UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

BRENO ISAAC BENEDYKT

O Teorema de Béla Tarr:
um estudo sobre imagem e pensamento

SÃO PAULO
2016

BRENO ISAAC BENEDYKT

O Teorema de Béla Tarr:
um estudo sobre imagem e pensamento

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Cultura, Organização e Educação

Orientadora: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro

SÃO PAULO
2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

778.5(01) Benedykt, Breno Isaac
B463t O Teorema de Béla Tarr: um estudo sobre imagem e pensamento / Breno Isaac Benedykt; orientação Cintya Regina Ribeiro. São Paulo: s. n., 2016.
158 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Béla Tarr 2. Gilles Deleuze 3. Imagem 4. Pensamento 5. Tempo I. Ribeiro, Cintya Regina,

FOLHA DE APROVAÇÃO

BENEDYKT, Breno Isaac

O Teorema de Béla Tarr: um estudo sobre imagem e pensamento

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Cultura, Organização e Educação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro, por uma orientação sempre atenta aos movimentos do pensamento, cujas palavras, leituras e dicas têm uma presença marcante nesta dissertação.
Ao Prof. Dr. Celso F. Favaretto e ao Prof. Dr. Peter P. Pelbart, pelas leituras e sugestões apresentadas no Exame de Qualificação. Fundamentais para o amadurecimento deste trabalho.
Ao Prof. Dr. Leon Kossovitch pelas conversas e colocações sempre instigantes. À Profa. Dra. Flávia I. Schilling e ao Prof. Dr. Julio G. Aquino pela abertura e trocas ao longo do meu percurso de pesquisa na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Aos membros do grupo de orientação, pelas leituras e conselhos: Carolina Ferreira, Christian Guimarães, Diego Santos, Laura Lima, Rodolfo Neviani e Simony dos Anjos.
À Noemí Maya, funcionária da Biblioteca da Filmoteca de Catalunya, pela ajuda na busca e localização do último exemplar da revista Shangrila dedicada à obra de Béla Tarr, material que foi precioso para o desenvolvimento desta dissertação.
Ao Alan Osmo, pela leitura e pelos apontamentos.

À minha mãe, ao meu pai, aos meus irmãos e à minha avó, pela importantíssima ajuda, pela compreensão e pela paciência.
À Fátima Sampaio, pelo valioso apoio.
Ao amigo Alexander de Freitas, pelo encontro.
Aos amigos que me acompanharam de perto nesta pesquisa: Aline Chamone, Lucas Freitas, Marcos Evangelista, Yasmin Afshar e, especialmente, Alexandre Wahrhaftig – companheiro basilar. E também aos amigos cuja companhia esteve mais reservada aos cafés, aos bolos, às ervas e águas: Amanda Amaral, Daniel Shivas, Marcelo Nucci, Nathan Rabinovitch, Sergio Sayeg, Thiago Batista, entre outros.

À Joana Primo pela partilha ilimitada de sua alegria, confiança e apaixonante amizade. E, também, ao seu charme de se entregar aos devires de cada encontro.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida a esta pesquisa, número do processo 2014/03049-3, sem a qual sua realização seria inviável.

ele ainda era e não seria nunca mais do que um inseto d'água na superfície do lago, cuja perpendicular e secreta profundidade nunca conheceria, sendo seu único contato real com ela naqueles instantes em que, nos solitários e brilhantes lamaçais, debaixo do impiedoso sol e emoldurado pelo imóvel e preso semicírculo de pirogas observadoras, aceitava o jogo que não havia escolhido

(WILLIAM FAULKNER, *Palmeiras Selvagens*, 2003, p. 232)

(Imagem do filme *O Cavalo de Turim*)

RESUMO

BENEDYKT, Isaac Breno. *O Teorema de Béla Tarr: um estudo sobre imagem e pensamento*. 158 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho tem como fonte de estudo os filmes do diretor húngaro Béla Tarr, começando com *Ninho Familiar*, de 1977, e encerrando com *O Cavalo de Turim*, de 2011. Neste período o cineasta realizou, além de outros trabalhos, nove longas-metragens, alguns dos quais em parceria com o escritor húngaro László Krasznahorkai. Entretanto, esta pesquisa não tratou de suas obras como unidades separadas e/ou totalizáveis, mas como blocos de imagens em permanente contato com um plano de questionamentos a respeito da experiência estética do pensamento. Deste modo, o trabalho com os filmes teve como foco a análise fragmentos, continuidades e descontinuidades, por meio dos quais procurou traçar uma linha relacional entre o estilo das imagens e o problema do pensamento. Do ponto de vista da problematização do pensamento, esta pesquisa esteve ancorada no solo teórico-metodológico desenvolvido por Gilles Deleuze e Gilles Deleuze & Félix Guattari, do qual partiu o desenvolvimento de um estudo a respeito de quais os procedimentos audiovisuais criados nos filmes e de como eles possibilitam uma experiência radicalmente imanente do pensamento e, portanto, essencialmente intensiva. Ou seja, esta dissertação se voltou para um estudo dos procedimentos de criação audiovisual, entendendo-os como modos intensivos por meio dos quais se torna possível sentir o aparecimento deste espaço *vazio* que constitui a experiência do próprio pensamento não-subjetivo ou, dito em outras palavras, como vivência do tempo em sua multiplicidade intensiva. Portanto, foi no interior deste campo de questionamento que perspectivamos o cinema de Béla Tarr, tratando de desenvolver uma visão analítica que não partisse das premissas de uma divisão simplesmente formal dos procedimentos cinematográficos e que tampouco partisse da crença a respeito de um possível lugar exterior e desinteressado em relação às obras, o qual possibilitaria, por exemplo, uma leitura verídica a respeito das intencionalidades mais ou menos ocultas em cada um dos filmes. Ao invés destes modos analíticos, esta dissertação tentou se endereçar às obras procurando compreender como elas articulam injunções e/ou desvios de forças, criando, por meio de *afecções* e *afectos*, um procedimento imanente, no sentido do próprio encontro entre o olhar e a tela. Deste modo, cada capítulo desta dissertação desenvolve, a partir de um conjunto determinado de filmes do diretor, uma compreensão a respeito das forças, as quais, por vezes, exigiram a entrada de leituras transversais, advindas tanto do conjunto da obra do diretor, como de pensadores do campo filosofia, e também da literatura e do próprio cinema. É neste sentido que o cinema de Béla Tarr se converte em um teorema, ou em um *nó*, que solicita um diálogo orgânico tanto com teóricos que escreveram a respeito dos filmes, mas também com outros pensadores, como é o caso notório de Friedrich Nietzsche.

Palavras-chave: Béla Tarr, Gilles Deleuze, Imagem, Pensamento, Tempo.

ABSTRACT

BENEDYKT, Isaac Breno. Béla Tarr's Theorem: a study on image and thought. 158 p. Master's Thesis (Master of Education) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research is grounded in the films of the Hungarian director Béla Tarr, the first of which is *Family Nest* (1977) and the last is *Turin's Horse* (2011). Through this period, the filmmaker made, among other works, nine feature films, some of which in partnership with the writer László Krasznahorkai. Nevertheless, this research did not deal with their works as separable and/or inseparable units, but as blocs of images in constant contact with a surface of questions regarding the aesthetic experience of thought. By analyzing the films through fragments, continuities, ruptures and discontinuities we were able to draw a relational line between the style of the images and the problem of thought. Regarding the problem of though, this study is anchored to the theses and methodologies developed by Gilles Deleuze and Gilles Deleuze & Félix Guattari. From that, we investigated which audiovisual procedures created on the films could make us think of a radically immanent experience of thought and, therefore, an essentially intensive one. Therefore, this academic work looked for audiovisual creations understood as intensive modes to seize the emergence of this *empty* space that constitutes the experience of non-subjective thought – in other words, time as intensive multiplicity. Therefore, we conceive an analytic view that neither stems from a formal division of film procedures nor from the belief on a possible place of detachment apart from the films or a place that could permit, for instance, a truthful reading on the more or less hidden intentions behind each film. What this research aimed for was to understand how the films of Béla Tarr articulate injunctions and detours of forces that allow us, by *affections* and *affects*, to think of them as purely immanent procedures. Moreover, each chapter, based on a determined set of Tarr's films, developed a comprehension of the encounters between *forces*, which, at times, requested transversal readings, coming from thinkers of Philosophy, Literature and Cinema itself, including works on the *ouevre* of the director. It is in this sense that Béla Tarr's cinema appears as a theorem, or a *knot*, that invites us to an organic dialogue not only with theorists that wrote about his films, but also with other thinkers, such as Friedrich Nietzsche.

Keywords: Béla Tarr, Gilles Deleuze, Image, Thought, Time.

SUMÁRIO

Prólogo **13**

Capítulo 1: Resistir ao Intolerável **21**

O aparecimento de um nó... Béla Tarr 22

Dissipar-se entre *os clichês* 35

Uma singular captura da literatura 45

Capítulo 2: As forças do Tempo **53**

O tempo como um novo plano de composição 54

Semear retornos 65

Um novo perspectivismo 75

Capítulo 3: Entre fios e efeitos, um processo **85**

Tear: o procedimento 86

Harmonias e desarmonias e dissonâncias 98

O Destino entre imagens 107

Capítulo 4: A potência do *Fora* **115**

A espera 116

A exterioridade contra *o apocalipse* 125

O Zig-Zag 134

Notas para uma conclusão sem conclusão **142**

Imagens em Suspenso **146**

Referências Bibliográficas **149**

Filmografia – Béla Tarr **158**

Prólogo

Talvez o maior desafio de trabalhar com os filmes de Béla Tarr seja a condição afásica a que eles nos direcionam, exigindo um espectador em permanente estado de pensamento. Encontro paradoxal entre o nefasto e o inefável, cada um dos filmes parece lançar o *porvir* de uma original terra desolada, algumas delas ainda mais devastadoras do que aquela criada por T. S. Eliot (2006) no enigmático poema, *A Terra Desolada*, onde destruição e nascimento combatem entre si de modo *inumano*, arrastando consigo os projetos mefistofélicos de nosso deserto do atual.

Sem pretender atingir um real determinável ou uma representação a respeito de uma realidade perceptiva – trata-se de um diretor que, com o passar dos anos, se tornou cada vez mais distante do realismo clássico –, aquilo que seu cinema põe em jogo é, a nosso ver, uma série de problematizações no pensamento. Tal complexidade, impossível de atingir uma coerência, nos convidou a construir uma espécie de teorema analítico, fundamentalmente apoiado em concepções móveis como as do estilo, do procedimento e do avizinhamento, tanto literários, como cinematográficos e filosóficos, tendo como intuito produzir uma zona de consistência teórica a respeito de como imagens cinematográficas podem provocar estados problemáticos de pensamento. Por analítico, entendemos um processo de pesquisa que se situa na impossibilidade de ocupar um lugar de imparcialidade em relação aos filmes, portanto, ao falarmos em teorema analítico, estamos nos referindo a um lugar aberto e inseparável da presença intensiva de um corpo sensível. De tal modo que só podemos *apreender* os filmes junto a algo que eles abraçam para além deles, convertendo assim o próprio teorema em um teorema-dançante, quer dizer, em uma análise que não se restringe às relações entre princípios e consequências, pois inclui em si o movimento das injunções, das conexões e das vizinhanças, em que se misturam e intercambiam termos, personagens teóricos e conceitos, na construção de um problema vivo.

