e *Da nuvem à resistência* (1978) – ou então esse mesmo filme pode se ligar a um filme próximo, ou se afastar radicalmente dele, em suma – a lógica do "progresso" é inimiga também da dinâmica interna do cinema dos Straub. Comentando esse aspecto numa entrevista sobre *Aqueles encontros com eles*, o cineasta diria o seguinte:

Quando fazemos este tipo de trabalho, é como um transporte, ou um zigzag, entre um filme que fizemos dez anos antes, e um outro, que fizemos três anos atrás. Tentamos ir numa outra direção enquanto damos um passo para frente, ou dois passos para trás, e depois tentamos voltar ao outro lado do espectro. Esse é o trabalho dito artístico, estético. É como jogar xadrez, cada filme é como uma peça

---

<sup>447</sup> RANCIÈRE; Jacques. "Conversations autour d'un feu: Straub et quelques autres". In: *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique éditions, 2011, p.112.

<sup>448</sup> RANCIÈRE; Jacques. "Conversation autour d'un feu: Straub et quelques autres", p.113

que você move, o movimento é diferente, mas está ligado com aquilo que você fez antes. É um jogo.<sup>449</sup>

Ao voltar quase trinta anos depois a Pavese, os Straub terão, certamente, deixado algumas coisas de lado. Em *Aqueles encontros com eles* desaparecem os trajes antigos, a *montagem* e a *mise-en-scène* tornam-se mais concisas, a tensão beligerante dos diálogos se suaviza em prol de uma potência lírica que, apenas muito raramente, o cinema nos permitiu ver com tanta força na última década. Apesar da acolhida generosa de alguns poucos críticos e festivais, não se soube ainda reconhecer com a devida atenção a grandeza desse segundo encontro entre os Straub e Pavese, e o alcance das idéias que resultam dele. Enquanto isso, nos discursos dos próprios cineastas, nada mudou. Respondendo por carta, em 2006, a uma homenagem feita pela Mostra de Veneza a *Aqueles encontros com eles* à qual não pode comparecer, Straub iria buscar, mais uma vez, em *Da nuvem à resistência*, mais especificamente em *Os fogos* e nas reflexões de Nuto, as razões pelas quais teria decidido algum dia se aproximar de Pavese. Contrariando (e escandalizando) aqueles que talvez vissem na simplicidade e no lirismo de seu último filme um signo de afrouxamento de suas posições políticas, Straub dizia, na última de suas três notas ao festival: "Por outro lado, eu não poderia festejar em um festival onde existe tanta polícia pública e privada à procura de um terrorista – o terrorista sou eu, e lhes digo, parafraseando Franco Fortini: enquanto existir o capitalismo imperialista americano, o número de terroristas nunca será suficiente"<sup>450</sup>.

---

<sup>449</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontri", p. única.

<sup>450</sup> STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. "Três mensagens à 63ª Mostra de Veneza". In: Ernesto Gougain et al. (org.). *Straub-Huillet*, p.64

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficara no ar a dúvida, depois da morte de Danièle Huillet, em outubro de 2006, se Straub continuaria ainda a filmar. A resposta não tardaria a surgir. Em 15 de março de 2008 era exibido pela primeira vez, em quase quarenta anos, um filme assinado unicamente por Straub<sup>451</sup>. Tratava-se de *O Joelho de Ártemis*, baseado em *A fera*, aquele mesmo texto que Pavese fizera questão de reivindicar, na altura do lançamento de *Diálogos com Leucó*, e mais tarde, pouco antes do seu suicídio, como o espelho mais fiel de seus próprios sentimentos. Ainda que Straub e Huillet tenham chegado a trabalhar juntos na preparação do filme, as circunstâncias que cercaram seu aparecimento tornariam impossível não enxergar ali o trabalho de um luto ainda em curso, de uma homenagem póstuma, de um lamento pessoal e doloroso. "Eu quis filmá-lo por fidelidade a Danièle – diria Straub –, e também porque, talvez, o filme fale um pouco de Danièle, e não apenas um pouco"<sup>452</sup>.

