

## A Dialógica do Bastardo

por Pedro Henrique Ferreira

### 1.

É de algum modo significativo que *Diálogos com Leucó*, de Cesare Pavese, comece com a personagem da Nuvem, a ninfa da mitologia grega, a falar ao audacioso Ixióon sobre uma lei pétrea que estabeleceu um limite aos homens. O escritor italiano neorrealista, afamado por suas descrições da Itália agrária, foi criticado pelos seus pares à época do lançamento do livro em 1947 por, fugindo à regra da linguagem regional coloquial e da descrição material da vida camponesa ou do operário no pós-guerra— o "realismo nacional-popular" que a esquerda gramsciana da época defendia -, mostrar um gosto um tanto romântico ao fazer a emulação de conversas entre personagens da mitologia grega, um terreno abstrato e imaginário. Era a mesma crítica que não soube ver o quão o problema dos limites da concretude faziam parte de *Stromboli* (1950), *Viagem à Itália* (1954) ou *Francisco, Arauto de Deus* (1950), dentre outros Rossellinis, não obstante que Pavese tenha deixado clara a sua máxima de "reduzir os mitos à clareza", dar-lhes o corpo e o sentido, despindo-os de hermetismos. A frase é, portanto, uma espécie de sumário inaugural. Pois bem, uns trinta anos depois da publicação do livro, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub retomaram parcialmente os seus diálogos em *Da Nuvem à Resistência* (1979) pondo-nos um semelhante problema do limite e impotência humana frente ao numinoso, da concretude versus a metafísica. Ele é recitado já no início também, através da mesma frase entoada pela Ninfa, em um plano fechado, a Ixióon. Não antes sem nos mostrar um brevíssimo plano-conjunto dos dois, o único no filme inteiro em que vemos uma Deusa e um Humano na mesma imagem: a Nuvem ao topo da árvore e, estacionado perante ela, um Ixióon empunhando um machado como que pronto a cortá-la. Depois disso, o limite. A impossibilidade.

A "nuvem" como signo é o ponto limítrofe da representação na tradição da *perspectiva artificialis* ocidental; sua natureza informe, gasosa e nebulosa, não permite à materialidade do desenho e do contorno uma possível emulação. Ao mesmo tempo, ela, curiosamente, sempre figurou na pintura a partir do Renascimento como um desafio, o elemento do mistério transcendental que rompe a ordem científica que fundamenta esta espécie de verdade óptica. Isto porque, no fundo, ela consolida como "em aberto" o sistema que ela mesmo contradiz (Hubert Damisch). Os borros brancos pincelados de forma quase impressionista no fundo da *Madona com a Criança e o Menino São João*, de Correggio, fogem ao rigor das proporções e volumes justamente para enunciar o espaço infinito de Giordano Bruno contido na representação algébrica da perspectiva; eles nos lembram que, por trás dos estudos ópticos das proporções reais existe uma crença de que o que se descobre da realidade é o seu mistério. De algum modo, é o mesmo problema da representação concreta dos Deuses e do Mito que Straub/Huillet evocaram em *Da Nuvem à Resistência*, e também em ao menos um punhado de outros dos seus filmes.

Muito se escreveu sobre um ímpeto "materialista" no estilo de Straub-Huillet: a concepção da cena a partir de um lugar e altura fixos da câmera no espaço - uma coordenada importante para recobrar um senso de ponto-de-vista único, circunscrito na presença física do aparato diante do *mise en scène*, e as imagens enraizadas neste eloquente "estar-aí"; o tom declamativo na interpretação de textos de Goethe, Holderlin, Vittorini, Pavese, etc., que impede a adesão do ator ao personagem tanto quanto da dramaturgia à palavra, com o minucioso trabalho de entonação que nunca afasta o espectador da "origem" material do texto [em *Antígona* (1992), de Sófocles, na tradução de Holderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht, eles fazem-nos percorrer a genealogia do texto que deu gênese ao filme, como um gesto de inserção da tradução na dialética da história]; a insistência no uso somente do som direto e a montagem disjuntiva, que corrói o senso espacial-geográfico pleno e permite *gaps* entre um plano e outro (mais que meras elipses, faz-nos ver a sutura em momentos de diálogos e plano-contra-plano), dando-nos a ver a "diferença" essencial que registros captados em temporalidades diferentes produzem - a diferença que a montagem em continuidade do cinema clássico e sua quimera do "narrador onisciente", em princípio, estaria sempre disposto a ocultar - em longas-metragens majoritariamente rodados a céu aberto, onde esta passagem do tempo ganha ênfase mais robusta; uma composição estatuária e uma forma de angulação que torna os corpos humanos mais volumosos, como que blocos de concreto em meio ao espaço. Assim, o "trabalho" de