É neste sentido que este trabalho prioriza conceitos, tais como: estilo, procedimento e encontro, utilizando, por outro lado, poucas vezes termos como: análise e teorema; mesmo que ambos permaneçam operando nesta pesquisa.

Sem perder isto de vista, em um lance de risco, talvez seja possível elencar, na abertura desta pesquisa, três qualidades a respeito desta inexplicável obra cinematográfica a qual chamaremos neste primeiro momento de cinema-*Tarr*. A primeira é que se trata, indubitavelmente, de uma obra preenchida pela necessidade de

acreditar no mundo onde suas personagens vivem, por mais horrível e desolador que ele possa parecer – seus filmes, ainda que estejam cada vez mais distantes do realismo, afirmando uma força alucinatória, jamais se confundem com uma fantasia e tampouco se deixam reduzir a um imaginário; a segunda é que há um humor que atravessa a obra, sobretudo em seus filmes derradeiros, algo que engana as angústias (ainda que não se trate, é claro, de um cinema de humor)[1]; e a terceira é que este mundo, disparado pelos filmes, e que é o nosso mundo – nem real, nem imaginário –, é radicalmente claustrofóbico: espaço-tempo no qual seres e paisagens se revelam impenetráveis à racionalidade do bom-senso e do senso-comum, produzindo, por um lado, *vazios* no fluxo corrente de nossa linguagem e, por outro, *gestus* intempestivos que incidem contra o nosso deserto do atual.

Não devemos, portanto, entender o estilo-*Tarr*, ou o estilo *Tarriano* – que se misturará de modo indiscernível e intercambiável com os termos cinema-*Tarr* e até mesmo com Béla Tarr; forjando assim o nome de um *efeito* cinematográfico –, como se estivéssemos tratando de uma coerência artística ou de um estudo a respeito dos traços que se repetem em uma obra pré-concebida, em outras palavras, como se estes termos, selecionados de modo arbitrário, traduzissem as imagens fixas de um mesmo autor e/ou imagem. Ao invés disto, concebemos um conjunto variante de termos na condição de um amálgama teórico, de tal modo que nos é permitido levar adiante a sutil percepção dos devires, tal como Stéphane Bouquet (1997) nos aconselha em seu artigo dedicado a um dos filmes mais emblemáticos de Béla Tarr, *Satantango* (Sátántangó, 1994). Desta forma, pensamos nesta nomeação múltipla, incluindo Béla Tarr, como operadores analíticos capazes de mobilizar procedimentos estilísticos e de pensamento, ou seja, pensamos no estilo-*Tarr* como um caminho criativo e em processo contínuo de transmutação intensiva; sempre conectado ao modo como nós mesmos nos desafiamos a realizar a escrita desta pesquisa, isto é, como uma experimentação por meio da qual o homem – o autor e/ou espectador racional – também pode ser refratado.

O estilo, deste modo, se converte no verdadeiro dispositivo do teorema de Béla Tarr, entendendo-o como aquele que permite a injunção de procedimentos que são inseparáveis de um tempo que lhe é próprio, ou seja, de uma imanência que produz o estilo mais pela necessidade advinda de uma desordem sensível do que por meio de um

[1] Há, inclusive, diferentes tentativas de atribuir um termo ao tipo de riso produzido por Béla Tarr: sarcasmo-suave, humor, sarcasmo, ironia. Cf., entre outros, Jonhatam Rosembaum (1994) e András Bálint Kovács (2013).

conjunto de pressupostos ordenadores. É desta forma que o signo *Tarriano*, entendido aqui como algo sem significação e sem significante, ganha um lugar especial, sendo ele mesmo inseparável desta concepção de estilo. Portanto, signo e estilo devem ser entendidos aqui como injunções intrincadas pela embriaguez produzida pelos encontros com os filmes, construindo um jogo que se inventa a cada capítulo e a cada trecho do processo *Tarriano*. Neste sentido, o caminho deve ser vivido mais ao modo do pensamento Zen, isto é, cheio de paradoxos, cortes e fluidez, do que ao modo de uma linha de concatenações racionais conduzidas por um método cujo fio condutor nos levaria à saída dos labirintos do pensamento.

É assim que fomos percebendo cada vez mais que lidar com os filmes de Béla Tarr implicava não excluir o acontecimento de ser lançado incessantemente em mar aberto: em uma aventura do pensamento. Isto é, que trabalhar com suas obras cinematográficas exigia o enfrentamento com signos turbulentos e mudos de um estilo que pedia mais do que uma reflexão, uma verdadeira escrita de injunções com outros pensadores, quer dizer, uma escrita sensível à necessidade de fazer de signos inatuais, e por isto, mudos, problematizações das mais variadas – uma vez que o próprio encontro com eles já era em si radicalmente problemático.

Deste modo, nesta pesquisa, o problemático é que surge fazendo o elo entre os signos e o estilo de Béla Tarr. E se é possível dizer que um signo deve ser passível de distinção em relação a um estilo, também é preciso dizer que não há anterioridade do signo em relação ao estilo, de tal modo que um estudo dos signos inspira-se permanentemente nas comunicações transversais com o estilo. Trata-se de comunicações transversais, por meio das quais, quando se perde o fio da coerência estilística, se ganha pela força de sua nova consistência sígnica. Jogo, portanto, trágico e imanente, que pede, com ecos nietzschianos, não apenas a supressão do utilitarismo "do cotidiano, mas também [pela] exclusão da razão" (KOSSOVITCH, 2004, p. 174).

Só assim nossa pesquisa poderia fazer do teorema de Béla Tarr a maquinação de uma problematização da imagem e do pensamento. Mostrando os choques com o impensável, as variações de ponto de vista e as mobilidades intensivas da imagem e do pensamento, isto é, criando uma escrita em meio a uma necessidade imposta por uma nova ideia.

Como escreveu Gilles Deleuze (2011b), uma investigação estética só vale a pena pela impossibilidade de dizer o que se sente pelo que diz, de dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido, ou seja, uma pesquisa estética só vale a pena pelo seu *efeito*

óptico e sonoro, ou melhor, pelo *efeito* de superfície e pelo *efeito* de posição que ela produz no pensamento e na vida.

É neste sentido que esta pesquisa é uma tentativa de enfrentar o desafio de pensar o cinema-*Tarr* em sua ausência de significados pressupostos, operando, em seu lugar, um transcorrer de sentidos, de problematizações e de possíveis ambiências conceituais, que, sem direção prévia, lançam *porvires* sem horizontes previsíveis. Uma tentativa de captura dos filmes de Béla Tarr sem, contudo, ter a intensão de encerrá-los em uma unidade de significações. Para tanto, cada problematização exigia uma conversações com outro corpo sensível: Béla Tarr *e* Deleuze *e* Deleuze & Guattari *e* Nietzsche *e* Eliot *e* Borges *e* Dostoievski *e* Blanchot *e...*, para fazer retornar do "mutismo animal" dos filmes – conforme as palavras de Ignacio Castro Rey (2013, p. 144) –, ainda outra escrita.

Mas não somos apenas nós que procuramos pelos *efeitos* de pensamento que o cinema *Tarriano* produz. Ao que nos parece Elzbieta Buslowska (2012) e Jacques Rancière (2013a) já tinham notado esta necessidade, mas foi o próprio Béla Tarr quem mais insistiu em dizer que a questão central dos filmes não é o fundamento ou a formatação de seu ponto de vista subjetivo a respeito do mundo. No lugar desta chave interpretativa, sua preocupação era com as forças que nascem do encontro com os filmes, isto é, com aquilo que ele tampouco domina. "[Os filmes, há] que senti-los. Isto é o mais importante. Se não, tudo está morto." (TARR; HÉNONIN, 2013). Preocupação esta que aparece de modo ainda mais enfático em uma conferência a respeito do filme *O Cavalo de Turim* (A Torinói Ló, 2011):

> - Por que há tanto pessimismo em seus filmes? – pergunta alguém da audiência.
> - Diga-me – responde Béla Tarr –: após assistir ao filme, você se sentiu fortalecido ou enfraquecido?
> - Fortalecido.
> - Obrigado, você respondeu à sua própria pergunta.
> (TARR apud KOVÁCS, 2013, p. 165)

Ora, é uma questão de forças e, portanto, não de significações que *a posteriori* se colocam como *a priori*. Uma questão de *efeitos* que não devem pretender instituir aos filmes significações, explícitas ou implícitas. Um trabalho de procura por entradas para

a produção indomável de sentidos sempre variáveis; cada um deles advindos de fortes ligações com os procedimentos cinematográficos, de onde se produziram as forças sensíveis desta escrita.

Buscamos então uma escrita investigativa e atenta à importância de se abdicar de um estudo pautado exclusivamente em significâncias que visam dar conta da obra em sua pretensa verdade. Optamos, ao invés disto, por pensar o estilo-*Tarr* como um *vazio* onde o artista, diluído no *efeito* dos filmes, se converte em um signo procedimental de "correspondências não-causais, [...] sistema de ecos, de retomadas e de ressonâncias" (DELEUZE, 2011b, p. 176), e tudo isto funcionando nem sempre do modo mais explícito e explicativo, permitindo assim um jogo incerto de encontros e de retomadas.

Mas, ainda assim, é preciso admitir: significações sujem e não podem parar de aparecer, mas apenas como traços de passagem, para que, em algum lugar, outros sentidos sejam disparados, desmontando assim as unidades de significância. Trata-se de elaborar usos de significações que busquem o desdobrar de uma ideia, capaz de intensificar o sentir, ao invés de interpretar o pensar (ORLANDI, 2009).