De todos os textos de *Diálogos com Leucó*, "A Fera" é possivelmente aquele em que a inclinação "decadentista" de Pavese se manifesta de maneira mais pronunciada, sobretudo na tonalidade sexual e espiritual associada à natureza – típica da prosa e da poesia dannunziana – e na atmosfera de resignação e sofrimento que envolve o seu protagonista, Endímion, um homem tocado pelo desejo da morte, e perigosamente atraído pelo selvagem e pelo irracional. Em *O Joelho de Ártemis*, a despeito dos inúmeros cortes realizados por Straub sobre o diálogo de Pavese, o núcleo dessa conjunção de imagens e de sentimentos associados à solidão, à resignação e à perda permanecem em grande parte intocado. Mas o que em Pavese era o signo de uma fragilidade e de uma incapacidade de se desviar de certas obsessões pessoais (o suicídio) e as imagens do passado (a "mulher fatal", como sugeriu um dia Mário Praz<sup>453</sup>), em Straub convertem-se numa homenagem ao amor e ao comprometimento.

Uma homenagem difícil, sem dúvida. A sensação de dor e resignação que atravessa o filme é anunciada já na abertura pela música de Gustav Mahler – "O Adeus", última parte da sinfonia *Canção da terra*<sup>454</sup> – tocada sobre uma tela escura. É reforçada também, num outro

---

<sup>451</sup> O filme *O noivo, a atriz e o café* (1968) também é assinado apenas por Jean-Marie Straub.

<sup>452</sup> RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, p.190

<sup>453</sup> PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

<sup>454</sup> *Canção da Terra (Das Lied von der Erde, 1908-1911)*, composta por um ciclo de seis canções sinfônicas, é a principal obra do compositor judaico-austriaco Gustav Mahler. A obra, considerada uma espécie de testamento do autor, foi composta num período de extremo sofrimento, pouco antes de sua morte, em 1911. A última dessas canções, "O Adeus" ("Der Abschied"), umas das mais lúgubres e melancólicas do ciclo, é justamente uma reflexão sobre a aceitação da morte. A versão utilizada em *O Joelho de Ártemis* foi dirigida por Bruno Walter, discípulo de Mahler, na voz da soprano Kathleen Ferrier. ALMEIDA, Jorge de. "Os Mundos de Mahler", *Revista Osesp*, março de 2010, p.única.

nível, pela postura contida de Endímion (Dario Marconcini): o corpo recolhido sobre si mesmo, a voz enrouquecida pelo desamparo, os olhos, na maior parte do tempo, absortos em algum ponto do espaço, próximo ao chão, como se denunciasses a atração incontornável por algo que já não pertence a esse mundo. Afastando-se uma vez mais do "decadentismo" de Pavese, contudo, Straub entrega as imagens lúgubres do texto aos assaltos revigorantes da natureza – a luz solar, os ruídos dos animais, a atmosfera úmida do bosque, e por último, ao final do diálogo, a uma tempestade de vento que sopra milagrosamente, depois que todas as palavras já foram ditas, como que a materializar a força do sofrimento e, ao mesmo tempo, cumprir a promessa de descanso implícita em algumas das últimas linhas do diálogo: "A solidão selvagem é sua. Ame-a / como ela o ama. E agora, Endímion, eu o deixo. / Você vai vê-la hoje à noite."<sup>455</sup>

Apenas um ano depois, Straub realizaria *Le streghe - Entre mulheres*, inspirado no primeiro diálogo escrito por Pavese, *As feiticeiras*. Embora tenha acompanhado *O Joelho de Ártemis* em seu lançamento comercial, *Le streghe* é um trabalho à parte – o mais bonito, na nossa opinião, de todos os últimos curtas realizados por Straub a partir da obra de Pavese<sup>456</sup>. Evocando, de maneira indireta, *Gente da Sicília*, o filme mergulha nos jogos amorosos e sexuais do passado de suas protagonistas (lá, a mãe, Angela Nugara, aqui, Circe, Giovanna Daddi), para extrair uma reflexão bem-humorada e comovente sobre a solidão, os sonhos perdidos e, em especial, sobre a fragilidade dos homens. *Le streghe* reata também com o tema da inveja dos deuses de *Aqueles encontros com eles*, e a aspiração divina à efemeridade e à memória, bens particulares dos mortais, aludidos aqui através do personagem de Ulisses, da *Odisseia*. Com sua atmosfera descontraída e irônica (as *Variações Diabelli*, de Beethoven, conhecidas por seu traço "paródico", abrem o diálogo<sup>457</sup>) o filme alude inevitavelmente à tradição da *commedia dell'arte* e ao Renoir de *A Carruagem de Ouro* (1952), *French Cancan* (1954) e *Elena e os Homens* (1956). Além dos enquadramentos sublimes e da disposição hipnotizante dos corpos na natureza, que transfiguram violentamente o equilíbrio do espaço, o

---

<sup>455</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.62

<sup>456</sup> Ainda não tivemos oportunidade de ver *La madre* (2011), inédito no Brasil. Uma outra nota importante: na época do seu lançamento comercial, Straub fez acompanhar *O Joelho de Ártemis* e *Le Streghe - Entre mulheres*, por o *Itinerário de Jean Bricard*, que o cineasta considera inseparável do primeiro. A dimensão do sofrimento pessoal contida em *O Joelho de Ártemis* encontraria, ao lado de *Itinerário de Jean Bricard*, último filme assinado por Straub e Huillet, um outro significado e amplitude. Essa realção mereceria uma análise cuidadosa, que não teremos tempo de empreender aqui.

