

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## PARA ALÉM DO CÍRCULO VICIOSO: UMA ANÁLISE DO TEMPO E DA REPETIÇÃO NO CINEMA DE BÉLA TARR<sup>1</sup>

*Breno Isaac Benedykt*<sup>2</sup>,

### Resumo:

Este artigo traz à tona uma análise da repetição e do tempo nos filmes de Béla Tarr, mais detidamente no filme *O cavalo de Turim*. Visando a potência da imagem, a análise contida nesse artigo volta-se para o teor intensivo da repetição e sua positividade inumana, investigando-a como um modo procedimental de Béla Tarr. Como fonte teórica, além de livros dedicados à obra do cineasta, fez-se uso de alguns escritos filosóficos, como de Gilles Deleuze e de Pierre Klossowski.

**Palavras-chave:** Béla Tarr; Cinema; Estética; Filosofia; Gilles Deleuze.

### Abstract:

This article brings an analysis of repetition and time in Béla Tarr's films, with an emphasis upon *The horse of Turin*. Our analysis is directed to the intensive and positivity inhuman aspect of repetition, exploring it as a procedural mode of Béla Tarr's cinema. Our theoretical sources, besides the books dedicated to the film-maker's work, are philosophical writings such as those by Gilles Deleuze and those by Pierre Klossowski.

**Keywords:** Aesthetics; Béla Tarr; Cinema; Gilles Deleuze; Philosophy.

---

<sup>1</sup> Beyond the vicious circle: time and repetition in Béla Tarr's films under analysis.

<sup>2</sup> Doutorando em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, bolsista FAPESP. Endereço de e-mail: [breno.benedykt@usp.br](mailto:breno.benedykt@usp.br)

## INTRODUÇÃO

É lugar-comum pensarmos a imagem repetitiva como (re)aparecimento de um corpo cujas características permaneceram imutáveis, mesmo com o passar do tempo. Tal concepção pressupõe, grosso modo, que os elementos do mundo aparecem diante de nós no interior de um espaço e de um tempo que transcorre cronologicamente, permitindo assim ao pensamento mensurá-los ao modo de um corpo representável, formando sua identidade e seu sentido. O espaço, nesse sentido, teria por função dispor diante de nós a afecção perceptiva de uma identidade que se dá no presente, portadora de um passado e de uma tendência ao futuro. É o famoso reino do presente, o tempo que Gilles Deleuze nomeara de Cronos, resgatando ao seu modo o vínculo que a mitologia helênica fazia entre os deuses da *Fabula* e do *Fatum* do tempo. Presente que engancha o sentido do mundo, ou seja, seu passado e seu futuro.<sup>3</sup>

Ora, tal dimensão sucessiva do tempo é uma forte organizadora do mundo dos homens, talvez o pilar mais importante de seu cotidiano, sua principal função comunicativa com outros homens. Porém, se esta dimensão do tempo coordena os homens cotidianamente, não há nada que justifique que ela seja um ditame para o espectador cinematográfico, a não ser, é claro, por força de um ideal que tende a funcionar como norma para toda imagem cinematográfica possível. Nesse caso, todo aquele que vê uma imagem projetada na tela estaria destinado a localizar o permanente no variável: a unidade da narrativa na multiplicidade das imagens, o significado real na dinâmica dos sentidos. Assim, todo o pensamento do espectador seria de antemão destinado a essa função: estabelecer relações comparativas entre uma imagem e outra, extrair, do bloco de imagens que passa, a relação entre a imagem passada e a imagem futura. Nessa toada, caberia ao espectador de um filme prezar pelo identificável, esperando apenas a repetição deste movimento orgânico do tempo, a garantia de uma diferenciação sempre relativa por meio da qual pode identificar o significado por trás de cada filme. Não à toa, a narrativa se converteu numa espécie de fundamento cinematográfico, o guia para um seguro transcurso linear, a garantia para o espectador de que ele não irá se perder nos labirintos que podem se abrir entre uma imagem e outra. Tudo estará sempre se reintegrando ou se reconciliando no espaço graças ao tempo da narrativa.

Entretanto, o que aconteceria se a imagem não tendesse mais a uma mudança do *mesmo*? Ou então: o que aconteceria se a diferença prometida pelo presente cronológico entrasse em suspensão para que uma outra mudança imperceptível ganhasse tonalidade? Estaríamos nesses momentos de suspensão diante de imagens que exprimem uma anomalia do tempo? Presos à vertigem do eterno retorno do *mesmo* que não passa ou no abismo aberto pelo eterno retorno da diferença em estado puro?

---

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 153.

O presente artigo visa realizar uma análise dos filmes de Béla Tarr, dando especial ênfase ao filme, *O cavalo de Turim*, lançado em 2011, com o intuito de expor uma série de figurações do tempo que acontecem na e pela imagem cinematográfica e que se desviam de sua tendência dominante. Objetivamos trazer à lume um estudo a respeito de suas imagens na medida em que elas nos permitem vislumbrar uma experimentação do tempo com modulações intensivas variantes da repetição, do retorno, da espera e da expectativa, as quais contrariam o senso comum que projeta, inclusive no cinema e no espectador, um tempo ideal para uma narrativa linear. Ao fim deste artigo, pretendemos sustentar que o cinema de Tarr, ao converter a repetição em uma espécie de teorema paradoxal para o pensamento, faz do tempo um problema móvel, capaz de descentrar os conjuntos de pressupostos que faziam com que a imagem e o pensamento parecessem se comunicar sem os mais diversos desacordos.

### Um bloco de quatro linhas – retorno, repetição, espera e expectativa

Em uma de suas entrevistas, Tarr nos diz que as histórias do ocidente são sempre as mesmas, assim como as histórias de seus filmes, que narram sempre a mesma história que se repete infinitamente.<sup>4</sup> A afirmação, curiosa e talvez até mesmo dita com tom de humor, contraria, a um só tempo, as histórias do ocidente e de seus filmes. No entanto, instigante, ela convida o espectador a questionar a possibilidade de dois filmes tão diferentes quanto, por exemplo, *Pessoas pré-fabricadas*, de 1982, e, *Satantango*, de 1994, narrarem a mesma história, seja como repetição ou como continuidade. Seria possível pensá-los a partir de uma mesma história? Como dizer que eles permanecem sendo o mesmo filme em uma sucessão ou que contam a mesma história que se repete? Como os inúmeros desvios na trajetória de Tarr não afetariam as narrativas de seus filmes? Lembremos rapidamente que *Pessoas pré-fabricadas* narra a vida citadina e esgotante de um jovem casal cheio de sonhos e esperanças dentro de um cotidiano marcado pela centralidade burocrática do Estado comunista, enquanto que *Satantango* nos fala da decadência de uma comunidade agrária a qual se vê tomada por uma série de acontecimentos que vão se desdobrar dentro de um único evento, a saber, sua captura pela burocracia do Estado comunista que lhes promete uma nova vida comunitária, não mais segundo seu rural, sem disciplina, como se estivessem jogados em meio ao pântano, mas numa cidade moderna, disciplinar, onde a partilha é legislada; promessa de futuro sentido a qual as pessoas do campo devem se dirigir, deixando quase tudo para trás. Ora, ainda que possamos dizer que há alguns temas que persistem, tais como: as promessas e entraves do Estado

---

<sup>4</sup> A respeito das relações entre tempo e história. Cf. SÉLAVY, Virginie; TARR, Béla. *The Turin Horse: Interview with Béla Tarr. Electric Sheep: a deviant view of cinema*. Londres. 04. Jun. 2012. Disponível em: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>. Acesso em: 28 Dez. 2017.

comunista, as frustrações da vida familiar ou comunitária, nada nos garante que se trate da mesma história.

Talvez então o melhor seja tomar o caminho do humor que há nessa fala de Tarr.<sup>5</sup> Afinal, talvez ele não esteja nos falando tanto da narrativa de seus filmes, mas antes de seu processo de criação, isto é, dos jogos lógicos do tempo que realiza com a imagem.