Uma escrita, portanto, que é inseparável dos estilhaços próprios do enfrentamento com a multiplicidade de forças que compõem cada um dos filmes estudados. É importante lembrar que este também era – pelo menos em certa medida – o artistagem que Gilles Deleuze (2007, p. 198, tradução nossa) utilizava:

> Não escrevo durante o espetáculo, considero uma ideia estranha, mas faço anotações o quanto antes, logo que termina [...]: isto é o difícil, captar as imagens em seus dados imediatos. [...] São várias vidas, como dizia Vertov, uma vida para o filme, uma vida no filme e uma vida do próprio filme, que precisam ser reunidas. Em todo caso, uma imagem não representa uma suposta realidade, uma imagem é em si mesma toda a sua realidade.[2]

Assim, nestas anotações esparsas, a respeito de imagens em que se imbricam diferentes vidas, se davam as buscas pelas linhas que se figuravam na própria conexão entre o pensador e os filmes. Isto é, nestas vidas que se esboçam diante dos filmes,

[2] Traduzido do espanhol: "No escribo durante el espectáculo, me parece una idea extraña, pero tomo notas lo antes que puedo en cuanto termina [...]: esto es lo difícil, captar las imágenes en sus datos inmediatos. [...] Hay varias vidas, como decía Vertov, una vida para la película, una vida en la película y la vida de la propia película, que hay que reunir. En cualquier caso, una imagen no representa una supuesta realidad, la imagen es en sí toda su realidad."

mesmo após seu término, e que não se deixam enlaçar pelas representações sedentárias de um ideário pré-formatado. Como o próprio filósofo diz em outro lugar, o que interessa no cinema é quando a tela se converte em cérebro (DELEUZE, 1991).

Talvez esteja aí a nossa primeira necessidade de ir à filosofia de Friedrich Nietzsche, uma vez que é ele quem primeiro percebeu que não pensamos por meio de um vínculo natural com uma verdade e, desta forma, que o nascimento de um novo pensamento não deve ser confundido com a boa vontade de um pensador em abstrato, pois pensar é *efeito* trágico e, portanto, um acontecimento que "depende das forças que se apoderam do pensamento" (DELEUZE, 1976, p. 51).

Neste sentido, pensar é decorrência da potência de um conjunto de forças, ou de afetos, que estão em desarmonia em relação às forças reativas, ou seja, em relação às forças sedentárias que tendem a organizar a dinâmica de nossa sociedade por meio de um processo recognitivo, quer dizer, simplesmente atual e homogeneizante. É este jogo de forças que chamamos de procedimento de Béla Tarr, ou de estilo-*Tarr*, ou seja, aquilo que nos filmes vemos como sinais de forças ativas, por meio das quais se instauram variações sensíveis capazes de disparar o tempo dionisíaco do próprio pensamento. Algo, deste modo, distante das generalizações cognitivas, mas também incompatível com a dimensão representacional, ou simplesmente atual, do mundo e da vida.

Conforme aclara a bela passagem de um Proust em Gilles Deleuze (2010b, p. 91):

> O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas.

Assim, estilo e signo, como fontes independentes, mas inseparáveis, formam a síntese disjuntiva que nos convocou à realização de nosso trabalho com os filmes

Tarrianos. Um estudo que procurou operar sempre que possível no *entre* um fragmento de imagem *e* um pedaço de ideia.

Em outras palavras: por não haver paralelismo entre o estilo de Béla Tarr e o signo artístico com o qual trabalhamos, o cinema-*Tarr* é menos uma verdade a respeito dos filmes do que um germe intercambiável com eles, quer dizer, uma relação dinâmica sem proposições analógicas ou metafóricas, uma vez que estas pressupõem a imobilidade das partes, paralisando o teorema. Desta forma, Béla Tarr, entendido como um operador de nossa pesquisa, não deve ser confundido com o fundador de uma nova forma fílmica a ser mensurada por nós. A imanência a qual o nosso Béla Tarr faz apelo é de outro tipo, a saber, a dos encontros com uma matéria sem forma, capaz de introduzir sensações que convidam o pensamento a pensar forças que eram impensáveis enquanto este permanecia preso ao campo representacional difundido pelos clichês cotidianos de nossa sociedade.

Assim, podemos dizer que a escrita desta investigação é o *efeito* de uma experiência com os filmes na busca por dar consistência a um conjunto de ideias distintas e obscuras, formando um jogo-signo que nos convidou a ir ao extremo avesso de nossas representações pré-formatadas, sejam elas pelas semelhanças ou pelas diferenças comparativas.

Poderíamos dizer: uma pesquisa como frágil jogo de escrita e de sensibilidade. Conforme a metodologia espinozista apontada por Gilles Deleuze (2015, p. 100 – 223):

> Aquilo que chamamos de "objeto" é apenas o efeito que um objeto tem sobre nosso corpo; aquilo que chamamos de "eu" é apenas a ideia que temos do nosso corpo e da nossa alma, enquanto sofrem um efeito. Aquilo que é dado se apresenta aqui como sendo a relação mais íntima e a mais vívida, e também a mais confusa [...]. Isso que é exprimido é o sentido: mais profundo do que a relação de causalidade, mais profundo do que a relação de representação.

É, portanto, na condição de uma *contracultura* que a aposta composicional deste estudo se dá, sendo ela em parte *um* Béla Tarr, em parte *um* Deleuze, em parte *um* Deleuze & Guattari, em parte *um* Nietzsche... Mas, sobretudo, a tentativa de um movimento avesso às tendências representacionais de nossa cultura, ou seja, o esforço

por estar ausente em relação aos modelos sedentários e às suas vontades subjetivas, quer dizer, ao projeto de uma suposta faculdade interpretativa.

É a partir destas veredas que traçamos nossa linha de questionamentos, mais implícitos do que explícitos, a respeito daquilo que aparecia para nós como sendo os problemas basilares lançados pelos filmes: Qual a operacionalidade do espaço? Como se dá a sua distribuição? Como a batalha dos corpos se dá em seus filmes? Será o espaço a fonte principal de suas imagens? O que nelas nos incita a um combate com nós mesmos? Há combate em seus filmes? Com quem? Entre quem? Qual a relação do combate com o que somos capazes de ver e de ouvir? E, principalmente, de sentir? Não seria necessário pensar em uma arrebentação do espaço? No fim da sua unidade? Não é isto que o estilo-*Tarr* faz? Mas se o espaço perde sua unidade, quem aparece em seu lugar? O nada, a multiplicidade, o tempo? Como falar do tempo? Vemos o tempo, mas o que o cinema-*Tarr* nos dá a escutar quando nos dá a ver o próprio tempo? Ou, o que nos dá a ver, quando nos dá a escutar outra coisa? Quais cores? Cinza? Ausência de cor? Como a cor funciona? Qual a sua ligação com o espaço? E com o tempo? Será que não há ainda outra coisa que nos faz sentir isto que nos provoca pensamento? Como funciona esse *nonsense* que vemos em seus filmes? De onde ele vem? Será um ou vários? Há uma lógica ou uma perda da lógica? Ou ainda um ultrapassamento da lógica? Talvez devêssemos falar em outra percepção? Ou em outra sensibilidade? Serão os mesmos desertos em todos os filmes ou em cada filme surgiria um deserto diferente? E os animais? E os homens animais? E os bruxos? E o que tudo isto tem a ver com o que penso com seus filmes sem conseguir dizer ao certo em que penso? De onde vêm esses homens? São apenas unidades? Com quais seres eles conversam? Em quais eles se convertem? Quem faz eles se moverem? Ou deixarem de se mover? Quem é a câmera? Para que ela serve? Como ela funciona? Estamos no universo do realismo? Ou no do real? Ou ainda no do atual? Ou no do virtual? O que fez com que Béla Tarr mudasse tão radicalmente seu modo de fazer filmes? E o que fez com que ele parasse de fazer filmes? Foi ele que fez isso ou foi algo ou alguém que entrou nele? Ou ele que saiu de dentro de algo? Ou o cinema que saiu de si? Ou algo que entrou nele e o fez ir a outra parte? Mas o que tudo isto tem a ver com o ato de pensar? E com Nietzsche? E com Deleuze? E com Deleuze & Guattari? E com a política? E com a estética? E com a crença? E com o apreender? E com a lama e a Terra? E com a filosofia? E para que tanta água? E ausência de água?...

Resistir ao Intolerável

(Imagem do filme *Ninho Familiar*)

"Que som é esse que alto pulsa no espaço"

(ELIOT, 2006, p. 115)

O aparecimento de um nó... Béla Tarr

Talvez só cheguemos ao cinema-*Tarr* se antes discorrermos rapidamente sobre alguns pontos de vizinhança com o cinema-verdade[3], forjando o lugar passageiro que este ocupa em sua produção. Mas, para conseguirmos atingir esses pontos, precisamos, antes de tudo, situar a ambiência em meio à qual o *nó* Béla Tarr conquista seu território de visibilidade.

Ao ouvirmos a frase de David Cook (apud ROSEMBAUM, 1997), segundo a qual a Hungria foi o primeiro país do mundo, antes mesmo da França, a tomar o cinema como uma arte, é possível intuir uma potência cinematográfica circulando por este complexo e miscigenado território. Lembremos que Budapeste, sua capital moderna, é legatária dos pensadores marxistas da Escola de Budapeste, e também do poeta, crítico e teórico de cinema, Béla Balázs, cujo pensamento marcou decididamente as concepções cinematográficas, não apenas de Béla Tarr, mas de diversos cineastas e teóricos pelo mundo, sobretudo pelas relações que desenvolveu entre percepção, emoção e *close-up* no cinema. Concepções a respeito da qualidade de imagens que nos mostram a face muda e o destino das coisas, isto é, as sombras de tudo aquilo que preenche a polifonia da vida, a saber, as expressões; como aquelas presentes em alguns rostos, que atingem uma intensidade que sai do próprio espaço: pois, como escreveu Balázs (1983, 93 – 94), "sentimentos, estados de espírito, intenções, pensamentos, não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam.".

Ora, é nessa cidade que, em 1959, é criado o Balázs Béla Stúdió. Espaço de criação voltado à produção e à experimentação cinematográfica. Béla Tarr não só frequenta o espaço, como participa ativamente de suas produções e criações, muitas das quais eram permeadas por questões em torno do realismo e do cinema-verdade. Independente de quais tenham sido as perguntas que atravessavam os debates travados pelos frequentadores do estúdio, o mais relevante é notar como o cinema-verdade atingiu e desnorteou os pilares do realismo da época, introduzindo procedimentos que deslocaram definitivamente o estado de pensamento daqueles cineastas engajados na articulação entre arte e política.

[3] A expressão tem origem no Manifesto publicado por Jean Rouch e Edgar Morin em 1960, no qual propõe um novo tipo de cinema documentário, mais próximo das realizações de Robert Drew, ou seja, com o uso de técnicas leves. Mas, como Jacques Aumont e Michel Marie atentam: não se trata apenas de uma evolução cinematográfica, "mas de uma nova atitude estética e moral" (2006, p. 50), na qual trabalham de modo complexo os vínculos entre documentário e ficção.