<sup>457</sup> Escritas entre 1819 e 1823, as *Variações Diabelli*, Op. 120, consistem em 33 variações para piano de Beethoven sobre a valsa do compositor Anton Diabelli. Em *Le Streghe*, ouvimos primeiro o tema de Diabelli e, na sequência, a primeira variação de Beethoven. Para William Kinderman, referindo-se a essa primeira variação: "A pomposa marcha *Alla marcia maestoso* que abre o set é uma peça finamente trabalhada, a despeito sua intenção paródica". *Beethoven's Diabelli Variations*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999, p.84

tom melodramático das reflexões de Circe (Giovanna Daddi) e a nota de escárnio presente nas réplicas de Leucothéa (Giovanna Giulianni), revelam o agudo senso de humor de Pavese, bem como do próprio Straub, que aqui o segue em todas as linhas do diálogo.

Em *O inconsolável*, realizado em 2010, o tema da solidão e da perda seria retomado de maneira direta, desta vez a partir do célebre mito de Orfeu. Ainda que siga a mesma lógica da abertura dos dois curtas anteriores, com a música de Robert Schumaan precedendo o diálogo sobre uma tela escura, *O inconsolável* não tem o mesmo vigor de ambos, o que se deve em parte ao suporte digital da filmagem, que reduz violentamente a latitude da luz, das cores e dos detalhes, e parte em função da própria decupagem do filme, que varia excessivamente (e, às vezes, injustificadamente) entre planos mais abertos, médios e fechados, sem alcançar a conjugação sólida entre o texto, os atores e o espaço característica da *mise-en-scène* straubiana. Ainda assim, o texto tem algumas passagens luminosas, que aprofundam dois dos temas dominantes nesses diálogos tardios: a solidão e a meditação sobre a vida. O diálogo de Pavese inverte o conhecido mito de Orfeu, segundo qual, involuntariamente, o poeta teria se virado para Eurídice, anulando a permissão que lhe havia sido concedida de tirá-la do inferno. Em *O inconsolável*, Orfeu (Andrea Bacci) conversa com Baca (Giovanna Daddi), e admite a ela que teria se virado deliberadamente para abandonar Eurídice, ao reconhecer que o que procurava no inferno não era o antigo amor, mas a si próprio: "Aquele Orfeu que desceu ao Hades não era mais marido nem viúvo. O meu pranto de então foi como os prantos que se choram na juventude e dos quais sorrimos ao recordá-los. A estação passou. Eu procurava, chorando, não mais a ela, mas a mim mesmo." E num outro momento, acrescenta: "É necessário que cada um desça uma vez a seu inferno"<sup>458</sup>.

\*

Esses diálogos tardios nos sugerem uma terceira dimensão, uma terceira margem, por assim dizer, a partir da qual seria possível pensar a relação entre Straub e Pavese. Trata-se, talvez, da mais importante. Ela passa sobretudo pela compreensão "ativa" dos próprios sentimentos – ou, dito de outra forma, pela tentativa de transformar o esforço, a felicidade e a dor individual em arte, trabalho e, sobretudo, em "agir histórico". Num belo texto dedicado a Pavese, intitulado, não por acaso *Pavese: ser e fazer*, Ítalo Calvino resumiria exatamente

---

<sup>458</sup> PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*, p.104 e p.106

assim a missão que o escritor italiano havia designado a si próprio, e cuja obra poética e literária não havia sido senão o seu testemunho mais fiel:

Todo o programa de uma obra e de uma vida está decidido numa das primeiras páginas do diário (20 de abril de 1936). "A lição é esta: construir na arte e construir na vida, expulsar o voluptuoso da arte como da vida, ser tragicamente." Aqui está o tema da obra criativa de Pavese bem como de sua busca teórica; e aqui está igualmente o tema do diário: contraposição do viver trágico ao viver voluptuoso. (...) E em que consiste "ser tragicamente"? (...) ser tragicamente significa conduzir o drama individual – em vez de gastá-lo como moeda de pouco valor – a uma força concentrada que marque por si só todo tipo de ação, de obra, todo fazer humano, significa transformar o fogo de uma tensão existencial num agir histórico, transformar o sofrimento ou a felicidade privada, essas imagens de nossa morte (toda felicidade individual, na medida que carrega consigo seu fim, tem uma contrapartida de dor), em elementos de comunicação e de metamorfose, isto é, em forças de vida.