Lembremos que, em ambos os filmes, *Pessoas pré-fabricadas* e *Satantango*, o final é decisivo em relação à narrativa. Funciona como uma quebra em sua continuidade, uma inversão no sentido do tempo. Uma estranha imersão num passado que não poderia voltar, uma vez que todo passado é, na medida em que o tempo é sucessão irreversível, aniquilamento, opacidade. Mas se o que garante a unidade da narrativa, não menos que a unidade do *eu* e do mundo, é a passagem irreversível do tempo, o que aconteceria se o fim de uma narrativa fosse inconclusivo justamente por nos levar a um outro retorno do seu início? Teríamos aí uma primeira figura possível do tempo fora de seus eixos? Ora, se não podemos responder com toda a certeza que é disto que se trata, ao menos podemos dizer que há aí um ponto de encontro entre esses filmes que nos permite explorar essa possibilidade. Um final que, ao invés de aniquilar o passado, aniquila a linha que dava integridade à narrativa ao apontar para uma possível restituição de seu início, ainda que seja de um início que não toma corpo, ou seja, que não repete a história, apenas insinua que bifurca o fechamento do filme.

Há, nesse sentido, todo um enigma que perpassa a cena final de cada um desses dois filmes de Tarr. Em *Pessoas pré-fabricadas*, o casal que se separa aparece no final do filme de modo absolutamente inesperado. O marido que fugiu de casa agora está novamente reunido com a esposa numa cena de consumo e realização. Essa bifurcação que se impõe, sem qualquer aviso prévio, entre um bloco de imagens e outro, reunindo o casal sem que seja possível saber se se trata do recomeço do mesmo filme ou de outro filme que começa dentro daquele filme, coloca-nos diante de uma espécie de enigma temporal da imagem e do pensamento, uma vez que o pensamento pode pensá-lo em sua impossibilidade.

Em *Satantango*, por sua vez, é com a personagem Orvos, o médico, esse observador solitário da vila que toma notas e faz desenhos do que vê diante de seus olhos, que se dá o fim em reinício do filme. Mas aqui há alguns elementos que aprofundam essa característica de enigma do tempo. Orvos, pouco antes do fim diz ter escutado os sons longínquos dos sinos de uma revolução cósmica. Em seguida, se põe a caminhar rumo ao oriente da aldeia, tomando o caminho oposto

---

<sup>5</sup> Sobre o humor em Béla Tarr. Cf. ROSEMBAUM, Jonathan. **The importance of being sarcastic**. In: Chicago Reader. Chicago. 14. Out. 1994. Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/07/the-importance-of-being-sarcastic/>. Acesso em: 23. Dez. 2020. Além de. SCHLOSSER, Eric; TARR, Béla. Interview with Béla Tarr: **About Werckmeister Harmonies** (Cannes 2000, Director's Fortnight). Bright Lights Film Journal. Nova York. 01. Out. 2000. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.VrEIQLGD7Q>. Acesso em: 20 Mar. 2018.

daqueles que a deixam com destino à cidade. Sua meta é chegar aos sinos, mas o que encontra é apenas um louco com um pequeno sino nas mãos, tocando-o enquanto repete uma mesma frase. De volta à sua casa, à sala na qual está sua mesa de anotações, decide bloquear com tábuas de madeira e pregos a janela pela qual observava a aldeia e diante da qual passou sentado a maior parte do tempo, como numa longa espera. É o retorno das chuvas de outono. Tudo parece indicar que um novo ciclo vai se reiniciar, como em uma circularidade mítica, como aconteceria na circularidade das estações do ano. E, entretanto, nada retorna: a chuva nunca cessou e essa cena final difere de todas as outras que vimos ao longo do filme. Pura insinuação, nada de repetição. Ora, como uma repetição pode se insinuar sem nada repetir?

Entre *Pessoas pré-fabricadas* e *Satantango*, muita coisa mudou no cinema de Tarr, porém o modo como se dá o final de ambos os filmes parece nos apontar para um mesmo elemento procedimental, o qual inclusive nos permite pensar numa hipotética resposta à fala de Tarr. Em ambos os filmes, o final marca uma mudança na narrativa e, no entanto, o principal elemento que parece se repetir é justamente o fato de que essa mudança indica ao mesmo tempo o fim da narrativa e a impossibilidade de ela se encerrar. Daí a força enigmática do retorno que nos faz esperar por uma repetição que, entretanto, não vem. O retorno surge assim como desvio: como tempo perverso, na medida em que nos insinua um destino, mas, na realidade, investe sua energia em outra imagem.

Deleuze, filósofo que trabalhou incessantemente os paradoxos do tempo, apresenta em seu livro, *Lógica do sentido*, a figura do tempo do acontecimento, a saber, Aion: o tempo do instante em que se efetua uma esquiva em relação ao reino do presente.<sup>6</sup> Fuga da imagem, da linguagem, do pensamento do presente. Trata-se do tempo que sempre falta à identidade dos conteúdos e proposições que permitem ao presente fluir soberanamente. Esse tempo, portador de uma série de relações complexas, traz consigo uma que chama especial atenção quando nos detemos diante desses finais de filmes de Tarr, a saber, o fato de ser o tempo do pensamento liberto da circularidade do mesmo, isto é, do imutável *eu* que se organiza pela sucessão presente, passado e futuro. Ao invés do reino do *eu*, diz Deleuze, no mesmo texto, entramos em conexões aberrantes entre o já passado e o eternamente ainda porvir: abertura talvez mais perigosa, mais labiríntica e mais tortuosa do que aquela que organizava o *eu* no mundo, sua narrativa como mera sucessão. Tempo “mímico, puro ‘momento’ perverso”,<sup>7</sup> descreve Deleuze. Tempo que duplica o mundo e perverte o presente da sucessão, repetição que confunde o presente que enganchava e coordenava a imagem, a linguagem e o pensamento de acordo com as fronteiras de um passado e de um futuro representáveis, pois de acordo com os conteúdos corporais apreensíveis empiricamente.

O retorno, portanto, nesses filmes de Tarr, não exclui a variação do tempo, ao contrário, a inclui, mas por meio de uma distribuição singular no pensamento, isto

---

<sup>6</sup> Cf. DELEUZE, 2011, p. 173.

<sup>7</sup> Cf. DELEUZE, 2011, p. 173.

é, sem que possamos de fato representá-la de forma empírica, sem que possamos reintegrá-la ou acrescentá-la às imagens que o presente nos dá na forma de passado e futuro sucessivo. Trata-se ao mesmo tempo de retorno duplicado, movimento aberrante, espera sem imagem do por vir, suspensão da reconhecimento. Por isso, há um hiato que se interpõe à verdade, mesmo que ficcional, da narrativa e assim desmorona a unidade da imagem que coordenava a medida da narrativa verídica.

A marca que aproxima estes dois filmes e que pode responder ao menos em parte à fala de Tarr parece ser a desse desnível vertiginoso insinuado pelo retorno do que não retorna. Paradoxo do vestígio do que foi e da sua impossibilidade de retornar tal como foi.

Passamos agora a uma segunda característica instigante dos filmes de Tarr. A história de outra de suas repetições, a saber, a radical relação que ele estabelece entre o ritmo das imagens, as relações de forças entre as personagens e a expectativa pela próxima imagem. Podemos elencar, a título de exemplo, manifestações dessa relação em algumas cenas: (1) a expectativa na qual somos lançados, junto com suas personagens, entre a situação insuportável em que vivem, por exemplo, no filme *Ninbo familiar*, de 1977, e a espera pelo apartamento prometido pelo Estado comunista – é a mais pura expectativa, que se alimenta das relações de forças entre as personagens, um vetor decisivo tanto para eles quanto para o espectador; (2) o ritmo vagaroso dos passos das personagens, assim como do andar dos *travellings* e das danças circulares, tanto em *Maldição*, de 1987, quanto em *Harmonias de Werckmeister*, de 2000; e (3) as longas e assombrosas esperas, os longuíssimos planos em que a duração parece não ter fim, em uma espera sem pesar e sem nostalgia, em que a imagem dura incessantemente em si mesma, como em *Maldição* com Karrer diante da janela, em *Harmonias de Werckmeister*, quando Jánus Valuska está diante da gigantesca baleia, ou ainda, em *O cavalo de Turim*, quando a câmera entra, como em *Maldição*, na janela, nas batatas ou no rosto do cavalo. Mas o que há na repetição da espera, a qual, como pudemos ver, difere em seus tipos? E, voltamos à questão inicial: o que aconteceu com o espectador que devia apenas identificar o mesmo e a mudança, fazendo do processo linear da narrativa verídica um processo de revelação, também para si, da unidade do presente, seu passado e seus possíveis futuros?