adaptação e realização é evidenciado no produto do qual ele resulta. Estas táticas são normalmente associadas a um certo minimalismo antiespetacular e uma pedagogia brechtiana da imagem dialética, que prega um desaprendizado para se aproximar de forma mais livre dela e permitir a revelação de "um sorriso fugidio".

Só que esta descrição que lhes garantiu talvez um lugar específico na história do cinema, associado à radicalização cinematográfica extrema e a politização do momento pós-68, quando tais estratégias ganhavam ares utópico-revolucionários e produziam uma tradição de contracorrente no cinema moderno e autoral, elas talvez também omitiram um outro lado da dupla que não tem nada de moderno, iconoclasta ou "desconstrutivo". Um que é menos brechtiano e mais classicista e holderliniano, ainda experimental, é vero, mas mais abstrato e ficcionalizante, elegíaco, ao invés da concretude documental e do registro do esforço de resistência da matéria de que se habitualmente fala. Não digo apenas das suas referências à Grécia e Roma Antiga, nem dos Empedócles, Antígonas, Júlio Césares, Othons, Bach, etc..., e tampouco das recentes empreitadas de torná-lo um John Ford do modernismo político (embora, de algum modo, até assim sejam - ver o texto de Dalila Camargo Martins ou de Tag Gallagher), e sim de artesões cujo estilo faz conviver uma tensa e particular dialógica entre matéria e espírito, natureza e civilização, mito e história. O lado dos autores que, como Pavese, reduziam tudo à materialidade com a convicção que, mesmo assim, em algum lugar ainda sobriam as nuvens.

## 2.

Uma das maiores bilheterias do cinema alemão na primeira metade dos 1950s foi um *heimatfilm* chamado *Grun ist die Heide* (trad.: Verde era a Charneca, 1951), dirigido por Hans Depp, na pioneira Berolina, produtora que seria responsável por movimentar o gênero de maior popularidade do país no período de reconstrução e milagre econômico. Depois dos *trummerfilms* ("filmes de ruína") que evidenciavam uma Alemanha devastada no período da ocupação dos aliados, o cenário era transplantado para um de otimismo e escapismo - as florestas campestres e suas comunidades regionais. O lugar mítico deveria representar uma nação originária, pacífica e inviolada pela falta de rumo civilizacional, e na qual o povo germânico poderia esquecer o que se passou e se livrar dos seus traumas; a floresta que sempre foi tema privilegiado da cultura alemã como local de cura e/ou conversão (sejam as de Goethe, as de Heidegger, ou as de *O Jovem Hitlerista Quex*, de Hans Steinhoff, 1933). Na primeira imagem do filme, um grupo de musicistas caminha livre e alegremente pelas charnecas, tão míticas e plenas quanto a Irlanda ou o Velho Oeste imaginado de John Ford. Logo descobriremos duas coisas importantes: primeiro, que o campo é um local em reconstrução, e que a vegetação e a fauna estão sendo replantadas e criadas, ao invés de um lugar originalmente intocado; depois, que a população local é toda feita de migrantes e exilados, que não há também povo originário. A floresta de *Grun ist die Heide* é, na própria narrativa, a natureza e comunidade imaginariamente produzidas para que o senso de identidade de um país implodido pudesse renascer, no período histórico da Alemanha Ocidental não raro chamado de "reconstrução". Não demorará, também, para que conheçamos o vilão do filme - um caçador anônimo que, à noite, sofre de uma compulsão por caçar animais e, assim, involuntariamente, ameaçar o sonho em processo.