Não há dúvida que essa passagem serviria também, num outro nível, para definir o caminho traçado pelos Straub. O caminho da resistência, da independência, da entrega pessoal, da completa interpenetração da arte com a vida. Muito já se insistiu sobre isso, e seria desnecessário contribuir para o "mito" dos Straub, fazendo de suas opções pessoais um exemplo de comportamento a ser seguido, de abnegação, de retidão moral. Aqui também, como diria Hölderlin, é preciso deixar que o vaso se quebre. Se há algo que liga os Straub a Pavese, afinal, é certamente essa tentativa obstinada de fazer passar toda a dor, toda a dificuldade e toda a beleza da vida – não só da sua, mas da vida dos homens – através de seu trabalho e de sua própria obra. Deles, é isso o que temos mais perto de nós. E é isso que eles nos pedem para olhar.

## 7. BIBLIOGRAFIA

### I. CINEMA

ALBERA, François. *Filmer le texte théâtral. L'Antigone de J.-M. Straub et D. Huillet*. In: PICON-VALLIN, Béatrice (org.). *Le Film de Théâtre*. Editions du CNRS, pp. 103-122, 1997.

ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin*. New York: Oxford University Press, 2011.

AUMONT, Jacques. *Le cinéma e la mise en scène*. Paris: Armand Colin, 2006

\_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2008.

ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel, 1992.

BAX, Dominique (org.). *Bertold Brecht e Margarethe von Trotta*. Bobigny: Le Magic Cinéma, 1998.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Tome I - Ontologie et Langage. Paris: Éditions du Cerf, 1958.

\_\_\_\_\_. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Jean Renoir*. Paris: Éditions Ivrea, 2005

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 2011.

BIETTE, Jean-Claude. *Poétiques des auteurs*. Paris: Éditions de l'Etoile, 1998.

BONITZER, Pascal. "J.-M.S. et J.-L.G". *Cahiers du Cinéma*, n.264, fevereiro de 1976.

\_\_\_\_\_. *Le Champ Aveugle*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999

BONTEMPS, Jacques. "Pour venger Brecht de Pozner". *Trafic*, n.22, junho de 1997.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film art: An introduction*. Nova Iorque: MccGraw-Hill, 2008.

BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008

BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995.

BLANK, Manfred. "Un recueil de matériaux". *Cahiers du Cinéma*, n.305, novembro de 1979

BURDEAU, Emmanuel; RENZI, Eugenio Renzi. "La parole contre le regard", *Cahiers du Cinéma*, n° 616, outubro de 2006

CANI, Fortini; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Les Chiens du Sināi e Fortini/Cani*. Dossier Cahiers du Cinéma. Paris: Editions Albatros/Editions de l'Etoile, 1979.

DANEY, Serge. "Le plan straubien", *Cahiers du Cinéma*, n.305, novembro de 1979

\_\_\_\_\_. *Ciné journal* (vol. I e II). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

\_\_\_\_\_. *A rampa: Cahiers du Cinéma*, 1970-1982. Tradução e posfácio de Marcelo Rezende. Coleção Mostra Internacional de São Paulo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. "Les portes du sens". *Cahiers du Cinéma*, n.177, abril de 1966.

DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010

DELAHAYE, Michel. "Pornographie et cinéma à l'état nu: entretien avec J.M. Straub (Situation du nouveau cinéma : Pesaro. 2)", par *Cahiers du Cinéma*, n. 180, julho de 1966

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990

DENIEL, Jacques (org.). *Jean-Marie Straub - Danièle Huillet*, Dunquerque: Éd. A Bruit Secret, Studio 43 MJC de Dunkerque / DOPA Films / École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque, 1987.

\_\_\_\_\_. "Un souvenir de soleil". *Cahiers du Cinéma*, nº 430, abril de 1990.

FAUX, Anne-Marie. *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão/Paris: Mazzotta/Cinémathèque française, 1999.

FIESCHI, Jean-André. "Contes de la lune folle avant la pluie". *Cahiers du Cinéma*, n.297, fevereiro de 1979.

GALLAGHER, Tag, "Lacrimae Rerum Materialized", *Senses of Cinema*, n.37, outubro de 2005. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/>. Último acesso em 02/12/2012.

GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Rafael (orgs.). *John Ford*. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.