## A grande repetição e as pequenas repetições

Os filmes de Tarr parecem se distanciar progressivamente das narrativas lineares e verídicas que acabaram por se converter em um dos procedimentos dominantes das produções cinematográficas, notadamente, norte-americanas, e isto de modo crescente ao menos desde a invenção da montagem paralela ou alternada, convertendo-se, progressivamente, em um verdadeiro clichê, não apenas cinematográfico, mas na condição de seu correspondente subjetivo do espectador: seu ciclo vicioso.

A compreensão de que um plano sequência podia funcionar tal como os processos de subjetivação ou de singularização do pensamento foi, de acordo com Deleuze, algo fundamental para o cinema.<sup>8</sup> Em seus livros *Cinema I* e *Cinema II*,<sup>9</sup> Deleuze não deixou de insistir que esta correspondência, que faz do cinema uma verdadeira ideia ontológica, deu ao cinema tanto o pior dos destinos, a saber, sua relação intrínseca com o fascismo, como as mais interessantes possibilidades de criação e pensamento, retomando e revertendo assim a velha intuição de Henri Bergson, como nos ensina Deleuze.<sup>10</sup> O fato do plano sequência e das personagens operarem maiormente por meio de uma afecção ligada a uma percepção reducionista do mundo dando-lhe uma forma projetiva e empírica, da qual participa uma inteligência que mensura a matéria e distribui os dados que seleciona no espaço e no tempo a fim de desenvolver a ação que melhor lhe corresponda, ou seja, com maior adequação ao mundo; isto fez o cinema se constituir não apenas como arte, mas como uma moral da civilização ocidental tal como a linguagem já o era. Ou seja, teríamos aí uma máquina a mais do capitalismo, um cinema do capitalismo, cujos filmes pudessem ser correlatos do corpo social capitalista desde que a aceleração da imagem-clichê responda à do capital, desde que a aceleração da imagem-clichê responda à do capital, haja vista que para Deleuze & Félix Guattari, ainda que a civilização ocidental precise de um Estado, ela o subordina ao capital o qual intrinsecamente prescinde da memória para fluir, prescinde, portanto, do passado enquanto memória biocósmica ou coletiva, a qual se torna aniquilável, destruível, pura opacidade.<sup>11</sup>

Ora, é justamente aqui que se revela a grande repetição, o grande ciclo vicioso do homem ocidental: não do cinema, mas de uma de suas faces. Cito a famosa passagem de Deleuze: “Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem”.<sup>1213</sup> O que, afinal de contas, os poderes querem nos encobrir? Para

---

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema I.** Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

<sup>9</sup> DELEUZE, 2009. E: DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II.** Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999, p. 29.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010, p. 332. Onde se encontra a seguinte passagem: “É que a axiomática [capitalista] não tem necessidade alguma de escrever em plena carne, de marcar os corpos e os órgãos, nem de fabricar nos homens uma memória. Contrariamente aos códigos, a axiomática [capitalista] encontra nos seus diferentes aspectos seus próprios órgãos de execução, de percepção, de memorização. A memória deveio uma coisa ruim”.

<sup>12</sup> Cf. DELEUZE, 2005, p. 32.

<sup>13</sup> Ainda que essa passagem de Deleuze seja muita comentada, até o momento não vi chamarem atenção para o fato de que Deleuze não se refere a uma sociedade qualquer de clichês, mas a uma civilização de clichês. Distinção que faz do cinema uma ontologia que se atualiza diferentemente a depender do corpo social e situação na qual acontece, o que em certa medida faz dessa ontologia uma ontologia ao mesmo tempo singular e variável, como todas as outras pensadas por Deleuze e Deleuze & Guattari. Por exemplo, *in*:

Deleuze: imagens, dados ou forças que escapam ao mundo dos clichês, os quais ao entrarem em contato com o plano sequência, com a personagem ou o espectador podem revelar um passado não terminado e um futuro eternamente aberto.<sup>14</sup>

Um cinema que cria uma repetição menor é um cinema cujo corpo sensitivo da câmera e/ou da personagem não se limita mais à percepção extensiva do mundo e à sua função simplesmente operativa ou motora. Trata-se de não estabelecer uma percepção do mundo mais ou menos razoável para que uma reação adequada seja efetuada e, portanto, para que repita as operações já dadas pelo/no mundo dos clichês – sejam essas: pretensões subjetivas de uma personagem ou de um plano sequência. É o gesto da câmera, podemos dizer assim, que não reduz mais o mundo à sua parte interessada, nem a afecção singular ao tempo de uma reação calculável. Tarr, como vimos, já buscava desde seus primeiros filmes uma quebra na cadeia dessas sucessões. Suas repetições mais significativas visavam provocar hiatos, lapsos, retornos de certo modo irrealizáveis.

Não fosse suficiente, Tarr aos poucos vai expandindo as formas de se distanciar da narrativa linear, reivindicando, a partir de seu encontro com o escritor Lászlo Krasznahorkai, toda uma nova relação entre a montagem e o plano. Ao mesmo tempo, suas personagens também começam a parecer como se estivessem imersas em pensamentos impassíveis, hesitando entre um olhar ativo e passivo sobre o mundo, revelando essa estranha capacidade de não elevar o pensamento à condição reflexiva que poderia lhe dar a verdadeira compreensão sobre o que há diante de si. O que passamos a encontrar em seus filmes são personagens que perderam sua relação de identificação com o mundo, uma perda da relação entre o tempo presente e sua identidade. Trata-se de personagens cindidas, esquivas em relação ao tempo cronológico, não tanto por se contraporem a ele ou por não acreditarem nele, mas antes porque o tempo cronológico não opera mais como um marcador dos acontecimentos que experienciam. Cronos converte-se em um tempo secundário diante dos enigmas que se inserem nas imagens de Tarr. É como se o diretor de *O cavalo de Turim* na mesma época em que lê os livros de Krasznahorkai – ou talvez ao mesmo tempo – houvesse compreendido o problema que Deleuze compreendeu estar expresso nos filmes de Antonioni, a saber, que se Eros está doente em nossa civilização não o está simplesmente “porque está velho ou caduco em seu conteúdo, mas porque é tomado na forma pura de um tempo que se rasga, entre um passado já terminado e um futuro sem saída. Para Antonioni, só há doença crônica. Cronos é a própria doença”.<sup>15</sup> Daí a importância de dar, na mesma época, uma monocromia cinza aos seus filmes, abandonando toda variação de cores que levará ao limite em *Almanaque de outono*,

---

DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 325: “A civilização se define pela descodificação e pela desterritorialização dos fluxos na produção capitalista (...). Nossas sociedades apresentam um vivo gosto por todos os códigos, os códigos estrangeiros ou exóticos, mas é um gosto destrutivo e mortuário. (...) destruí-lo enquanto código, atribuir-lhe uma função arcaica, folclórica ou residual”.

<sup>14</sup> Cf. DELEUZE, 2005.

<sup>15</sup> Cf. DELEUZE, 2005, p. 35.



de 1984: extrair um teorema dos limiares e durações ao invés de um território das fronteiras e descontinuidades.