Mas, para além da convergência destas forças externas e internas ao país, também é importante lembrar que existia no circuito cinematográfico de Budapeste um corpo efervescente, composto por nomes de peso, tais como: Ferenc Kósa, István Szabó, Márta Mészáros, Miklós Jancsó, Zoltán Fábri, nomes que reverberavam nos novos cineastas. Assim, em meio a este campo de relações artísticas, no início dos anos oitenta, Béla Tarr abandona o Balázs Béla Stúdió e junto com outros cineastas constrói o Társulás Stúdió, o qual durou poucos anos, uma vez que as autoridades locais, irritadas com as produções que estavam sendo realizadas no estúdio, acabaram forçando o seu fechamento.

Entretanto, ainda que estes nomes e acontecimentos estivessem ecoando na atmosfera budapesteana e em Béla Tarr, não é do universo nacional que o cineasta em questão mais se alimentou. Como escreveu András Bálint Kóvacs (2013) – crítico de cinema e amigo de Béla Tarr –, não há nada de obviamente Húngaro que determine o estilo-*Tarr*, muito menos uma busca pelas identidades do país, e tentar um estudo que tome como base os traços da cultura e da tradição do cinema nacional não ajudaria a compreender a originalidade de seu estilo. Tal reflexão, ainda que seja demasiado generalista, é, a nosso entender, de alto valor metodológico, pois não nos parece possível pensar em uma centralidade organizadora do cinema-*Tarr* e nem mesmo uma filiação nacional, ou algo do gênero. Nada que possa nos tirar dos labirintos de um cinema estrangeiríssimo ao nosso pensamento. Portanto, se é comum afirmar que os principais intercessores[4] de Béla Tarr vêm principalmente de produções internacionais, isto nos vale apenas como matéria composta, e não determinante, de um ato de criação.

Kovács (2013) sinalizou de modo bastante lúcido que o cinema-verdade surgiu no estilo *Tarriano*, não como uma influência, mas como uma via de escape por meio da qual Béla Tarr pôde antecipar um abandono cada vez mais decisivo em relação às tendências do realismo clássico[5]. Acrescentamos ainda que tal escolha deve ser compreendida menos como um repúdio a determinado gênero cinematográfico e mais

[4] Seria possível traçar quais os cineastas e as correntes cinematográficas que parecem mais ter influenciado o cinema de Béla Tarr, mas, por não ser este o foco de nosso trabalho, deixaremos indicado apenas alguns dos nomes mais citados pelos críticos: Andrei Tarkovski, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Miklós Jancsó, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder, Robert Bresson, Kenji Mizoguchi. Além, é claro, entre outras correntes, a do *film noir*, a do cinema-verdade e a do burlesco.

[5] Seria possível desenvolver a partir daqui uma extensa discussão a respeito do realismo no cinema, de suas diferentes formas, como o próprio Gilles Deleuze (2009b) sinalizou, mas também de suas diferentes interpretações, por exemplo, a partir das fortes marcas que o pensador André Bazin (2014) nos deixou, principalmente depois do aparecimento do neorrealismo Italiano. Entretanto, não consideramos este um dos motes de nossa pesquisa.

como um *desviar-se* do realismo, o qual minava as suas experimentações criativas com axiomas sobre um determinado real *a priori*, passível de ser localizado e assim enunciado. Trata-se de uma concepção por meio da qual se estabelece um horizonte fechado capaz de constringir o pensamento à zona do bom-senso, ou seja, de que só é possível pensar algo, sentir algo, ou fazer algo, a partir da premissa de que há uma direção verdadeira e um sentido único em geral, o qual deve ser sempre preservado ou resgatado. Deste modo, o realismo clássico estabelecia um entendimento a respeito da potência cinematográfica que inviabiliza a possibilidade de uma crença nos movimentos aberrantes da vida, os quais por sua vez acabariam por ser a via pela qual o cinema-*Tarr* conseguiria *apreender* a dignidade das pessoas; algo fundamental para a imagem *Tarriana*. Portanto, concordamos com Kovács (2013) quando ele nos diz que a vizinhança com o cinema-verdade deve ser pensada como algo distinto de uma influência, quer dizer, como uma via de escape que demonstra simultaneamente um esgotamento do diretor em relação ao realismo clássico e, junto a este esgotamento, o fim de uma relação endereçada a um sistema de julgamento. Gesto este que abriu o estilo-*Tarr* para uma série de tentativas em vista de criar outro tipo de imagem, mais sensível do que verídica, a qual chamaremos de imagem *intolerável* e que se mistura, certamente, com o problema da dignidade dos seres.

Tal deslocamento é, no final das contas, uma injunção entre a leitura de Kóvacs (2013), segundo a qual a principal tentativa do cinema de Béla Tarr seria produzir um tipo singular de imagem-paixão (*pathos*)[6], com outra de suas análises, segundo a qual o cinema-verdade veio ocupar um lugar de procedimento no processo *Tarriano* e não de filiação do cineasta a um referente gênero cinematográfico. Pois, se é verdade que o cinema-*Tarr* concebe a doutrina da moral como um ignóbil pensamento em relação à dignidade dos seres, uma vez que este não cessa de remeter a imanência da vida a um juízo transcendente, isto também deve nos conduzir à sua relação com o cinema-verdade, entendendo-o como fonte que lhe permitirá levar adiante, e até mesmo radicalizar, a impossibilidade de erigir um tribunal da razão a respeito daquilo que se vive nos filmes. Assim, misturando estas duas chaves disparadas por Kóvacs (2013), podemos perceber alguns dos primeiros gestos procedimentais do estilo-*Tarr*: (1) o desmembramento do fundo, isto é, a quebra das unidades que permitiriam codificar qual

[6] Do mesmo modo que não entendemos potência como algo separado da ação, mas como capacidade de afetar e ser afetado, ou seja, como ação, mesmo que não identificável, também não compreendemos paixão como experiência subjetiva ou passional, mas como movimento de duração que abarca a diferença de grau entre dois estados sensitivos e, portanto, não representativos (DELEUZE, 2002c).

é a substância fílmica; fundo, portanto, que se torna incapaz de dar um fundamento, ou uma Verdade, à forma; (2) a importância de esgotar o projeto de uma doutrina moral, a qual, para funcionar, deve partir do pressuposto de que há um conjunto de valores invariáveis e de que é possível julgar a vida de modo imparcial.

Desta forma, vale ressaltar que essa aproximação do estilo-*Tarr* com o cinema-verdade, ainda que traga uma abertura, e não uma filiação ao gênero, não se resume, contudo, a uma abertura qualquer, pois traz consigo o *efeito* de um encontro que disparou a construção de um novo campo de problematizações. Dito de outro modo, Béla Tarr não se insere no cinema-verdade, mas vê nele uma oportunidade para "falseá-lo" (KÓVACS, 2013, p. 30, tradução nossa)[7], tendo em vista produzir outras formas de fazer cinema. Não é à toa que Jacques Rancière (2013a)[8] insiste em mostrar como o diretor problematizou, ao longo de toda a sua obra, os teores do realismo, fazendo desta problematização uma fonte para o seu processo estilístico, tanto artístico como político.

Temos assim o aparecimento de duas linhas vetoriais que tensionam a qualidade sedentária do pensamento – do regime realista à doutrina moral –, a primeira delas envolvendo o espaço, a narração ou, dito de outro modo, o fundo, o qual será estilhaçado e, desta forma, perderá a sua condição de essência formal para um conteúdo verdadeiro; enquanto que a segunda linha implicará a inserção de movimentos que nos *desviam* do linear percurso analógico, ou referencial, que codifica a imagem para lançá-la em uma cadeia de imagens prefixas, as quais, saltando racionalmente de uma à outra, acabam por restituir um tribunal do juízo.

Em 1977, deste *nó* de linhas, vem à tona o primeiro longa-metragem[9] de Béla Tarr: *Ninho Familiar*[10] (Családi Tuzfészek), realizado pelo Béla Balázs Stúdió. Este que

[7] No original: "he fakes it."

[8] Ainda que o livro de Jacques Rancière (2013a) seja uma importante companhia no percurso desta dissertação – haja vista a série de interessantes reflexões realizadas pelo autor –, é preciso ressaltar desde já que não nos alinhamos com as suas interpretações dialéticas, as quais, ainda que avancem uma crítica ao regime representacional, não abandonam o solo transcendente de um sujeito cindido pelo seu inconsciente subjetivo, permitindo assim a organização de uma ideia de crítica como velamento/desvelamento de um determinado Real e/ou ser. Enquanto que para nós, na esteira deleuziana, é importante levar adiante o abandono de qualquer *a priori* a respeito das individuações subjetivas, entendendo a própria crítica como potência fabuladora que incide como realidade desviante do pensamento e, portanto, não como vedação/revelação do Real e/ou do ser, mesmo que este esteja no limite do representável, isto é, como imagem irrepresentável.

[9] Antes de *Ninho Familiar* Béla Tarr já havia filmado dois curtas-metragens – *Trabalhadores Imigrantes* (Vendégmunkások, 1971) e *Um Homem na Rua* (Az Utca Embere, 1975) –, trabalhos que resultariam em seu banimento das Universidades da Hungria, impossibilitando-o de ingressar no curso de Filosofia, tal como desejava em um primeiro momento. Mas é preciso lembrar que sua situação muda após realizar *Ninho Familiar*, permitindo-lhe realizar seus estudos superiores na Escola de Cinema de Budapeste.

é o primeiro filme do estilo-*Tarr*, começa com a seguinte frase: "Esta é uma história verdadeira, que não aconteceu com as personagens do filme, mas que poderia ter acontecido"[11], temos um corte, logo em seguida um *close-up* em duas galinhas em um espaço citadino qualquer, construindo uma pequena imagem sem qualquer referência direta ao encadeamento da narrativa que se seguirá. Pouco depois, uma mulher captura o olhar da câmera, o qual se desviando das galinhas se volta para ela e começa a seguir seu caminhar à distância; um lento *zoom-out* tem início e, junto a ele, entramos em um tipo de distância intensiva, mais do que extensiva, enquanto que a mulher, por meio de seus passos, se afasta extensivamente da câmera.

É o primeiro sinal de que os homens estarão preocupados com as dimensões extensivas, com a necessidade de construir uma história, enquanto que a câmera, por sua vez, estará atenta a *apreender* as intensidades que o movimento narrativo e extensivo, por si só, são incapazes de ver. Logo depois desta cena estaremos situados no interior de um apartamento com apenas um dormitório. Lá vivem: Irén – a mulher que apareceu no início do filme –, sua filha pequena, a irmã e o irmão de seu marido, seu marido – Laci, que acaba de voltar do exército – e, para completar, seu sogro e sua sogra – os donos do apartamento.