GOETZ, Benoît. "'Imagiques'. Conversation avec Danièle Huillet et Jean Marie Straub". *Le portique*, n.1, 2005. Disponível em <http://leportique.revues.org/index355.html>. Último acesso: 20/01/2013.

GODARD, Jean-Luc. *Les Anées Cahiers (1950 à 1959)*. Paris: Flammarion, 1989

GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda; MOURÃO, Patrícia; FRANÇA, Pedro; ARAÚJO, Mateus (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

GUIGNANDON, Florian. "Pauvres Mortels: Ces rencontres avec eux", Disponível em <http://www.critikat.com/Ces-rencontres-avec-eux.html>. Último acesso: 29/01/2013.

GUIGUET, Jean-Claude. *A morte de Empédocles*. Tradução de Bruno Andrade et al. disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO2/guigu-et-empedocles.htm>. Último acesso: 01/02/2013.

LAFOSSE, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public, ainsi que Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière, Paul Sztulman. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007

LAFOSSE, Philippe (org.). *Maintenant dites-moi quelque chose*. Paris: Scribest Publications / Al-Prod, 2010.

MOULLET, Luc. "Samuel Fuller sur les brisées de Marlowe". *Cahiers du Cinéma*, n.93, março de 1959.

NARBONI, Jean. "Les temps retrouvés". *Cahiers du Cinéma*, n.186, janeiro de 1967.

\_\_\_\_\_. "La vicariance du pouvoir". *Cahiers du Cinéma*. n.224, outubro de 1970.

\_\_\_\_\_. "Voyages en litanies". *Trafic*. n.31, outono de 1999.

LOUDART, Jean-Pierre. "Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin". *Cahiers du Cinéma*, n. 302, julho/agosto de 1979.

PASSERONE, Giorgio. "À bas la mort: les Straubs, Pavese et constellation". *Revue Leucothéa*, abril de 2010. Disponível em: <http://www.revue-leucothea.com/1/>. Último acesso: 13/01/2013.

PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost: films and their medium*. Baltimore/Londres: John Hopkins University Press, 1998

RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica (vol. I)*. São Paulo: SENAC. 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique éditions, 2011.

RAYMOND, Jean-Louis. *Reencontres avec Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Introdução de Jean-Louis Raymond e posfácio de Bruno Tackels. Strasbourg/Le Mans: Limelight / École régionale des beaux-arts du Mans, 1995.

RIVETTE, Jacques. "Lettre sur Rossellini". *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abril de 1955.

\_\_\_\_\_. "Cinema et Nouvelle Musique". *Cahiers du Cinéma*, n.145, julho de 1963.

RODRIGUES, Antonio (org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

ROLLET, Patrice; SAADA, Nicolas (orgs.). *John Ford*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1990.

ROHMER, Eric. "La 'somme' d'André Bazin". *Cahiers du Cinéma*, n. 91, janeiro de 1959.

\_\_\_\_\_. *Le Goût de la Beauté*. Paris: Éditions de l'Etoile, 1983

ROSENBAUM, Jonathan. "Introduction: Once It Was Fire . . ." Em *The Cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, Film at the Public Program Tabloid, 1982. Disponível em <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=29305>. Último acesso: 05/12/2012.

\_\_\_\_\_. "Transcendental Cuisine". Em *The Cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, Film at the Public Program Tabloid, 1982. Disponível em <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=21644>. Último acesso: 04/12/2012.

\_\_\_\_\_. "Straub-Huillet's ÉCRITS and a Few Comparable Insights". Notes, 2012. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=29368>. Último acesso, 05/01/2013.

\_\_\_\_\_. "Not reconciled". Publicado inicialmente no *Monthly Film Bulletin* (1976). Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=16762>. Último acesso: 05/01/2013.

ROSSELLINI, Roberto. *Le cinéma révélé*. Paris: Flammarion/Éditions de l'Etoile, 1984.

ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*. Londres: Secker and Warburg in association with *Sight and Sound* and the Education department of the British Film Institute, Cinema One series (17), 1971.

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.

SHAFTO, Sally. *Artistic Encounters: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet and Paul Cézanne*. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/>. Último acesso: 13.02.2013

SPILA, Piero (org.). *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Roma: Bulzoni editore, Filmstudio 80, 2001.

STORCH, Wolfgang (org.). *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*. Com a colaboração de Josef Mackert et Olivier Ortolani. Paris: L'Arche, 1993.

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*, n.305, novembro de 1979.