Era neste tipo de imaginário reacionário onde ondulavam os *heimats* da década de 1950 - o mito da comunhão civilizatória e a celebração da natureza como grau zero da reconstrução individual e coletiva - que o *Neuer Deutscher Film* se lançou a destroçar. Em *Fata Morgana* (1971), por exemplo, Herzog nos relembra a ilusão da paisagem desértica, tomando o mito romântico que vai novamente evocar nos sonhos do protagonista exilado em *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) como a ilusão movente de seres delirantes; paisagens que ele pegou de um outro Casper, o romântico Friedrich. O solitário esquisito, anti-social e migrante, despido de um senso de identidade unitária que era sua chaga em *Grun isto die Heide*, ou ao menos uma situação dramaticamente sentida na Alemanha pós-muro nos filmes de Helmut Kautner, é fortemente tematizado e reconectado à sua gênese romântica por um punhado de filmes de Wenders, pelo *Eu te Amo, Eu te Mato* (1971) de Uwe Brandner, etc. A associação de Straub/Huillet aos problemas do Novo Cinema Alemão e à sua relação com a cultura germânica são frequentemente diminuídas, em parte, pelas declarações dos próprios autores que, ao ver a defesa de um cinema estrita e radicalmente moderno sendo empreendido por Kluge e cia, pouco se identificavam. Em outra, porque é difícil mancomunar cineastas erradicados da França, e que também estenderam uma significativa parte de sua cinematografia na Itália, a questões ou a um estilo especificamente nacionais.

Só que, para além do fato de que em muitos dos seus filmes figuram florestas, este mesmo "estrangeirismo" em dialética de choque para com a sociedade - não raro um "filho que torna à casa" - é também tematizado na obra do casal (e não apenas como mera autorreferência biográfica da errância cinematográfica dos dois) - no Empedócles de *A Morte de Empedócles* (1987) no homem que retorna de *Gente da Sicília!* (1999), no motorista perambulante de *Lições de História* (1972), que parece ter saído precocemente de um futuro filme de Kiarostami para se deparar com a narrativa de um outro migrante Júlio César, e em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968), no qual, como já antes se escreveu, o gênio que toca solitário em um plano é justaposto logo por outro do espaço e do público para onde sua música se produzia. Este semelhante personagem é o protagonista da segunda parte de *Da Nuvem à Resistência*, bebida de outro livro de Pavese, *A Lua e as Fogueiras*: o "Bastardo" que retorna à terra natal depois do exílio. O Bastardo volta ao vilarejo, vagueia pelos campos saudoso das paisagens e percebe uma terra arrasada. O que foi outrora experiência comunitária perdeu-se. Os resquícios do fascismo estão lá nas entrelinhas, qual a sobrevida nazista denunciada em *Não-Reconciliados* (1965). Camponeses talvez vivam no cada-um-por-si que lhes sobrou, qual o jovem operário de *Eles Não Usam Black Tie* (Leon Hirszman, 1983). As fagulhas de enfrentamento aos senhores verte-se rapidamente em insanidade e solidão. O fim de um projeto utópico de resistência. O *coup de grace* do modernismo político. Loucura e resistência? Como o homem que atea fogo a si mesmo para sair da inércia em *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983)?

A condição *sine qua non* do sentido de sua errância pelos espaços é uma memória. O "Bastardo" de Pavese lembrava do passado da comunidade rural no entre-guerras, enquanto o de Straub-Huillet lembra da resistência ao fascismo. Mas também lembra, na verdade, do "Bastardo" de Pavese. Ele é também metáfora espectral: do que lembramos ao ver os campos? O que uma nova fábula (a segunda parte do filme) faz-nos recordar da anterior? E o que uma imagem, reduzida a seu estatuto material mais profundo, nos faz lembrar de outra que veio antes, também no apogeu de seu isolamento na cadeia do discurso? A operação me parece chave ao cinema de Straub-Huillet. É este ato intangível da memória que faz reerguer da morte da carne o monumento dos Deuses: a imagem final, um belo campo vazio ao pôr-do-sol, inerte e pálido, como tudo no cinema do casal. O relato de uma mulher assassinada durante a resistência vem-nos dizer que ali jaz o seu corpo. Acima dos campos, mais imponente que ele, o sol se pondo num céu de alvorada. Talvez, quiçá, também umas nuvens, em contraluz, na parte superior da imagem?