Pulando entre um corpo e outro, entre um gesto e outro, a câmera, na condição de cão saltitante, produz um espaço desconexo, impossível de ser totalizável, e até mesmo de ser racionalizado como espaço total, ainda que aberto, pois se trata de imagens extremamente claustrofóbicas. Há nestas imagens, ao invés de um possível encaixe de peças que teriam sido separadas, uma dimensão pré-espacial que é interior ao próprio apartamento o qual, por sua vez, só conseguimos conceber abstratamente como sendo de fato uma moradia pequeníssima para aquelas seis pessoas. E será por meio deste espaço outro, sempre desconexo e desarmônico, que as imagens de *Ninho Familiar* produzirão uma experiência absurdamente sufocante. Trata-se de uma (des)construção do espaço que não implica exatamente um cálculo a respeito daquilo que o compõe, como seria o caso de montar uma unidade por meio de um conjunto de pontos perceptivos que teriam sido separados, obtendo assim a justa medida de um

[10] Optamos por utilizar os títulos em português, tal como foram divulgados pela Mostra de Cinema Mundial, INDIE 2011, realizada no Cinesesc – principal meio de entrada dos filmes do diretor na cidade de São Paulo –, acompanhados, em sua primeira menção, do título original. Por outro lado, utilizaremos os nomes das personagens conforme aparecem no livro de Jacques Rancière (2013a), *O tempo do depois*, uma vez ser esta a primeira grande publicação a respeito dos filmes de Béla Tarr traduzida para o português.

[11] No original: "Ez a történet valódi, nem a filmben szereplo emberekkel történt meg, de velük is megtörténhetett volna."

apartamento que seria capaz, ou incapaz, de abrigar aquele número de sujeitos particulares. Tampouco se trata de conceber um *espaço hodológico*, o qual, para além dos fatores geométricos, levaria em conta a particularidade psicológica de cada uma das personagens. Béla Tarr dá pouca importância às coordenadas espaciais e ao psicologismo, o que lhe interessa é produzir uma dimensão intensiva que desorganize a vontade de totalizar, tanto a situação como o espaço, mostrando, por meio da interpolação entre estilhaços irreconciliáveis, tanto de rostos, como de mãos e de falas, que nenhuma história é mais verdadeira do que aquela que põe o nosso sedentário sistema de juízo e até mesmo a razão, em estado de *crise*. Eis os ecos que parecem vir de John Cassavetes[12].

Desta forma, o excessivamente exíguo e a condição sufocante daquele ambiente familiar não podem ser compreendidos como resultado de uma comparação cognitiva, mas como efeito de um processo de tensionamentos em desencaixe, os quais condensam gestos e falas, produzindo assim uma força que excede as possibilidades previsíveis daquele ambiente. Excedentes que são a própria imagem em dissonância com o senso-comum, isto é, com a possibilidade de erigir um sentido único e geral para aquele ambiente. Ora é um fragmento de corpo (um rosto ou uma mão), ora é um pedaço de voz (um grito ou um sussurro) que fazem entrar em cena um espaço outro, um tipo de pré-espaço localizado sempre no limite do que aquele apartamento poderia suportar. Assim, o estilo-*Tarr* parece produzir um primeiro tipo de estrangeirismo que é inseparável da tentativa de colapsar as abstrações homológicas que endereçamos àquele ambiente, ou seja, os cálculos que acreditamos serem capazes de racionalizar, sempre por meio de suas abstrações, qual a verdade audiovisual a respeito do mundo.

É neste sentido que o procedimento *Tarriano* precisa saturar as coordenadas espaciais e as narrativas em torno das quais seria possível permanecer acreditando em uma totalidade pensável, ainda que aberta. Em outras palavras: é a criação de um "ninho de víboras onde se sufoca" (RANCIÈRE, 2013a, p. 22) o próprio fluxo unitário e/ou progressista do pensamento, fazendo-o entrar em estado de *crise*, pois descobre não haver um mundo que seja integralmente pensável. Por outro lado, é justamente neste estado de *crise*, ou seja, de impossibilidade de seguir acreditando daquilo que se pensava, que descobrimos um pouco de possível, isto é, que o mundo existe sem precisar de uma imagem justa.

[12] A existência de pontos de encontro entre o cinema de Béla Tarr e o de John Cassavetes foi apontado por: Stéphane Bouquet (1997), Jonathan Rosenbaum (1994), András Bálint Kovács (2013).

Seguindo percurso de nossa análise, talvez seja possível compreender este procedimento cinematográfico como um brutal *patchwork*, conforme Kóvacs (2013) nos sugere, uma vez que o diretor decompôs a extensão do apartamento substituindo-a por uma soma de ligações entre imagens, onde gestos corporais e atos de fala, dos mais explícitos aos mais sutis, se convertem em uma zona de afecções arbitrárias. Sua análise, ao que nos parece, é bastante lúcida, mas é preciso acrescentar a ela o fato de que este *patchwork* não substitui uma unidade concreta preexistente, pois em sua originalidade ele é a própria situação *intolerável* que as imagens mobilizam, a saber, a descoberta de que não há mais unidade de sentido – seja ela objetiva ou subjetiva. É só assim que podemos compreender porque o espaço extensivamente exíguo e a experiência individual de suas personagens não configuram por si só o sentido do filme, devendo ser entendidos apenas como variáveis por meio das quais é possível criar, e até mesmo depurar, minuciosamente os conflitos humanos, levando-os a um limite sensível de uma experiência em que as questões aparentemente individuais se convertem em problemas políticos e coletivos.

É este o caso de *Ninho Familiar*, onde uma família está à espera de uma casa prometida – como é o caso de Irén, Laci e sua filha –, enquanto que as mulheres vivem a tirania de homens ignóbeis – como Laci, seu pai e seu irmão. Mas trata-se, ainda assim, menos de representações do que de imagens impregnadas de movimentos intensivos, as quais, mais do que narram uma verdade a respeito daquilo que se passa, conduzem todo um projeto político da forma família e da tirania do sexo rei a um estado de desgaste absoluto, até o limite em que se atinge uma situação insuportável.

Com isto em vista, talvez comecemos a perceber até que ponto o cinema-*Tarr* é capaz de fazer de um estupro um problema que ultrapassa o movimento da crítica (entendida como oposição entre verdades), convertendo tal situação em uma problematização do próprio pensamento. Como sabemos, Béla Tarr produziu ao menos duas entradas em relação a esta problemática. A primeira, em *Ninho Familiar*, passa-se quando a cigana, amiga de Irén, deixa o apartamento e é seguida por Laci e seu irmão, os quais, ao se situarem em um lugar ermo, aproveitam para estuprá-la, há então um corte abrupto, ou irracional, e logo vemos os três juntos bebendo cerveja em um bar. A segunda entrada ocorre em *Almanaque de Outono* (Öszi Almanach, 1984), quando a enfermeira Anna, que cuida de Hédi – mãe de János –, é estuprada por János, mas, neste caso, é apenas no final do filme que perceberemos o movimento aberrante, a saber, um casamento entre Anna e János. Casamento que se passa na própria casa, sem glória, nem

padre ou escrivão, tendo apenas a companhia de uma mesa, de uma canção, de Hédi e do agregado, Miklós, com quem Anna dança, enquanto János, o noivo, fica sentado ao lado da mãe.

Ainda que haja importantes diferenças entre os dois filmes, o crucial para nós é perceber o procedimento de um grito que ocorre fora da narrativa, quer dizer, em um espaço *entre* o áudio e o visual – onde aquilo que é visto não corresponde àquilo que é preciso ser ouvido, ou ainda, o inverso. Um *intolerável* que não deve ser confundido com a condenação de uma ilegalidade cometida contra um determinado conjunto de normas, pois não introduz a imagem de norma, ainda que pelo seu avesso, mas uma problemática constitutiva das contingências atuais de nossa própria cultura, ao mesmo tempo liberal e despótica. Neste ponto, acreditamos que as perguntas que foram endereçadas aos filmes devam ser deslocadas, não mais: quais as suas possíveis críticas ao machismo? Ou: em que medida Béla Tarr reativa poderes contra a mulher? Mas sim: como o estilo-*Tarr* cria um estado de vergonha em nosso próprio pensamento, força-nos a resistir ao próprio *intolerável* que é este sentimento de vergonha em relação a nós mesmos, uma vez que nós também somos parte inseparável deste mundo? Ou então: como se inventa em cada um desses filmes um emaranhado de forças capazes de dar voz a um grito que não se ouve e nem se vê, mas que de todo modo se sente? Grito que nasce por meio de um corte abrupto que desorienta a linearidade prevista, quebrando assim o fio norteador de tais acontecimentos. Eis o valor deste corte irracional que se repete, ainda que de modo distinto, em ambos os filmes, isto é, entre a situação do estupro e as alianças com os algozes. Este algo que não podemos ver e que marca certa impossibilidade de estabelecer uma unidade verídica para estas situações, as quais, no entanto, se vinculam.

Com isto em mente, podemos dizer que o estilo-*Tarr* se põe em risco, pois opta por tornar presente um campo de possibilidades no qual vítimas compactuam e às vezes até mesmo se comprometem com seus algozes, produzindo um efeito de insuportabilidade da vida, a qual, desde um novo ponto de vista do pensamento, talvez seja das mais interessantes, uma vez que é capaz de frear as interpretações de vitimização, permitindo, por meio desta fratura no encadeamento narrativo, que se sinta a experiência de uma situação singular, quer dizer, este sentimento vergonhoso que é

estar (ainda que não se seja responsável) maculado pela tirania do sexo rei[13]. Trata-se, assim, de disparar um corpo *intolerável* de forças no próprio ato do pensamento, originando um *olho* que se tornou capaz de ver, mais do que uma injustiça – que pressupõe tão somente o olhar justiceiro e não outro olhar –, a própria banalidade do cotidiano da qual nenhum homem é um mundo diferente. Não um trauma irrepresentável, mas justo uma imagem que nos revela que "não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável neste mundo, [mas que] é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar a si próprio" (DELEUZE, 2005, p. 205). E é justamente aí que reencontramos o problema que atravessa o procedimento *Tarriano*, a saber, como produzir uma imagem capaz de revelar, literalmente, pela própria imanência do encontro com elas, que não há mais como pensar uma totalidade qualquer, e que é justamente este descobrimento que afeta a vida e, ao mesmo tempo, ativa o pensamento. Experiência que revela à capacidade de pensar a sua própria impotência para responder adequadamente àquela situação, uma vez que o pensamento encontrou o seu próprio limite, isto é, a vida.

Como escreveram Gilles Deleuze & Félix Guattari (2007, p. 140):

> Este sentimento de vergonha é um dos mais poderosos motivos da filosofia. Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas. E não há outro meio senão fazer como o animal (rosnar, escavar o chão, nitrir, convulsionar-se) para escapar ao ignóbil: o pensamento mesmo está por vezes mais próximo de um animal que morre do que de um homem vivo.