Desse modo, a necessidade de dar espessura às repetições passa a ser inseparável da duração das imagens, das panorâmicas dilatadas e dos morosos *travellings*. Tudo isso pode ser percebido como uma espécie de minoração da repetição; a tentativa de retirá-la do previsível ao mesmo tempo em que as personagens perdem a distância reflexiva frente àquilo que lhes acontece. Tais personagens são incapazes de realizar aquilo que os dados do movimento pressupõem que sejam capazes de realizar: comparar o presente com um passado imóvel e mover-se sentido ao futuro previsível. Talvez *Outsider*, de 1981, – nota-se pelo título – seja uma primeira tentativa de Tarr de deslocar, desta vez pelas próprias personagens, esse jogo das mobilidades imóveis. Nesse filme, a personagem está o tempo todo se confrontando com o futuro que lhe espera, mas ela ainda não consegue sair de um modo de resposta previsível diante dos dados empíricos dominantes do presente, tais como: deixar suas amigadas para se casar com uma mulher ou se alistar no exército. É um jogo sem saída que não descobre as potências do pensamento, apenas as linhas de um embate pressuposto. A personagem ainda não atingiu a multiplicidade das linhas do tempo. É a partir de *Maldição* que suas personagens se tornaram personagens verdadeiramente capazes de mergulhar nas constelações móveis do tempo, realizando travessias das mais inusitadas. A própria percepção interpretativa das situações é enfraquecida, tanto das personagens como do espectador. Ao mesmo tempo que o espaço se converte em um lugar sinistro, as circularidades, as repetições e a presença do tempo, propriamente dita, se radicalizam.

*Almanaque de outono*, de 1984, anterior a *Maldição*, é o primeiro de seus filmes em que o espaço e a circularidade se misturam a uma sensação de mistério inacessível tanto às personagens como ao espectador. O espaço colorido, as relações entre as personagens e a dificuldade enfrentada pela câmera e pelas personagens de sair da casa em que parecem presos constituem uma situação embriagada e embriagante. É um impasse para o pensamento que esquiva o sentido do previsível e de sua repetição. Como sair de uma experiência tão claustrofóbica quando tudo parece convergir para o interior de uma casa fechada como em uma verdadeira voragem centrípeta, onde cada tentativa para fora acaba por apontar para um retorno ao mesmo centro de gravitação? Talvez devêssemos assumir, como o próprio Deleuze fez em relação ao filme *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel, que há mais de uma leitura possível a respeito do mesmo problema, naquele caso, do movimento centrípeta primeiro como pulção de morte e logo como descoberta do tempo em seu estado puro.<sup>16</sup> Aqui, a questão precisa ser pensada em torno do fato de que a situação insuportável vivida pelas personagens de não conseguir sair daquelas relações, presas a situações-limites, não é nem rara, nem extraordinária, como acontece no filme de Buñuel. Ao contrário, estar preso a uma casa em que só é possível viver a embriaguez de suas relações intoleráveis, toda sua miséria diante da qual parece não haver saída, é algo bem próximo ao que passamos em nossas vidas. Deleuze parece ter dito o mais importante sobre esse novo sentido

---

<sup>16</sup> Cf. DELEUZE, 2009. Além de: DELEUZE, 2005.

político do cinema a partir do filme *Europa 51*, de Rossellini, isto é, sobre imagens de um novo tipo, sobre a necessidade de vê-las não mais como metáforas, não mais como imagens em movimento, mas em sua literalidade, isto é, como imagens puras de tempo e movimento, de intensidade e pensamento tal como vivemos de muito perto:

uma imagem ótica-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, sem seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não pode dizer ‘final, as pessoas precisam trabalhar...’ *Pensei estar vendo condenados*; a fábrica é uma prisão, a escola é uma prisão, literal e não metaforicamente. Não se faz suceder a imagem de uma prisão à de uma escola: seria indicar apenas uma semelhança, uma relação confusa entre duas imagens claras, que nos escapam no fundo de uma imagem obscura: mostrar *em que e como* a escola é uma prisão, os conjuntos residenciais são prostíbulos, os banqueiros, assassinos, os fotógrafos, pilantras, literalmente, sem metáforas.<sup>17</sup>

Parece ser algo nesse sentido o que Tarr dá a ver em *Almanaque de outono*. A casa, a relação mãe e filho primogênito, a bebida e o glamour de uma burguesia essencialmente decadente, o cromatismo das cores, enfim, como passamos de uma hora a outra sem entrar em nenhum tom de diferenciação, sem encontrar nenhuma saída enquanto não percebemos efetivamente, em sua beleza ou horror, a natureza afetiva desses esquemas de distribuição do tempo e dos espaços em que passamos nossas vidas.

Lembremos que Deleuze e Guattari caracterizavam o modo de funcionamento das palavras de ordem como um clichê cinematográfico: “menos por sua permanência e sua duração do que por sua função de centro”.<sup>18</sup> Não se trata, portanto, de uma função de repetição ou de duração, mas de centro, é o centro que volta como repetição dominante e que nos esquiva da imagem. É essa função de centro que se converte em embriaguez durante o filme *Almanaque de outono* e que vai aos poucos desmoronando. Assim, Tarr, ao mesmo tempo que expõe o centro em sua literalidade sufocante e embriagante, faz com que seu centro perca sua estabilidade. É aqui que vemos como Tarr começa inventar uma imagem-repetição que nos faz pensar por meio das exterioridades de centros repetitivos dominantes.

Entre *Almanaque de outono* e *Maldição*, o cinema de Tarr talvez tenha vivido seu deslocamento mais significativo. Se a condição enigmática de uma circularidade viciosa (*Almanaque de outono*) e a tentativa de criar personagens imprevisíveis (*Outsider*) já apareciam, o plano operativo da câmera que segue apenas os movimentos espaciais ainda era seu modo primordial de ver o mundo. Desarmar

---

<sup>17</sup> Cf. DELEUZE, 2005, p. 31.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995, p. 39.

seu centro pelo círculo vicioso ou romper com ela por meio de falsos retornos, como no encerramento de *Pessoas pré-fabricadas*, ainda não a impedia de operar com naturalidade a relação entre imagem, mundo e tempo. É a partir de *Maldição* que Tarr conquista o movimento intensivo do mundo, seu para além do movimento espacial, algo que irá mudar profundamente a imagem de seus filmes. A repetição abandona qualquer elo com a pulsão de morte, tal como ainda era visível em *Almanaque de outono*, ganhando agora um novo estatuto.

A partir de *Maldição* é a repetição de um mundo de mistérios que irá se impor como imagem propriamente cinematográfica. Trata-se da conquista da movência intensiva do mundo, do fato de que o *travelling* pode radicar a relação do pensamento com o espaço e o plano fixo, do pensamento com o tempo. Não se trata mais de sucessão ou de cromatismo, mas de *contínuos*, ou seja, de condensar ou dilatar o tempo e espaço, permitindo ao pensamento atravessar espaços desconexos e tempos extremamente distantes. Temos agora planos-sequência que ganham a duração em estado puro, que fazem sensíveis os movimentos mais tênues do tempo. Os tons de cinza substituem as cores, revelando que a quantidade de cores reduz a proliferação das variações que coexistem dentro de uma mesma linha intensiva da imagem.

Certamente, como dissemos, o encontro entre Tarr e o escritor Krasznahorkai é um acontecimento decisivo nesse sentido, uma vez que é do encontro que tem com os livros do escritor que florescerão boa parte de suas novas ideias. Crucial, por exemplo, foi o crescente abandono da montagem alternada ou paralela, a qual, curiosamente, passa a ser um incômodo para o diretor, como se ela tivesse se convertido em uma impossibilidade para seu cinema, forçando-o a ir mais longe nas possibilidades rítmicas do *travelling* e do plano-sequência.<sup>19</sup> Não à toa, em uma entrevista realizada quando Tarr já estava submerso nas preocupações de seu novo cinema, ele expôs que o problema mais importante para seu cinema se deu com a descoberta de que “fazer cinema é essencialmente uma questão de tempo”,<sup>20</sup> pois é o tempo que dá ao cinema o ritmo que pulsa para além e aquém de suas histórias.