\_\_\_\_\_. "Entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub". Entrevista concedida a Joel Rogers (*Jump Cut*, 1976). Disponível em: <http://www.derives.tv/Entretien-avec-Daniele-Huillet-et>. Último acesso: 13/12/12.

\_\_\_\_\_. *Testi cinematografici*. Organização e curadoria de Adriano Aprà. Roma: Editori Riuniti, coll. I Grandi, 1992.

\_\_\_\_\_. *Écrits*. Edição organizada por Philippe Lafosse et Cyril Neyrat. Paris: Independencia éditions, 2012.

\_\_\_\_\_. "Speaking of revolutions: Too Early, Too Late". Entrevista concedida a Céline Condorelli, 2011. Disponível em: <http://lux.org.uk/blog/speaking-revolutions-too-early-too-late>. Último acesso: 20/02/2013

\_\_\_\_\_. "Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub". Entrevista concedida a Wilhelm Roth e Hans Günther Pflaum, *Ça Cinéma*, 1<sup>o</sup> année, 2<sup>e</sup> état, outubro de 1973.

\_\_\_\_\_. "Incontro con Jean-Marie Straub e Daniele Huillet". Entrevista com Eduard Le Fou. Cinezoom, fevereiro de 2005. Disponível em <http://www.cinezoom.it/speciali.php?ID=24&c=5&page=2>. Último acesso: 03/02/2013

\_\_\_\_\_. "Encuentro con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet - Quei loro incontri" (2006). Entrevista com Emmanuel Burdeau e Jean-Michel Frodon. Traduzido para o espanhol por Francisco Algarín Navarro. Disponível em: [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/encuentro\\_quei\\_los\\_incontri.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/encuentro_quei_los_incontri.php). Último acesso: 02/02/2013.

TESSON, Charles. "La ligne de démarcation". In: ROLLET, Patrice; SAADA, Nicolas. *John Ford*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1990.

WALSH, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londres: British Film Institute, 1981.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

## **II. LITERATURA, MITOLOGIA E OUTROS**

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.

ALMEIDA, Jorge de. "Os Mundos de Mahler". *Revista Osesp*, março de 2010. Disponível em: [http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=ensaio\\_mahler](http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=ensaio_mahler). Último acesso: 13/01/2013.

ALMEIDA PRADO, Antônio Lázaro de. *O Acordo Impossível: ensaio sobre a forma interna e sobre a forma externa na obra de Cesare Pavese*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Organização e apresentação Jean-Loup Rivière. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin; tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods. A thematic study of Cesare Pavese's works*. Traduzido para o inglês por Yvonne Freccero. Nova Iorque: Cornell University Press, 1968.

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Seleção, tradução e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CHAVES, Ernani. "Mito e Política: notas sobre o conceito de destino no jovem Benjamin." Revista *Trans/Form/Ação*, nº 17, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Volumes I e II. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

\_\_\_\_\_. *Os negócios do Sr. Júlio César*. Tradução de Irene Aron. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. Tradução António Conde. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

BURKE, Peter. *Vico*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

CAPUTO, Lidia. "Eziologia del Mito in Cesare Pavese". *Idee* - Revista del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Lecce, vol. 48, 2001. Disponível em <http://sibaese.unisalento.it/index.php/idee/issue/view/357>. Último acesso: 20/01/2013.

CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1972.

CHAVES, Ernani. "Mito e Política: notas sobre o conceito de destino no jovem Benjamin." Revista *Trans/Form/Ação*, nº 17, 1994.

CIVITA, Victor (ed.). *Mitologia* - 3 volumes. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DIAS, Maurício Santana. "A Oficina Irritada de Cesare Pavese". Em PAVESE, Cesare. *Trabalhar Cansa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. "O céu de Tirésias". Em PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DICIONÁRIO online de Português: <http://dicionario.co/>

DICIONÁRIO Priberam de Língua Portuguesa: <http://www.priberam.pt/>

DUCH, Lluís. *Mito, Interpretación y Cultura*. Tradução para o espanhol de Francesca Babí i Poca. Barcelona: Herder, 1998.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Ed. 70, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FAURE, Elie. *Histoire de L'art: L'art moderne*. Paris: Éditions d'histoire et d'art, Librairie Plon, 1948

FERNANDEZ, Dominique. *L'échec de Pavese*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1967

FERRETTI, Gian Carla Ferreti; TARANTINO, Simona. "La "Collana viola": entrevista a Gian Carla Ferretti". Disponível em: [www.fondazionemondadori.it](http://www.fondazionemondadori.it). Último acesso: 04/01/2013.