E é justamente neste ponto, como dissemos anteriormente, que Béla Tarr se encontra com John Cassavetes. Podemos dizer que este encontro se dá em primeiro lugar, pela fina percepção de que explicar historicamente um acontecimento *intolerável*, seja ele pela via subjetiva ou pela via objetiva, segue sendo um clichê, como bem notou Gilles Deleuze (2009b, p. 306): "as pessoas não aceitariam o intolerável se as mesmas 'razões' com que ele lhes é imposto de fora não se insinuassem nelas para fazê-las

[13] Para uma discussão mais detida sobre a problematização do machismo nos filmes de Béla Tarr, indicamos, sobretudo, Jacques Rancière (2013a). Mas também é preciso levar em conta que houve protestos de algumas feministas alemãs, em 1979, na cidade de Frankfurt, contra Béla Tarr na ocasião em que ganhou o Grand Prize no festival de Mannheim.

aderir de dentro"; e em segundo, pela sua insistência em construir fragmentos intensivos que excedem o clichê, por exemplo, por meio de uma *afecção*[14] que pertence aos rostos e aos gestos, ou, em todo caso, por meio de algo que pertença ao espaço, mas que extrapole seus contornos e sua rigidez, permitindo a entrada de um *intolerável*. É deste modo que sua imagem pode atingir a força necessária por meio da qual tanto os clichês de uma história subjetiva como os de uma realidade objetiva podem ser fraturados, permitindo assim o aparecimento de uma tela mais irritável do que qualquer espaço ou narrativa codificável. Acreditamos também que seja por isto que o procedimento desta sua primeira fase cinematográfica é preenchido por arranjos de gestos, inclusive de gestos da própria câmera, permitindo um jogo que é justamente a tentativa de produzir uma vertigem que faça tremer toda uma organização social e política da miséria, quer dizer, toda uma organização mental dos clichês – produto e produtores das previsibilidades do saber.

Também é preciso notar como este procedimento que tenta tornar afetivamente incompreensível ao pensamento este encontro com uma imagem *intolerável*, acontecimento que traz consigo um importante ensinamento de Béla Balázs. Como disse Deleuze (2009b, p. 159): aquilo que Balázs nos ensina é que "por mais que o precipício seja a causa da vertigem [ele] não explica a sua expressão num rosto. Ou, se quisermos, explica-a, mas não a torna compreensível." Há deste modo um elemento a mais, um *entre* o precipício e o rosto que não é a relação da causa com a consequência, mas um exceder a sua funcionalidade, um *vácuo* por meio do qual a intensidade torna presente um inexplicável na imagem: uma *afecção*-rosto, ou, dito de outro modo, um *intolerável*.

Como podemos perceber, mesmo que ainda não tenhamos chegado à fase de suas realizações mais inusitadas, *Ninho Familiar* já mostra uma preocupação do estilo-*Tarr* em construir um cinema preocupado com a possibilidade de fazer cindir os esquemas de nossa organização perceptiva, a qual é inseparável da produção de uma relação ajuizada do homem consigo mesmo e com o mundo, ou seja, de uma relação pautada no bom-senso e no senso-comum. Desta forma, podemos ver no cinema-*Tarr*

[14] Gilles Deleuze (2009b, p. 150) desenvolve seu conceito de *Imagem-Afecção* a partir de uma relação intensiva entre o rosto e o grande plano cinematográfico. Trata-se de uma questão candente no cinema ao menos desde Griffith e Eisenstein, chegando a nomes como Dreyer e Bergman. Ora, para o filósofo há uma relação tão profunda entre o grande plano e o rosto que é possível torná-los indiscerníveis e ao mesmo tempo autônomos, neste sentido, um grande plano não depende necessariamente de um rosto para atingir a qualidade de um rosto, sua intensidade, de tal modo que "o grande plano conserva o mesmo poder, de arrancar a imagem às coordenadas espacio-temporais para fazer surgir o afeto puro como o exprimido", isto é, o poder ou a qualidade impessoal de um rosto.

uma procura por procedimentos que sejam capazes de deslocar a unicidade de um sentido possível (senso-comum), assim como a identidade do reconhecível, ou a propriedade do particular, seja ela do sujeito e/ou do objeto (bom-senso). Talvez seja por isto que nesses primeiros filmes os espaços não façam referência a uma unidade primeira e a narrativa a uma verdade linear, priorizando os jogos e os saltos entre os estilhaços que não chegam a formar uma organização que lhes dê qualquer tipo de unidade fundante, de tal modo que cada um destes estilhaços de imagem acaba por constituir apenas relações de *quase*-causa com os outros estilhaços, permitindo assim que cada um deles também transmita por si só a intensidade de estar aí.

Em Cassavetes, como é sabido, um rosto e um gesto podem atingir um tipo de energia cuja qualidade é capaz de levar toda a história familiar ao limite de seu precipício; em Béla Tarr, além destes elementos, há ainda o corte irracional ou a entrada de uma situação sem nexo, multiplicando assim os casos em que uma nova força pode vir a romper com o fluxo harmônico da narrativa.

Ora, estamos caminhando cada vez mais para uma problemática das forças, entendida, ao modo nietzschiano (DELEUZE, 1976), como um corpo de relações entre forças, as quais implicam tanto um conjunto rígido de forças sedentárias como a vitalidade criadora das forças primárias. Em outras palavras, adentramos agora na problemática das forças, pois passamos a perceber que nem toda relação está restrita às mediações de uma representação e aos estados de consciência empírica ou ideal que podem ser constituídos por elas.

Tendo isto em mente, é possível afirmar que se há produção de quebras incompreensíveis na narrativa dos filmes é porque aí aparece um sopro de *caos*[15], ou seja, de uma *quase*-imagem que dessitua a organização das forças sedentárias, a qual, até então, acoplava ao perceber a polaridade do cálculo perceptivo e, a saber, o da resposta que lhe é correspondente.

Tendo isto em mente, a pergunta que parece vir à tona é a seguinte: como criar um bloco de imagens que seja capaz de incidir contra os nossos cotidianos arranjos perceptivos? Ou seja, como produzir imagens que sejam capazes de fazer cessar o

[15] Caos aqui não se opõe à ordem, como se dependesse dela para existir, ao contrário, é a ordem que estabelece o binarismo, enquanto que o caos antecede toda oposição, quebra-a e é, ao mesmo tempo, condição de todo gesto criador. Como escreveram Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007, p. 59): "O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço." De tal modo que o "caos caotiza [as associações], e desfaz no infinito toda consistência.".

projeto funcionalista das forças sedentárias que operam pelo reconhecimento e pela difusão de um mundo que toma como base os nossos gostos, as nossas ideologias, as nossas exigências psicológicas, os nossos interesses econômicos? Enfim, como criar um *intolerável* que resista a toda uma organização política e social que precisa, para poder funcionar, de nossos interesses perceptivos e de nossa capacidade de responder adequadamente a este sensor-perceptivo?

Desta forma, não se trataria mais de pensar por meio de um desmascaramento do mundo, erigindo em seu lugar uma nova verdade irrefutável, mas de criar procedimentos que nos lancem frente a uma situação absolutamente cotidiana e, contudo, forte demais para seguir sendo tolerada. Situações que levem ao limite as forças sedentárias que se nutrem da vida e do pensamento para operar suas ordens sensório-motoras[16]. Conforme escreveu Deleuze (2005), o que começa a entrar em jogo no cinema moderno não é a capacidade de desvelar um real, mas a possibilidade de radicalizar a própria banalidade do cotidiano, quer dizer, de torná-la desmesurável, fazendo com que a própria epiderme de nosso cotidiano se transforme em um impensável aos interesses particulares de um Eu, com sua natureza afetiva, emoções e sentimentos, uma vez que eram justamente os elementos particulares que nos inspiram a dizer algo até mesmo quando já não havia mais nada para dizer, reconduzindo a vida ao funcionalismo sensório-motor dos clichês e das opiniões. Conjunto de sentimentos que nos comandam a esquivar-nos "quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível [demais... e para] nos fazer assimilar quando é belo demais" (DELEUZE, 2005, p. 31), como se a natureza afetiva não pudesse ultrapassar a disposição recognitiva e, portanto, mediadora – sendo talvez este o único modo de se obter uma experiência direta com o próprio acontecimento.

Vemos com isto que é a própria linguagem, para além do sentido, ou que é o próprio pensamento, para além da ideia, o que desde o início se insinua como uma questão crucial para o estilo-*Tarr*. Compreendemos aqui pensamento e linguagem não como entes paralelos, mas como uma malha móvel de relações de forças que se situam aquém e além das disposições codificáveis de um determinado corpo, seja ele social, linguístico, político, ou até mesmo artístico, químico ou biológico. E isto não é difícil de

[16] Para os problemas que atravessam este trabalho não é necessário desenvolver detidamente o que é um centro, ou um esquema, sensório-motor, discutido por Gilles Deleuze (2009b; 2005) à exaustão nos seus dois livros sobre cinema: *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*. Mas para dizê-lo de modo bastante resumido, trata-se do desenvolvimento de um esquema que pressupõe que a cada centro perceptivo corresponde uma determinada ação pragmática, a qual deve ser capaz de resolver a situação frente à qual se situa.

notar, uma vez que, nos primeiros filmes do cinema-*Tarr* e de modo exemplar em *Ninho Familiar*, o conjunto de seus planos não se detém a compor simplesmente um grupo de significações, mas se preocupa em operar, por meio de uma série de descentralizações do percurso fílmico, uma nova relação de forças que exceda a própria mediação representativa, isto é, a própria possibilidade do estabelecimento de uma realidade simplesmente subjetiva e/ou objetiva. Um dos exemplos que trouxemos é justamente do desmembramento dos corpos, tanto familiares como morais, mas também biológicos e espaciais, restituindo seu sentido nietzschiano, a saber, que todo corpo é uma multiplicidade de forças diferenciais e em relações. Um permanente desmembrar, jamais totalizável, pelo qual um corpo acontece: o acontecer da "coisa mais 'surpreendente', muito mais surpreendente na verdade do que a consciência e o espírito" – como escreveu Deleuze (1976, p. 21).

Podemos ainda, a fim de dar voz a esta sensibilidade de Béla Tarr, atentar para uma cena de *Pessoas Pré-fabricadas* (Panelkapcsolat, 1982), na qual Robi – esposo de Judit, com quem tem um filho – se põe, junto com seus parceiros de trabalho, a improvisar uma partida de futebol. Todos, para não perder a postura previsível e sedentária do trabalhador, seguem sentados em suas cadeiras giratórias, onde devem permanecer sentados e vigiando a central elétrica. Mas, ainda assim, acontece este jogo menor, a saber, este pequeno futebol que desmembra a relação pressuposta entre o trabalho e o trabalhador, fazendo surgir, por meio deste jogo, um outro corpo relacional, uma força desviante, a qual não se opõe à ordem, mas caotiza seu sentido ao produzir um não vigiar, vigiando, ou ainda, um obedecer, não obedecendo, fazendo aparecer esta *intolerável* cotidianidade da divergência, onde a vida se põe a fazer-se de outra maneira, criando um corpo menor, quer dizer, uma relação de forças que, involuntariamente ou voluntariamente, torce os sentidos preferíveis.