Talvez essa virada na cinematografia de Tarr sinalize ainda outro aspecto que o aproxima dos cineastas que para Deleuze construíam uma nova relação entre o cinema e o pensamento, em que a primazia da imagem-pensamento se impunha em detrimento da imagem-movimento. Algo, é claro, que recai diretamente sobre a postura do espectador, uma vez que a imagem que dá a ver uma intensidade oculta do pensamento coloca-o diante da possibilidade de pensar aquilo que estava *fora* de seu sentido possível.<sup>21</sup> O tempo do cinema com que Tarr deixa de operar é o tempo destinado a organizar as imagens do mundo em uma narrativa com um eixo central e um desenvolvimento único e uniforme. Tarr passa a operar como um experimentador dos corpos de tempo, os quais não cessam de desestabilizar ou até mesmo de se esquivar da organização cinemática:

---

<sup>19</sup> Cf. SÉLAVY; TARR, 2012.

<sup>20</sup> LESTOCART, Louis-José; TARR, Béla. Entrevue Béla Tarr. **Un cinéma topologique**. In: **ArtPress**, Paris. 279, 2002. [Tradução do francês para o português realizada por mim].

<sup>21</sup> Cf. DELEUZE, 2005.

Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. ‘Não sabemos sequer o que um corpo pode’: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. ‘Dê-me portanto um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera.<sup>22</sup>

É claro que nem Deleuze, nem Tarr, nem Antonioni – a quem Deleuze se refere nessa passagem –, acreditam que o corpo pensa, mas é pelo corpo no tempo e pelo tempo no corpo que o cinema e o pensamento podem descobrir novas formas de *ver* o que há de vida para além da percepção empírica daquilo que nos é dado no presente. Nesse sentido, talvez seja possível dizer que a partir de *Maldição* prolifera-se uma repetição que não corresponde mais ao mundo do atual, isto é, ao universo perceptivo do tempo presente, mas à repetição do tempo nos corpos e dos corpos no tempo: Karrer sentado diante da janela logo no início do filme exprime – antes mesmo de estar presente como personagem –, um ritmo em diálogo ocular com os trilhos de carga de ferro em suspensão. Cada repetição do som transforma a repetição em força germinativa de uma nova imagem, ou seja, ela põe em relação afetiva seres heterogêneos não-comunicantes: Karrer e as cargas de ferro – suspensão. Encontro que funciona como um *fora* de nós, pois toda essa relação aberrante dada pela sensação rítmica não pode nos colocar em harmonia com o que vemos, ao contrário, ela faz proliferar, paradoxalmente, um desacordo com as imagens do mundo que guardamos em nossa memória, como o nosso passado fechado nos limites mais comuns ao de nosso presente. Mas, curiosamente, essa sensação não é a sensação de uma temporalidade subjetiva, antes de uma temporalidade anômala, estrangeira.

É possível que tudo isto tenha algo de nietzschiano.<sup>23</sup> Como explicou Leon Kossovitch, para Friedrich Nietzsche a repetição é um procedimento que destrói aquilo que restringe o pensamento ao circuito dos signos humanos, permitindo assim que lhe venha desde fora uma potência que o força a criar o novo no pensamento, a capacidade de apreender o inapreensível no corpo, o que escapa ao sentido dado e à sua finalidade.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Cf. DELEUZE, 2005, p. 227.

<sup>23</sup> Cf. SÉLAVY; TARR, 2012.

<sup>24</sup> KOSSOVITCH, Leon. **Signos e poderes em Nietzsche**. São Paulo: Azougue, 2004, p. 165.

## A circularidade centrípeta e a exterioridade do afecto

Se podemos situar um filme que marca um separador de águas no cinema de Tarr, como mencionamos, esse é *Maldição*, de 1987. É o primeiro de seus filmes a fazer da imagem imóvel uma mobilidade real de sensações, revelando um profundo vínculo entre tempo e afeto, colocando o pensamento em relação com o tempo. A embriaguez já não é uma condição do espaço circular, mas uma força do tempo no corpo das personagens, uma intensidade do tempo no corpo da câmera. Passamos das danças circulares das personagens embriagadas ao tempo morto dos espaços plenos, onde os corpos de bruxas, animais e minerais aparecem, enquanto outros, visíveis à luz do dia, desaparecem. São imagens que parecem não passar, fazendo com que tudo, paradoxalmente, se revele como pura passagem: limiares de intensidade. Entramos assim em um cinema para o qual o tempo se converteu em sinônimo de variação afetiva, variação perceptiva, não mais afecção e percepção de um objeto empiricamente apreensível. Mas também onde as personagens não falam mais a respeito do que veem, mas de visões que têm. Não seria também essa a nova posição do espectador? Não mais aquele que reconhece aquilo que viu, mas antes aquele que encontra visões/atos de pensamento singulares que estão para além ou aquém daquilo que podia reconhecer?

Karrer, a personagem central de *Maldição*, é um homem aparentemente solitário, o qual prefere dançar com chuva a dançar com homens, que conversa com seres misteriosos e desafia o próprio olhar a ver o que repete ser um insondável, um intolerável. O enigma de Karrer não é mais aquele do espaço circular com um centro de gravitação, como em *Almanaque de outono*, mas a possibilidade de circular pelo chão empossado pelas águas da chuva, pelos líquidos que escorrem entre homens, bruxas, minérios e animais. Toda uma dança entre esses elementos passa a ganhar figuração e a agitar os corpos. O ritmo que se faz entre Karrer e uma mulher, entre Karrer e um cão, entre Karrer e a chuva, entre Karrer e a bruxa: são novos afetos, imagens puras do tempo, encontros singulares. São imagens que nos lançam diante de exterioridades do humano, onde tudo é vínculo em um contínuo de intensidades em variação: chuva, cão, olhares, bruxa, teleférico de cargas, tudo parece ser uma passagem afetiva em Karrer, compondo ritmos, convertendo tudo em movimento, embriaguez. Toda imagem ganha uma densidade que complexifica a história, coloca o tempo na narrativa e o pensamento em bifurcação.

Aqui se inicia o deslocamento da repetição como entropia, como questão pessoal, como um problema subjetivo, para uma proliferação das repetições como vínculo aberto com o mundo. O que implica um deslocamento entre a imagem como jogo de um olhar cognitivo para a imagem como captura de acontecimentos, de movimentos do mundo que se complicam entre seres heterogêneos: imagens problemáticas de teoremas que se expandem como lógicas impensáveis do pensamento ao invés de se referirem aos pressupostos do entendimento humano.

É nesse sentido que a imagem em Tarr agarra a repetição e a circularidade como potência do ver, isto é, como um procedimento de abertura a variações intensivas, a um só tempo da imagem e do pensamento. Talvez as palavras do filósofo Pierre

Klossowski a respeito do Eterno Retorno de Nietzsche ecoem bem esse tipo de experimentação estética de Tarr. Não se trata, segundo Klossowski, de ver no Eterno Retorno apenas a condição empírica do que retorna, mas de apreender pela repetição o acontecimento singular que surge com o *desnível* que ele produz entre o *tempo do pathos* e o *tempo do organismo*. Um desnível que é o signo de uma dimensão de abertura do pensamento à repetição das emoções singulares que o capturam, à repetição, em si mesma, dessa produção de emoções que atingem o pensamento.<sup>25</sup>

De agora em diante é outro o tipo de espera, repetição e circularidade que interessa a Tarr. O vagar dos longos planos-sequência, a circularidade das músicas, enfim, todos os blocos de imagem sonora e visual revelam essa insaciável produção de sensações que estão sempre aquém ou além da repetição empírica ou orgânica. Como dirá Tarr em uma entrevista a respeito de seu filme *O cavalo de Turim*: meus filmes, há que os sentir. “Isto é o mais importante. Se não, tudo está morto”.<sup>26</sup>

É assim que o procedimento das repetições realiza, sobretudo a partir de *Maldição*, um processo de diferenciação intensiva. O jogo da repetição como retorno desviante dos percursos assépticos de uma narrativa verídica deixou de ser primordial para Tarr. Agora a Repetição é o signo de uma multiplicidade de emoções que são a verdadeira repetição dessa sua dança das sensações.