### 3.

Podemos falar muito sobre o processo de rarefação materialista em Straub/Huillet e sua ojeriza a qualquer espécie de *trompe l'oil*; sua resistência à camada simbólica das coisas ou também da maneira como distilam os elementos filmados até despi-los de uma significação, restando apenas um significante desacoplado que nos põe no vácuo interstício entre duas coisas - o que é e o que aquilo pode também ser -; em suma, a palavra e a coisa. Podemos também insistir que os planos justapostos em temporalidades diferentes, ou que os atores recitando textos mecanicamente, não nos garante a imersão ficcional e a calorosa diegese naturalista, e isso nos revela a verdade do que a dramaturgia cinematográfica sempre, por natureza, é: atores replicando gestos escritos e proferindo frases que não são suas. Este é o Straub/Huillet dos sintomas e das desconstruções. Mas isto me parece pouco. Não é esta - a distância da sutura - aquela que o "Bastardo" não pode percorrer. Quando, no final de *Da Nuvem à Resistência*, observamos o campo onde foi enterrado o corpo de uma anti-fascista, e uma voz em *off* narrale o relato da memória, não há separação entre coisa e sentido, e sim, ao contrário, o ato de atribuição de sentido a uma paisagem morta. É ressignificação através de uma memória que ali jaz. Quando em *Othon* (1970) vemos a Roma moderna ao fundo, ou quando em *Lições de História*, o motorista percorre os corredores presentes das antigas senzalas das quais os menestres romanos falavam, isto não quer dizer apenas que tempos históricos assíncronos coexistem, e nem que um conhecimento genealógico nos é fornecido. O campo está lá, qual as ruínas de Roma ou os cortiços. Mas a matéria ultrapassa o seu estatuto de Terra porque é acoplado a uma memória.

A "lição" pedagógica aqui é a mesma que nos ensina quando põe um ator a fazer recitação, e depois, na imagem seguinte, põe outro, também a fazê-lo. É vero que ambas as imagens reivindicam sua gênese como fruto de um 'porta-voz' atual, que, estatutário, enfatiza sua presença - a carne do corpo, o brilho da luz, o ruído da voz. Mas depois lembramos que o

que o segundo porta-voz fala é ainda uma resposta ficcional ao primeiro. Que entre os registros inconciliáveis das performances da Nuvem e de Ixion, resiste ainda uma ficção que deu origem ao texto. É coisa simples: no cinema, a camada material sempre insiste em "significar". Portanto, o que "amarra" duas imagens (ou uma imagem e uma palavra, ou o corpo presente do ator e a palavra histórica recitada) não é "dialética", resultado da diferença, choque de tensões oposicionais (não obstante elas existam), e sim o elemento de semelhança, o fato de que uma frase dita por um responde ainda à do outro. É diálogo.

Voltemos à primeira cena de *Da Nuvem à Resistência*: o breve plano conjunto entre a Nuvem e Íxion que some para nunca mais aparecer. Começamos já na rotura, na diferença (como dizia Baudry, o cinema sempre começa já aí, na fragmentação). Deuses e humanos estão agora separados em planos-e-contra-planos que não nutrem sequer a esperança de uma falsa geografia comum. Só os anjos têm asas, disse Hawks. Nós - humanos - estamos na Terra. Mas o verdadeiro milagre é que, por algum diabo de motivo, as duas raças ainda estão juntas, ainda mantêm uma recôndita do momento inaugural. Na resposta do outro, lembramos da fala do anterior. É por isto que os dois filmes em um 'dialogam'. O cinema, a máquina "politeísta" de Epstein, insiste, ainda e sempre, em significar. Ele enterra aquilo que filma, mas também faz-lhe sobreviver para a eternidade, nas nuvens, onde só a matéria gasosa sustenta o peso da gravidade.

**Revista Abismu - Maio, 2023**