Ora, talvez estejamos novamente diante daquilo que Kovács (2013) sinalizou a respeito do estilo-*Tarr*, descrevendo seu esforço para atingir uma *paixão* sem julgamento moral. Perguntamo-nos então: este esforço não seria justamente o de atingir um estado de pensamento *intolerável*, sempre aquém ou além do próprio pensamento? Uma experiência onde o pensar atinge o seu próprio limite, isto é, no sentido nietzschiano, a sua própria *vontade de potência*?

Se tomarmos o modo como Deleuze (1976, p. 31) compreendeu a *vontade de potência*, parece que estamos no cerne da questão, pois, para o filósofo, é no limiar entre o *sensível* e aquilo que diverge de todo o campo recognitivo que Nietzsche

localiza a *vontade de potência*, quer dizer, onde ela "não é um ser nem um devir, mas um *pathos*. Isto é, a vontade de potência manifesta-se como a sensibilidade da força", ou seja, na condição de uma energia diferencial *entre* as forças, em outras palavras, como este *intolerável* que se manifesta como uma sensibilidade diferencial. Ora, ao apostarmos nesta leitura, resta-nos, portanto, compreender de que modo o cinema-*Tarr* acabou por sair da parataxia espacial, escolhendo valorizar ainda mais a sensibilidade da força do que o desmonte do fundo como unidade espacial ou narrativa, fundante da imagem cinematográfica.

Dissipar-se* entre *os clichês

Em uma partida de cartas, em *Ninho Familiar*, há uma panorâmica que desvia lentamente seu olhar dos homens, aos quais estava capturada, momento em que a câmera começa a girar em torno de objetos sem qualquer valor para a narrativa, isto é, ao redor de coisas que se encontram espalhadas pela casa. Neste gesto, o estilo-*Tarr* transforma aquilo que estava aparentemente subordinado ao jogo dos homens em um novo privilégio perceptivo, permitindo à câmera uma saída entre o diretor e as personagens, quebrando assim a sua identificação com as intencionalidades dos homens para fluir em um microcosmo no qual há sempre algo a mais a ser filmado, mesmo que permaneça às sombras do saber.

Iniciava-se aqui a primeira tentativa de fuga do cinema-*Tarr* em relação às valorizações de uma percepção demasiado humana, quer dizer, não era mais o movimento dos homens que conduzia as coordenadas da câmera, seja do diretor ou das personagens, mas a própria prudência como sutil sensibilidade para a desmesura de toda paisagem possível.

Neste sentido, a câmera é o primeiro outsider do cinema-*Tarr*, uma vez que ela é a primeira a abandonar a centralidade das ações para criar em seu lugar uma série de deslocamentos assignificantes, envolvendo-se, por vezes, com matérias que permaneciam em um estado praticamente imperceptível. Ora, é desta tentativa que surge a partida de futebol em *Pessoas Pré-fabricadas*, mas também a personagem errante de *O Outsider* (Szabadgyalog, 1980), sua figura central: András, o jovem que a câmera perseguirá do início ao fim.

Logo no início do filme András é demitido de seu emprego: o de violinista no manicômio. A causa permanece obscura, mas podemos intuir que a função de músico

acabava por fazer com que ele mesmo se conduzisse como um dos internos, isto é, como um ser que se dilui nesta superfície manicomial da qual deveria permanecer separado. Mas ao sair de lá, paradoxalmente, ele se converterá em uma unidade que quer se separar do mundo que o rodeia, sem, contudo, obter muitos momentos de sucesso. É como se seu vagamundear, por um lado, buscasse se abstrair do mundo, mas, por outro, junto com a câmera, pudesse desvanecer as fronteiras entre a sua interioridade e a exterioridade na qual transita, rompendo com este movimento as demarcações do espaço.

Uma rua, um mercado, uma discoteca ou um bar, serão todos eles espacialidades de uma experimentação como aquela que acontecia no manicômio, mas agora em companhia de Kata, Csotesz, Balász e outros; todos eles vindos do nada para se dissolverem em um ambiente geral de deriva, como atenta Rancière (2013a).

É neste ambiente de experimentações que András se empenha em uma busca por separar-se dos clichês que o rodeiam, como se ele precisasse se converter no avesso do mundo. É esse deslocamento para uma vontade de avesso que fará com que o perder-se ao som do violino, como acontecia no início do filme, seja deslocado para outro território o qual não pertence mais – pelo menos desde então – ao mundo no qual András passa a submergir, pois a própria superfície da cidade será apenas um repleto universo de imagens com diferentes funções utilitárias, como se todas elas correspondessem a um determinado András possível, dentre os quais ele precisa escolher ao menos um para poder ser. Ora, é justamente esta a atmosfera geral de imagens que se constituirá como uma situação *intolerável*, diante da qual András não conseguirá mais se desapegar.

É, portanto, deste universo de imagens utilitárias que András busca constituir-se como um ser avesso. Entretanto, ele, desde cai nas ruas da cidade, só conseguirá se integrar a um clichê, tão previsível e utilitário quanto o anterior; como se o mesmo incógnito que o perturba e o força a ir em direção a uma perseguição errática pelo avesso deste mundo das imagens utilitárias, acabasse por, paradoxalmente, o reintroduzir em outro clichê do qual buscará novamente se separar. Trata-se de uma condição bastante instigante, sobretudo pelo fato de que a personagem só consegue realizar fugas de teor relativo, estando sempre *entre*-clichês, de tal modo que aquilo que acabará por revelar é esta situação *intolerável*, no sentido que sua experiência é justamente a de estar permanentemente *entre* a oposição a um determinado clichê e a sua integração a outro clichê.

É este dualismo dos clichês que o estilo-*Tarr* converte em uma situação *intolerável*, mostrando como cada um de nós enquanto unidades reconhecíveis e, portanto, separadas do mundo, só possui em si clichês físicos e psíquicos, quer dizer, organizações por meio das quais pensamos e sentimos, nos pensamos e nos sentimos, sendo cada um de nós o próprio clichê em um jogo de cartas marcadas: refutar uma para ir à procura de outra. É este o jogo em que András só pode perder, isto é, um jogo das modulações representativas, o qual perde de vista a qualidade das forças que o rodeiam e o constitui e desconstitui a cada encontro. Aquilo que desaparece do olhar de András, desde que sai do manicômio, é, justamente, aquele estado de delírio que lhe permita experienciar diferentemente as forças de um momento, isto é, os momentos que fazem com que o homem se converta em uma fonte capaz de libertar a vida daquilo que a aprisionava, capacidade, portanto, bastante distinta daquela de um juízo que codifica um clichê para, ao julgá-lo, ir em direção a outro.

Ora, se não é no jogo dos avessos que András encontrará um meio de fuga frente a esta situação *intolerável*, é porque ele não encontra mais *Dentro* dele a música para se dissipar *entre* os clichês, onde as relações de forças em relação com outras forças acontecem, permitindo uma passageira sensação de *devir*-super-homem, pois, como bem escreveu Deleuze (2013, p. 99), o super-homem "nunca quis dizer outra coisa: é *dentro do próprio homem* que é preciso libertar a vida, pois o próprio homem é uma maneira de aprisioná-la".

Assim András, que não conseguirá mais localizar a força metamorfoseante, como aquela que encontrara no manicômio, avançará em sua errância sem notar este *entre* que apenas a câmera *Tarriana* é capaz de *apreender*. De tal modo que ele, até o final do filme, atingirá este lugar de uma absoluta indiferença em relação a todos os acontecimentos que o circundam; desde a mulher com quem tem um filho até a morte de seu amigo (Balász) por overdose, tudo passa a acontecer como se seus encontros lhe pertencessem apenas em parte, uma vez que nenhum deles é capaz de criar um corte no fluxo dos clichês que o rodeiam, os quais outrora desapareciam com ele no fluxo sonoro de seu violino, quando um *devir* outro o desviava dos caminhos do *mesmo*, permitindo-lhe se diluir em um incerto *porvir*.

Ora, não era já isto que sucedia com a câmera em *Ninho Familiar*, isto é, a tentativa de encontrar uma linha de fuga, um espaço *entre* as disputas por poder, travadas por aqueles homens demasiado humanos?

Bom, se isto importa tanto ao cinema-*Tarr* talvez seja porque ele passa a perceber uma busca por forças que nos fazem capazes de pensar de outro modo, isto é, que nos fazem capazes de devolver à vida seu jogo criativo. O estilo-*Tarr* passa a ser, desde então, a condição de busca por dinâmicas que resistam aos clichês sem, contudo, ceder aos dualismos, uma vez que o próprio dualismo dos avessos se transformou em uma maquinaria dos clichês. Deste modo, o vínculo entre András e a própria câmera, a partir do momento que saem do manicômio, pode ser compreendido como uma linha dupla que desbancam as cartas do demasiado humano, pois, por um lado, mostra a insuficiência do apenas reagir aos códigos estabelecidos, e, por outro, revela a fragilidade das fugas que se fecham sobre um Eu, a tal ponto que a saída de András deste jogo das oposições será a tentativa de convencer Kata, sua esposa, de que seu alistamento no exército é a nova e melhor escolha, enquanto que a câmera passa a acompanhar a festa que ocorre na mesa ao lado, a saber, a dos membros de um partido político; a festa dos representantes e do ciclo fechado das representações.

Entretanto, estes são apenas os pontos de captura, uma vez que outros elementos que compõem este *intolerável entre*, como as cores e os sons, ainda não receberam sua devida atenção. Como já falamos anteriormente, o som do violino acabava por ser uma linha que permitia a András se situar no limiar *entre* um interno e um não interno, podendo assim *devir* outro, liberando uma força no homem que lhe permitia desviar-se do próprio homem. Agora algo similar sucede com as cores. Como bem compreendeu Rancière (2013a, p. 35), a cor em *Outsider* ocupa um lugar de procedimento conectivo, um *entre* que excede o cenário, contribuindo para a criação dos "trajetos erráticos entre hospital, fábrica, clube, rua, mercado e cabarés". Ora, assim como a música, as cores se converterão em fontes capazes de alargar as vias espaciais que desbotam as margens que restringem a espacialidade ao seu geométrico e extensivo funcionamento. É, portanto, ao ocupar este lugar *entre* que a cor passa a se vincular à música permitindo que algo de diferente se passe, de tal modo que o nada de onde vêm as personagens e os clichês ao qual retornam acabem por se afastar, dando lugar a uma sensação outra, ainda sem contornos.