Como nos diz o cineasta, mostrando a abrangência a que visa seus filmes: “talvez [em meus filmes] não haja apenas problemas sociais, talvez existam problemas que dizem respeito à ontologia, [... problemas que dizem respeito] àquilo que criamos; a este mundo que nós criamos, enfim, ao nosso mundo”.<sup>27</sup> Ora, é preciso compreender essa afirmação literalmente, entender como seus filmes implicam relações diretas com o nosso pensamento, com o nosso mundo, com a nossa capacidade de sentir e criar o nosso mundo. Não são representações, são antes os limites que estabelecemos quando nos colocamos enquanto espectadores como sujeitos centrados. Ora, o que precisamos fazer para a repetição se converter, ao invés de um retorno do *mesmo*, no retorno de uma experiência singular?

## Às voltas da espera

Atentemos para uma situação bastante instigante, a qual retorna uma série de vezes em seus filmes, a saber, a imagem da personagem sentada diante da janela.

---

<sup>25</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche y el círculo vicioso**. Trad. Roxana Páez. Buenos Aires: Caronte Filosofía, 1986, p. 25.

<sup>26</sup> HÉNONIN, Abel Muñoz; TARR, Béla. Entrevista Béla Tarr. **La Tempestad**. Cidade do México. Fev. 2013. Disponível em: <http://latempestad.mx/bela-tarr-entrevista>. Acesso em 04. Set. 2014. [Tradução do espanhol para o português realizada por mim].

<sup>27</sup> Cf. SÉLAVY; TARR, 2012.

Essa imagem poderia ser facilmente associada à concepção clássica da perspectiva em pintura: o olhar voltado para um horizonte cuja infinitude revela a magnitude da verdade ou ainda a verdade que se esconde nos confins da natureza; mas não é esse o caso.

Aquilo que vemos nos filmes de Tarr, na paisagem para além da janela, é, a um só tempo, distinto e dinâmico. A paisagem nefasta que as personagens olham pela janela e sobre a qual a câmera ora avança, ora recua, não nos leva a pensar que o mistério está lá para ser contemplado como um fascinante e imóvel universo ou para ser decifrado como a verdade escondida na natureza, mas tampouco nos leva a repudiá-lo como matéria corrompida do mundo. Ao contrário, são paisagens e horizontes preenchidos por diferentes corpos: técnicos, orgânicos, atmosféricos, animais ou vegetais: chuva, batata, vento, cavalo, árvores, teleférico de carga. É um vasto deserto pantanoso, mas preenchido por corpos moventes, com um antes e um depois, os quais preenchem a imagem com a expectativa de um porvir; presente ainda sem sê-lo.

A espera que se repete nessas cenas faz com que esses seres ganhem sua possível visibilidade. O tempo que dura e se diferencia em si mesmo nessa espera sem fim, nessa espera sem finalidade diante da janela, constitui uma potência crescente da imagem, um desdobrar afeto-perceptivo que insiste no deserto, no pântano. Inominável quando invisível e ao mesmo tempo balbuciante quando se revela visível e exuberante.

Dentre as cenas mais instigantes, encontramos a já citada cena do médico em *Satantango*, o qual, sentado diante da janela, ouve repentinamente os sinos longínquos de uma “revolução cósmica”, conforme suas palavras. À procura do som, ele irá até uma igreja situada no oriente, longe de sua aldeia. Tão distante que ele quase não tem forças para ir e voltar. Tão distante que o som do sino seria impossível de atingi-lo: é uma imagem sonora impossível e, no entanto, real e imaginável. Ao chegar à igreja ele encontrará um homem que grita e toca um pequeno sino de mão; eles não se falam, mas se “a-comunicam”. O vínculo é antes o de uma aliança anômala, inumana, mais que humana, entre os quase-seres que percorrem invisivelmente aqueles dois homens: um afeto, uma “revolução cósmica”. Um vínculo que pode irromper de dentro do pântano, quando as possibilidades já não são ou ainda não eram reconhecíveis.

Nunca saberemos ao certo se o que irrompeu primeiro nessa espera foi o som daquele sino ou antes um som alucinante. Se foi a força vinda desde fora ou a potência vinda desde dentro. De todo modo, uma relação intangível se produziu: uma inflexão do mundo. Trata-se de um signo que faz com que a personagem siga o enigma de uma “revolução cósmica”, de uma revolução que está aquém ou além da revolução política prometida por Irimiás, funcionário que deve coordenar o futuro daquela comunidade, reintegrá-la ao Estado.

É assim que, da repetição dos dias, a espera irrompe misteriosamente, exprimindo um elo entre dois corpos cuja comunicação é transversal e, assim, corta os limites espaço-temporais.

Ora, esse tipo de espera que vem de assalto ao pensamento se repete uma série de vezes nos filmes de Tarr e em *O cavalo de Turim* surge talvez aquela que é a mais encantadora dessas irrupções, a saber, quando do fundo deserto cada vez mais seco surge um grupelho de ciganos com seus cavalos brancos; cortando com sua mais pura vitalidade a seca, o silêncio, o vento. Passageira inflexão de alegria, uma “revolução cósmica” sem futuro, mas em absoluto porvir que passa para dentro da imagem, por dentro de seus filmes. Como dizem Deleuze e Guattari sobre maio de 1968: “o próprio acontecimento, por mais antigo que seja, não se deixa ultrapassar: ele é abertura de possível. Ele passa para dentro dos indivíduos, tanto quanto para dentro da espessura de uma sociedade”.<sup>28</sup>

São cortes intraduzíveis, como diria Maurice Blanchot a respeito do vínculo entre a espera e o retorno do inesperado. É o retorno desses seres singulares, os quais surgem diante de nós como pequenos desastres confrontando ou até mesmo desbancando nossa aparente homeostase. Eles são o “retorno não desejado; o desastre” – a repetição do que não nos é próprio, arrombando as fronteiras de nossa percepção.<sup>29</sup>

### 03 de jan. de 1889 – ou o retorno do cavalo de Turim

*O cavalo de Turim* parece ser um filme que condensa as duas falas mais instigantes de Tarr. Seu questionamento sobre as relações entre seus atos de criação cinematográficos e o mundo em que vivemos, o que envolve, segundo Tarr, inclusive questões ontológicas. E o fato de que ele sempre filmou um único e mesmo filme, uma única e mesma história.

Quando vemos *O cavalo de Turim*, o primeiro fato que vem à tona é o de nunca termos visto um filme desses, em que a exigência de um novo olhar com uma nova sensibilidade se impõe de modo tão decisivo desde o começo; e, por isso mesmo, a clareza de que esse filme difere de todos os anteriores de Tarr. Um filme para etólogos, mais do que para intérpretes. Assim, ao tomarmos essa posição, ou seja, de um olhar voltado a como os afetos produzem e provocam essas diferentes percepções no filme, passamos a perspectivar *O cavalo de Turim* como totalmente anti-apocalíptico, um filme sem finalidade para além da constelação dos corpos móveis que exprime. Não há nem apocalipse silencioso, nem espetacular. É um filme em tudo parece injustificável, um filme de encontros com a vida, um filme de novos afetos e percepções. Estamos, portanto, no avesso

---

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 1968 nunca existiu. Trad. Mariana de Toledo. Disponível em: **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – n 1º, p. 119.

<sup>29</sup> BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo. Madri: Trotta, 2015, p. 11. [Tradução do espanhol para o português realizada por mim].



do apocalipse, esse delirante clichê espetacular no qual tudo justificaria um miserável juízo final.

Como notou Andréas Kov acs,<sup>30</sup> desde o início do filme, estamos diante de um acontecimento decisivo, o qual não nos convida a uma reflexão moral, mas, ao contrário, mergulha-nos em uma experiência radicalmente pensante, a saber, a do retorno das partes que penetraram   distância os corpos daqueles que talvez estivessem presentes, mas a respeito dos quais nunca escutamos falar, no momento do encontro decisivo entre Friedrich Nietzsche e o cavalo de Turim.