FRAZER, James George. *O Ramo de Ouro*. Edição do Texto: Mary Douglas. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. *La Rama Dorada*. Tradução para o espanhol de Elizabeth e Tadeo Campuzano. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Les éditions Berheim-Jeune, 1921.

GATTI, Luciano. "Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto". *Cadernos de Filosofia Alemã*, n.12, julho/dezembro de 2008, p.62. Disponível em: <http://ficem.fflch.usp.br/node/29>. Último acesso: 02/01/2013.

GINZBURG, Carlo. "Que he aprendido de los antropólogos". Traduzido para o espanhol por Davide Scalmani. Revista *Alteridades*, vol.19, nº 38, 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74714814009>. Último acesso: 13/10/2012

GINZBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUIDUCCI, Armanda. *Invitto alla lettura di Cesare Pavese*. Milão: Mursia editore, 1977.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

HESÍODO. *Obras y Fragmentos*. Tradução para o espanhol de Aurelio Pérez Jiménez e Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

\_\_\_\_\_. *Teogonia*. Tradução de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: Editora da UFF, 2009

HEINEY, Donald. *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*. Michigan: the University of Michigan Press, 1968.

HÖLDERLIN, Friedrich. *La Mort D'Empédocle (Der Tod des Empedokles)*. Tradução para o francês e decupagem por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Tolouse: Éditions Ombres, 1987.

\_\_\_\_\_. *Empédocle sur L'Etna (Empedokles Auf Dem Ätna)*. Tradução para o francês e decupagem por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Toulouse: Éditions Ombres, 1990.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Seleção, introdução e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *A morte de Empédocles*. Traduzido de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

HOMERO. *Iliada* (Vol. I e II). Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2001

\_\_\_\_\_. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 19[xx?]

\_\_\_\_\_. *Odisséia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

IEVA, Saverio. "Moravia contro Pavese': un esempio di critica « parodica »?" *Italies* [Online], n.4, ano 2000. Disponível em: <http://italies.revues.org/2294> Último acesso: 13.12.2012.

KERÉNYI, Karl. *La Religion Antigua*. Tradução para o espanhol de María Pilar Lorenzo e Mario Leon Rodriguez. Madri: Selecta, Revista de Occidente, 1972.

KINDERMAN, William. *Beethoven's Diabelli Variations*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc Nancy. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. Ensaios sobre arte e filosofia. Organização de Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Pena. Tradução de João Camillo Pena et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. *Heidegger: la politique du poème*. Paris, Éditions Galilée, 2002.

LAJOLO, Davide. *Il 'vizio assurdo': storia di Cesare Pavese*. Milão: Il Saggiatore, 1961.

\_\_\_\_\_. *An absurd vice*. Tradução para o inglês de Mario e Mark Pietralunga. Nova Iorque: New Directions Book, 1983.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e Prosa*. Organização e notas de Marco Lucchesi. Tradução de Affonso Félix de Souza et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996 .

LESKY, Albin. *La tragedia grega*. Barcelona: Editorial Labor, 1966

LOCHIN, Catherine. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zurique, Munique: Artemis Verlag, 1990.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêncio*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCRÉCIO, Tito. *Da natureza*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

JESI, Furio. *Literatura y Mito*. Tradução para o espanhol de Antônio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1972.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

MAYOS, Gonçal. "Hölderlin, um projeto emancipatório fracassado". Tradução de Gabriel Lago de Sousa Barroso. Disponível em: <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/H%F6lderlinPort.pdf>. Último acesso: 12/12/2013.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético* (Filosofia e poesia em Heidegger). São Paulo: Editora Ática, 1992.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução e prefácio Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983.

PAES, José Paulo. O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin. Em HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PAVESE, Cesare. *Dialogues avec Leuco*. Traduzido para o francês por André Coeuroy. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *Dialoghi con Leucò*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1973.

\_\_\_\_\_. *Diálogos com Leucó*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *O belo verão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *O diabo nas colinas*. Em *O belo verão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *O ofício de viver*. Diário 1935-1950. Tradução de Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

\_\_\_\_\_. *A lua e as fogueiras*. Tradução de Liliana Lanagá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

\_\_\_\_\_. *La luna e i falò*. Turim: Einaudi, 2000

\_\_\_\_\_. *Trabalhar Cansa*. Tradução e introdução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *De tu tierra*. Tradução para o espanhol de César Palma. Valência: Pre-Textos, 2008.

\_\_\_\_\_. *La literatura norteamericana y otros ensayos* (edição em formato digital). Tradução de Elcio de Fiori *et al.* Barcelona: Lumen, 2011.