Conforme nos conta a voz *over*, na cidade de Turim, no dia 03 de janeiro de 1889, Nietzsche viu a imagem intolerável que rompeu todos seus esquemas perceptivos. Nietzsche v , literalmente, um cavalo ser brutalmente espancado pelo seu cocheiro; é o afeto que cruza e liga ele ao animal que insiste em desobedecer a seu cocheiro. Nietzsche subleva-se e, aos prantos, se precipita, abraça o animal e cai, ele também, no chão ao seu lado. Esse, como é sabido, foi um dos últimos momentos de fôlego do filósofo antes de cair na clausura da loucura. Signo inédito na história da filosofia: o contágio de uma desobediência que revela a passagem do tempo, daquilo que antes era tolerável àquilo que arromba o presente como intolerável, pois sua imagem pode quebrar o fluxo dos clichês que nos impediam de vê-la.

Após o relato da voz *over*, a espera se faz presente pela primeira vez no filme: a tela está escura e ficamos diante do silêncio. Esperamos a imagem visual até que, do silêncio da voz, do fundo amorfo da tela escura, o corpo de um enorme cavalo vem aos poucos   lume, ele não se separa do fundo do qual germina e surge como um corpo espesso que retorna do desconhecido puxando com f rca o cocheiro e sua carroça. Retornam de Turim? Não sabemos. Retorno como puro movimento em forma o; real pela música circular, pelo vento a contrapelo, pela f rca do cavalo, pelo quadro em *contra-plongée*, pelo ritmo do *travelling*, pela densidade vital de uma pura expectativa. Um verdadeiro campo de fôrças que se ergue com o corpo do cavalo e o *contra-plongée* da câmera, e que abrir , um pouco mais adiante, uma nova espera. A espera por um acontecimento que, no entanto, não acontece, que não-chega, que não-chegar , e que, ao mesmo tempo, sentimos que já aconteceu, que está acontecendo, que acontecerá. Como um acontecimento dentro do qual outros acontecimentos não cessam de se insinuar ou de proliferar.

Aos poucos, o cavalo com o seu cocheiro chega a uma pequena casa com um pequeno celeiro em meio a um lugar situado no meio de uma espécie de lugar-qualquer ou de não-lugar, onde a filha do cocheiro os aguarda. Desde então, a expectativa pela saída daquele lugar, cada vez mais desértico, cada vez mais inóspito e seco, cresce vertiginosamente. E, em seu crescer, pulveriza uma série de situa es que deixam os vestígios de um mundo em ruínas. O primeiro sinal mais explícito se dá com a vinda de um suposto vizinho, o qual vem em busca de um pouco de aguardente, mas aproveita para fazer um discurso sobre a catástrofe que

---

<sup>30</sup> KOVÁCS, Andr s Bálint. **The Cinema of Béla Tarr**. Nova York: Columbia University Press, 2013.

se aproxima. O segundo se dá com a chegada dos ciganos em seus cavalos brancos, que reiteram a aproximação da catástrofe para logo seguir com sua fuga para a América. É a Europa que vive sua ruína, sua “morte”. Por fim, são eles, pai e filha, puxando seu cavalo, que tentam uma fuga que fracassa, e que termina com eles retornando incompreensivelmente para casa de onde a câmera, autônoma, jamais partiu.

Mas é preciso olhar mais profundamente para notar os sinais que os outros elementos já exprimiam. O cavalo que para de comer; os cupins que deixam de fazer barulho; a água que seca; o vento que para; a chuva que não chega. São os dias que desaparecem pouco a pouco, dia após dia. Em sete dias, a luz também se apagará, restando apenas a voz.

Nessa superfície da imagem e dos sons que Tarr tece, vemos a renúncia crescente da prerrogativa de um espectador reflexivo. A repetição dos dias e a circularidade do vento crescente, assim como a música que os acompanha, são literalmente vitais em sua intensidade afetiva, enquanto a linearidade, em *O cavalo de Turim*, tende ao seu próprio desaparecimento.

Tarr parece nos contar sempre a mesma história. A história de um espectador que fica a cada filme com menos imagens, mas com mais cinema, com um cinema que se repete como pensamento possível em detrimento da repetição das diversas imagens clichês que lhe são possíveis. Tudo ganha a expressão de sua literalidade singular: um cavalo, uma batata; na duração, na repetição, nos retornos desses corpos que nunca estão no presente, mas sempre na produção de uma passagem de emoção. Como escreveu Deleuze em *Diferença e Repetição*: “O eterno retorno não faz ‘o mesmo’ retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devam. (...) Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento já não é de modo algum uma representação teórica”.<sup>31</sup>

Talvez *O cavalo de Turim* dê novo sentido a essas palavras de Deleuze. Kovács, insistiu que este era o único filme de Tarr que não privilegiava o problema do retorno, uma vez que se trata de um filme cuja reta linha do tempo nunca encontra obstáculo. Essa análise de Kovács, por mais precisa que seja, apenas torna o problema do tempo e da repetição em Tarr mais instigante, pois nos faz perguntar: como a linha reta pode então coexistir simultaneamente com a sensação real da repetição?<sup>32</sup> E não apenas a repetição dos dias que se sucedem, mas também dos gestos, além das inúmeras micro percepções de retorno que o filme exprime: da música circular ao retorno à casa. Inclusive o fato de essa casa ser em si mesma um lugar-qualquer, isto é, um lugar em que qualquer coisa pode acontecer ainda que esse lugar seja não identificável. É como se o próprio lugar, esse lugar que quase não tem qualidades, revelasse uma obscura tendência ao retorno, mas a um retorno singular, como se todos que o habitam só pudessem tender à linha reta que esvazia suas qualidades até o limite em que a única

---

<sup>31</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000, p. 100.

<sup>32</sup> Cf. KOVÁCS, 2013.

qualidade seja não ter qualidade alguma, que a particularidade seja a de não deter nenhuma particularidade histórica ou subjetiva (já que o tempo mesmo se converteu em linha reta sem passado), até que não haja mais propriedade alguma (já que toda água secou e toda luz se apagou).

Ora, é dentro desse paradoxo do tempo – em que coexistem a linha reta de um tempo sem medida e o retorno de uma diferença radical – que se revela, no cinema de Tarr, o mais radical dos teoremas da imagem e do tempo, a dinâmica aberta em que se move, se faz e se desfaz, imagem e pensamento. Como expôs muito bem Peter Pál Pelbart: quando encontramos esse mínimo *comum* entre as singularidades quase-invisíveis que se distribuem no pensamento, quando percebemos esse mínimo de *comum* que constitui o fundo em que habita a hecceidade das imagens, encontramos, aquém ou além do que coordenava a banalidade cotidiana, o fato de que:

O paradoxo não inverte a direção dessa flecha [(da direção única)], o que seria irrisório, mas abole o princípio mesmo da mão única, portanto o que rege a ideia mesma de um bom sentido, do bom senso. Pelo paradoxo sempre são afirmadas várias direções concomitantes (...). O paradoxo se instala nessa disjunção incessante e infinita, sem negá-la, obturá-la ou superá-la, antes deixando-a escancarada.<sup>33</sup>

É esse o tempo que faz reaparecer, no cinema e pelo cinema, o encontro de Nietzsche em Turim. Mas, com a condição de não o fazer em nome de Nietzsche, mas *diante* do cavalo de Turim. Diante desse afeto que permitiu a Tarr imaginar o invisível, isto é, a descobrir a imagem capaz de abrir o cinema ao tempo das possibilidades que não conseguiríamos seguir não fosse a força do animal. Ora, era preciso enfrentar essa impossibilidade de se saber o destino do cavalo (e de seu cocheiro, o plebeu) para que o acontecimento pudesse retornar: pensar no encontro, pensar seu *ser*, mas pensá-lo desde o ponto de vista de sua multiplicidade minoritária é adentrar no perspectivismo de um tempo desconhecido. Ver esse cavalo que desapareceu em Turim, era ver a sobrevivência de seus afetos: criá-lo em seu desaparecimento, em sua inviabilidade, mesmo que para isso fosse necessário fazer uma imagem capaz de colocar os solos da Europa a tremer.

## Um cavalo contagiante

Há ainda um ponto a ser desdobrado. Desde o início do filme *O cavalo de Turim*, o cavalo que retorna à casa insiste em desobedecer: não comer, não carregar. Sua insistência estranhamente ressoa o silêncio dos cupins, o fim da água. As comunicações entre esses seres propagam-se sem que possamos identificar sua

---

<sup>33</sup> PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 65.

lógica. São como uma espécie de dança que se faz entre uma espera e sutil sinal áudio ou visual que parece passar por todos os limiares entre a casa, o cavalo, os cupins, as batatas, o poço de água, a menina diante da janela, o vento, o cocheiro com um braço imóvel. Tudo parece repetir uma recusa ao modelo, às promessas. É pela imobilidade das ações que algo parece crescer e aos poucos contagiar outros seres, até mesmo a câmera, em uma impassível mobilidade de sensações que desobedecem a qualquer ação tida como adequada àquela situação, e todas aquelas que seriam, parecem se quebrar. Tarr nos transmite o grito da necessidade absoluta em que nos encontramos de criar uma nova imagem possível.

Uma imagem que passe por uma nova sensibilidade, por uma nova percepção capaz de ver e fazer ver essa verdadeira dança afetiva dos corpos invisíveis, a dança que implica um mundo de comunicações mais-que-humanas, um cavalo, algumas batatas, cupins, vento, água. Dança, como dissemos, que também conecta aos trajetos circulares da menina, seu ir e voltar ao poço de água cada vez mais vazio, o braço imóvel do pai.

O cavalo, espécie de irmão de *Bartleby, o escrívão*, como insistiu Jacques Rancière,<sup>34</sup> é essa figura ao mesmo tempo encantadora e contagiante, que prolifera sem dizê-lo, talvez sem sabê-lo, uma desobediência menor, uma desobediência que não é uma resposta propriamente dita, não é uma correspondência ao mundo, é um *preferir-não*, uma esquivia, uma deserção do mundo dos homens. Liso como um puro afeto, ele simplesmente propaga suas intensidades e sua crescente condição de marginal, mas que, aos poucos, marginaliza todos os seres do filme.

“Ei, você!” – pergunta a filha.

“O que foi?” – responde o pai.

“Também consegue ouvi-los?”

“O quê?”

“Os cupins: não estão fazendo ruído algum.”

“Eu os ouço há 58 anos..., mas não os escuto agora. Eles realmente pararam.”

A absoluta recusa do cavalo e o silêncio inesperado dos cupins formam essa paciente espera por uma abertura que nos entregue a qualquer reviravolta na imagem e no pensamento, ou antes, ela já é o início de seu retorno: um grau zero de sentidos, passados e ideias dadas de antemão. Gênese de uma reviravolta, pois agora tornou-se impossível discernir o possível do impossível, o pensável do impensável. Percebemos como Tarr não se preocupa em fazer da repetição algo restrito à leitura da imagem, mas à visão de um puro afeto para além da imagem: o que seria afinal o retorno do cavalo de Turim num filme como *O cavalo de Turim*, se não justamente um processo de diferenciação desse retorno do não desejado, do diferente a partir do mesmo?

---

<sup>34</sup> RANCIÈRE, Jacques. **Béla Tarr**: O tempo do depois. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

## Concluir sem conclusão ou o retorno da exterioridade

Como sabemos, Deleuze, ao explicar filosoficamente o cinema ou a ideia-cinema, seu retorno sempre diferente, explicou como esse se caracterizava por uma conjunção/disjunção entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, variando em suas posições e privilégios.<sup>35</sup> Levando isto em conta, é possível dizer que nosso artigo buscou acrescentar a essa reflexão, através do cinema de Tarr, um conjunto de possíveis relações de retorno e repetição que jogam nos limites entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, complexificando assim as maneiras de ser do retorno e da repetição na imagem e no pensamento. Como vimos, cada tipo de repetição pode trazer consigo a paisagem de um desnível intensivo, o qual nos coloca dentro de limiares entre o já pensado e o retorno de uma diferença impensável.

Tendo isto em vista, podemos afirmar que, se há toda uma exploração criativa das repetições nos filmes de Tarr e, de modo especial, em *O cavalo de Turim*, é porque para Tarr a repetição surge como fonte criativa capaz de produzir ou de desdobrar acontecimentos singulares que aproximam vida, pensamento e cinema.

Para usarmos as palavras de Deleuze:

É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc.<sup>36</sup>

Nem passado, nem presente, nem futuro, os filmes de Tarr nos trazem esses acontecimentos que se esquivam da simples sucessão. São instantes de longa duração capazes de passar pelos três tempos, mas com a condição de fazer do cinema uma verdadeira imagem-pensamento.

Assim, podemos dizer que esse artigo buscou analisar como a repetição produzida por um procedimento criativo pode fazer da câmera, não menos que do espectador, uma possibilidade inesperada do *ver* e do *ouvir*. Por fim, vale ressaltar que não era nossa intenção transformar Tarr em uma espécie de autor, no sentido de grande gênio subjetivo. Para nós, Tarr, com toda sua grandeza, é como um agenciamento coletivo, que inclui sua equipe, seus encontros, seus aparelhos técnicos, os animais, as locações; companhias e todas as imprevisibilidades de um processo criativo.

---

<sup>35</sup> Cf. DELEUZE, 2009. E: DELEUZE, 2005.

<sup>36</sup> DELEUZE, 2005, p. 124.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo. Madri: Trotta, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema I**. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Causas e razões das ilhas desertas** [Manuscrito dos anos 50]. *In*: A Ilha Deserta. LAPOUJADE, David. (Org.). Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 1968 nunca existiu. Trad. Mariana de Toledo. Disponível em: **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência** – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – n 1º.
- HÉNONIN, Abel Muñoz; TARR, Béla. Entrevista Béla Tarr. **La Tempestad**. Cidade do México. Fev. 2013. Disponível em: <http://latempestad.mx/bela-tarr-entrevista>. Acesso em 04. Set. 2014.
- KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche y el círculo vicioso**. Trad. Roxana Páez. Buenos Aires: Caronte Filosofía, 1986.
- KOSSOVITCH, Leon. **Signos e poderes em Nietzsche**. São Paulo: Azougue, 2004.
- KOVÁCS, András Bálint. **The Cinema of Béla Tarr**. Nova York: Columbia University Press, 2013.
- LESTOCART, Louis-José; TARR, Béla. Entrevue Béla Tarr. **Un cinéma topologique**. *In*: ArtPress, Paris. 279, 2002.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **Béla Tarr: O tempo do depois**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- ROSEMBAUM, Jonathan. **The importance of being sarcastic**. *In*: Chicago Reader. Chicago. 14. Out. 1994. Disponível em:

<https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/07/the-importance-of-being-sarcastic/>. Acesso em: 23. Dez. 2020.

SCHLOSSER, Eric; TARR, Béla. Interview with Béla Tarr: **About Werckmeister Harmonies** (Cannes 2000, Director's Fortnight). Bright Lights Film Journal. Nova York. 01. Out. 2000. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.VrEIQLGD7Q>. Acesso em: 20 Mar. 2018.

SÉLAVY, Virginie; TARR, Béla. The Turin Horse: Interview with Béla Tarr. **Electric Sheep: a deviant view of cinema**. Londres. 04. Jun. 2012. Disponível em: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>. Acesso em: 28 Dez. 2017.

## Filmografia

NINHO FAMILIAR. Béla Tarr: Hungria, 1977. 100', som., cor.

OUTSIDER. Béla Tarr: Hungria. 1981. 124', som., cor.

PESSOAS PRÉ-FABRICADAS. Direção: Béla Tarr. Hungria, 1982. 82', som., cor.

ALMANAQUE DE OUTONO. Béla Tarr: Hungria, 1984. 115', som., cor.

MALDIÇÃO. Béla Tarr: Hungria, 1987. 122', som., pb.

SATANTANGO. Béla Tarr: Alemanha/Hungria/Suíça, 1994. 430', som., pb.

HARMONIAS DE WERCKMEISTER. Béla Tarr:  
Alemanha/França/Hungria/Itália, 2000. 145', som., pb.

O CAVALO DE TURIM. Béla Tarr; Ágnes Hranitzky:  
Alemanha/EUA/França/Hungria/Suíça, 2011. 146', som., pb.

Artigo recebido em 27/01/2020

Aceito em 17/12/2020