PEDROSA, Mario. *Modernidade Cá e Lá*. Textos escolhidos (vol. IV). Organização Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University (Electronic Classics Series), 2003.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

STAPLETON, Michael. *A dictionary of Greek and Roman mythology*. New York: Bell Publishing Company, 1978.

SÜSSEKIND, Pedro. "Poesia em tempos de indignação". *Viso – caderno de estética aplicada*, n.2, maio-agosto de 2007. Disponível em: [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_2\\_PedroSussekind.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_PedroSussekind.pdf). Último acesso: 18.01.2013

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991.

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

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

\_\_\_\_\_. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. *Entre Mito e Política*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Tradução de Vilma de Katinszky. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. Tradução de Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo, Iluminuras, 2008.

## FILMOGRAFIA | *filmes citados dos Straub*

NÃO RECONCILIADOS OU SÓ A VIOLÊNCIA AJUDA, ONDE A VIOLÊNCIA REINA  
(*Nicht Versöhnt oder Es Hift nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, República Federal da Alemanha, 1964/65, 55')

CRÔNICA DE ANNA MAGDALENA BACH  
(*Chronik der Anna Magdalena Bach*, RFA, 1967, 93')

OS OLHOS NÃO QUEREM SEMPRE SE FECHAR OU TALVEZ UM DIA ROMA SE PERMITA FAZER SUA ESCOLHA (OTHON)  
(*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)*, Itália/França, 1969, 88')

INTRODUÇÃO A "MÚSICA DE ACOMPANHAMENTO PARA UMA CENA DE CINEMA" DE ARNOLD SCHÖNBERG  
(*Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielzene*, RFA, 1972, 15')

LIÇÕES DE HISTÓRIA  
(*Geschichtsunterricht*, Itália/RFA, 1972, 85')

MOISÉS E AARÃO  
(*Moses und Aron*, Áustria, Itália/RFA, 1974, 105')

FORTINI/CANI  
(*Fortini/Cani*, Itália, 1976, 83')

TODA REVOLUÇÃO É UM LANCE DE DADOS  
(*Toute révolution est un coup de dés*, França, 1977, 10')

DA NUVEM À RESISTÊNCIA  
(*Dalla nube alla resistenza*, Itália, 1978, 105')

CEDO DEMAIS/TARDE DEMAIS  
(*Trop tôt/trop tard*, França/Egito, 1980/81, 100')

EN RACHÂCHANT  
(*En rachâchant*, França, 1982, 7')

RELAÇÕES DE CLASSE  
(*Klassenverhältnisse*, RFA/França, 1983, 130')

A MORTE DE EMPÉDOCLES OU QUANDO BRILHAR DE NOVO A TERRA VERDE PARA TI  
(*Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuern euch erglänzt*, República Federal da RFA, 1986, 132')

PECADO NEGRO  
(*Schwarze Sünde*, RFA, 1988, 42')

CÉZANNE. DIÁLOGOS COM JOACHIM GASQUET  
(*Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet*, França, 1989, 51')

A ANTÍGONA DE SÓFOCLES, NA TRADUÇÃO DE HÖLDERLIN, TAL COMO FOI ADAPTADA À CENA POR BRECHT  
(*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinchen Übertragung für die Bühne bearbeit von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag) (Antigone)*, Alemanha/França, 1992, 100')

GENTE DA SICÍLIA

(*Sicilia!*, Itália, 1998, 66')

OPERÁRIOS, CAMPONESES

(*Ouvriers, paysans*, Itália/França, 2000, 123')

O RETORNO DO FILHO PRÓDIGO - HUMILHADOS

(*Le retour du fils prodigue - Humiliés*, Itália/França/Alemanha, 2002, 64'/35')

UMA VISITA AO LOUVRE

(*Une visite au Louvre*, França, 2003, 48')

AQUELES ENCONTROS COM ELES

(*Quei loro incontri*, Itália/França, 2005, 68')

O JOELHO DE ÁRTEMIS

(*Il ginocchio di Artemide*, Itália, 2007, 26')

ITINERÁRIO DE JEAN BRICARD

(*Itinéraire de Jean Bricard*, França, 2007, 40')

LE STREGHE – ENTRE MULHERES

(*Le Streghe - Femmes entre elles*, França/Itália, 2008, 21')

CORNEILLE-BRECHT OU ROMA, O ÚNICO OBJETO DE MEU RESSENTIMENTO

(*Corneille-Brecht, ou Rome l'unique objet de mon ressentiment*, França, 2009, 29')

O INCONSOLÁVEL

(*L'Inconsolable*, França, 2010, 15')

A MÃE

(*La madre*, França, 2011, 19')