Em uma discoteca, Kata e András mantêm uma longa conversa, mas seus rostos, devido às cores e à fraca luminosidade, mal se separam do fundo do qual fazem parte, impedindo assim a delimitação clara de seus limites. Mas além das cores há uma música vibrante, a qual, por sua vez, faz desfilar as vozes das personagens, tornando indiscernível aquilo que dizem daquilo que ouvem, indiscernível do mesmo jeito que

seus rostos e as cores. São nove minutos de uma experiência *intolerável* na qual não se chega a atingir qual o sentido do que virá, ao mesmo tempo que muitas possibilidades indeterminadas se abrem. É uma situação audiovisual bastante semelhante àquela que o jovem Nietzsche (DELEUZE, 2005, p. 283), ainda próximo a Schopenhauer, tanto admirava em relação à música, a saber, quando suas vibrações atingem o ponto em que relevam um estado mais perto de um *querer* sem fundo do que de um movimento, quando "a imagem imediata musical é como que o núcleo de fogo rodeado de imagens visuais", a qual, portanto, não pode dispensar o desfilar de possibilidades de pensamento em *devir*.

Também era assim que Rancière (2013a, p. 13), ao seu modo, via as imagens de Béla Tarr, ou seja, como uma imagem "intimamente ligada ao som", e é por isto que é tão fundamental esse procedimento das conexões entre as cores, os sons e a duração da imagem audiovisual, uma vez que é desse complexo que o estilo-*Tarr* retira a artistagem das *aparências intoleráveis*, as quais, desde então, não significam mais a negação deste mundo, mas sim a abertura para uma imanente mobilidade *entre* os véus, onde se dá a criação de outras máscaras, quer dizer, a origem de uma nova seleção de imagens em estado larval.

Ora, esta multiplicidade que surge agora como uma diferença no *dissipar* dos contornos deve ser entendida como a *fenda* para um campo intensivo e problemático, uma vez que instaura no plano do pensamento um fluxo de sentidos que transvaza os limites do constituído, ou seja, que corta o círculo do recognoscível. Deste modo, trata-se de um tipo de cena que faz da sua duração a reserva de um movimento em permanente estado de formação (cores, sons, posições etc.), e é isto, de certo modo, que caracteriza a abertura de um *desviante* gesto no pensamento. Portanto, já não é mais a câmara e nem mesmo a personagem que encarna a figura do *outsider*, mas a própria tela e o próprio cérebro que irão traçar esta fuga em relação aos significados e às opiniões, abrindo assim um campo de experimentação *entre* a negação dos clichês e os clichês.

Agora que temos isto em vista, podemos acrescentar que há um mote que conecta aquilo que acabamos de destacar com o que encontraremos na sequência da obra de Béla Tarr, a saber, a construção do *nonsense* e de um tipo singular de *simulacro*.

Durante muito tempo se concebeu estas duas noções como meios para demarcar quais eram os principais inimigos do pensamento e, mais adiante, do homem racional. O pensamento, deste modo, deveria estar sempre voltado para o conhecimento do verdadeiro, isto é, da Ideia cuja unidade transcenderia as imperfeições e a mobilidade do

devir e dos corpos. O próprio pensamento empírico acabaria por responder a esta unidade, constituindo assim um longo e cada vez mais pesado adestramento do corpo pensante em nome de uma renúncia aos labirintos caóticos da *Terra*. Desta batalha nasceram, por exemplo, as insaciáveis discussões a respeito dos métodos e das contradições, mas também a respeito do que é a consciência, produzindo com isto um enorme arsenal de táticas para fazer com que o pensamento localizasse, ou produzisse, os inimigos da *verdade*. Possibilitando assim a exclusão de todas as coisas que em seu caminho surgissem como ausentes de sentido, ou seja, todos os fantasmas que não estivessem submetidos ao fundamento da *verdade*.

Assim, a boa vontade do homem do pensamento racional para com a *verdade*, seria recompensada por haver retirado da vida todas as possíveis mazelas do erro e da falsidade. Ora, neste esforço para encontrar os melhores caminhos para o verdadeiro chegou-se até mesmo a fazer a crítica da razão e, em alguns casos extremos, a pensar que a salvação estaria justamente naquilo que se negava, isto é, na anulação do sentido. Mas em todos estes casos permanecia-se preso à leitura que o *homem verídico* fez do *simulacro* e do *nonsense*, assim as críticas se converteram no final das contas em um meio para avançar o jogo de oposição entre o verdadeiro e aquele que introduz uma ausência de sentido – que não deve ser confundida com a anulação do sentido. Assim a dicotomia fazia renascer a cada vez sua revanche contra a *intolerável* criação do *nonsense* e as forças destes tipos singulares de *simulacro*. E foi preciso esperar por Nietzsche para começarmos a crer, mais do que a suspeitar, que havia algo de realmente enigmático e permanentemente vivo nas superfícies subterrâneas da *Terra*, quer dizer, nestes corpos sombrios que fogem às dicotomias e às contradições da razão, e que eram, no fim das contas, aqueles sobre os quais a boa vontade do homem verídico se apoiava para poder prosseguir.

Assim, Nietzsche (2014), como se sabe, sem mais titubear, nos garantiu: por detrás de cada caverna, ou de cada labirinto da razão, há uma verdadeira mina de ouro, querendo-nos dizer, lá onde se encontra a maior das bestialidades do pensamento se encontra a fonte insaciável de todo o nosso pensamento, o "mundo mais amplo, mais rico, mais estranho" (NIETZSCHE, 2014, p. 175), onde se oculta um abismo de máscaras por detrás de cada máscara, mas também, o subsolo de toda razão, quer dizer, as forças primárias que vivem sob os olhos de toda e qualquer fundamentação do homem verídico.

Trata-se, deste modo, de um grito por fazer renascer na vida e no pensamento sua própria fonte vital, isto é, os abismos a-categóricos, móveis e descentrados, onde aquilo que é sentido ainda não pertence a nenhum particular e nem mesmo a uma dicotomia linguística, mas que se exprime tão só na condição de combate epidérmico entre o corpo-pensante e as mais bestiais ausências de sentido. Ora são nestes *vácuos* de contorno que encontramos o *nonsense* e os tipos singulares de *simulacro*, isto é, aqueles corpos de forças que são capazes de nos devolver a proliferação errática de sentidos que estão desde sempre em excesso, lançando-nos assim em um *intolerável* "estado *anterior* ao pensamento, o amontoar de pensamentos não nascidos, a promessa de pensamentos futuros, o mundo como era antes de Deus criá-lo – a recrudescência do caos..." (NIETZSCHE, 2009, p. 20, grifos do autor).

Ora, é neste nível paradoxal, onde o sentido de que não há sentido é ainda a mais absoluta produção caótica de sentidos, que vemos se instaurar no corpo-pensante a força necessária para fazer com que caia por terra seu juízo moral, isto é, sua faculdade de julgar; dissolvendo assim a imagem racional do pensamento em um campo de produção de uma existência estética (DELEUZE, 2011b). E é este estado de um singular *simulacro*, que não é a imitação de um *modelo* em abstrato e, tampouco, a cópia rasa de uma cópia alta, que irá interessar cada vez mais àquilo que nós estamos chamando de estilo-*Tarr*. Trata-se, por exemplo, de introduzir gestos cada vez mais dramáticos para que a potência da imagem atinja uma positividade que escape às dicotomias e às cadeias alegóricas que sustentavam o juízo moral, seja de Deus ou do homem racional. É neste sentido que a tarefa política do gesto criativo não é mais a de edificar qual é a verdadeira direção para se atingir a unidade ou a dualidade do sentido, mas a capacidade de criar gestos, ou *simulacros*, polinizadores de sentidos, quer dizer, de *nonsense*. E talvez seja justamente por isto que o estilo-*Tarr* começará a produzir cada vez mais imagens sem qualquer referência a um real que anteceda à própria imagem, isto é, sem qualquer interesse por uma imagem audiovisual que esteja pautada em uma relação de comparação para com um *a priori* qualquer. Se engajando em criações que não nos indicam qual o verdadeiro caminho, mas que nos doam uma verdadeira potência de *efeitos* ópticos e sonoros, onde se proliferam inúmeras linhas de pensamento. *Efeitos* estes que retornam ainda de outro modo em *Pessoas Pré-fabricadas*[17].

[17] Além de *Ninho Familiar* e *O Outsider*, antes de realizar *Pessoas Pré-fabricadas*, Béla Tarr chegou a filmar seu trabalho de conclusão de curso, *Macbeth* (1981), e sua média-metragem, *Diplomafilm* (1982).

É o momento em que Rubi – esposo de Judit – diz estar farto do cotidiano familiar e então pega as suas coisas e deixa a casa. A situação ganha complexidade a partir da próxima cena, quando tudo indica que a narrativa seguirá seu percurso perfeitamente de acordo com as previsões que intuímos até o final do filme. Entretanto, se produz um primeiro estranhamento quando no plano seguinte Judit realiza um longo monólogo a respeito da condição de ocupar o lugar da mulher abandonada e então a situação se quebra; há um corte e o futuro esperado pela lógica propagada pelos clichês não se sucede. Em seu lugar temos um imponderável futuro que sai enigmaticamente do próprio presente, a saber, uma imagem na qual Judit e Rubi estão juntos e contentes em uma loja de utensílios para casa. A relação entre estas imagens quebra a lógica que dava organicidade à narrativa. Ora, mais do que um acidente, tal interrupção é um corte na ordem cognitiva dos fatos e na linearidade progressiva da razão. O filme termina aqui e não há qualquer reclassificação deste acontecimento no interior da narrativa. Ou seja, não há uma justificativa que permitisse reconduzir esta cena a um possível erro na ordem dos fatos. Impõe-se, ao contrário, uma *fissura* por meio da qual há o aparecimento de um *porvir* que vai mais longe do que aquilo que podemos codificar na cena, isto é, uma imprevisibilidade que estilhaça o encadeamento sensato do tempo e do movimento.

Ora, se isto que pontuamos acima atinge um grau de problematização do próprio ato de pensar, conduzindo o espectador a uma nova condição de indeterminação em relação ao que se passou e ao que pode se passar, ou mais precisamente diante daquilo que se passa isto talvez se deva ao fato de que o filme também instaura uma conexão irregular entre a banalidade do cotidiano e a suspensão do tempo cronológico. Judit é quem primeiro enuncia estar esgotada deste tempo que representa a sucessão da existência: “nosso tempo passou”, diz a personagem enquanto está no cabelereiro, e as palavras de Rancière (2013a, p. 07) dão folego a esta situação: “*Pessoas Pré-fabricadas* traduz a lição [...]: este modelo temporal não regula” mais a vida de suas personagens.

Se levarmos em conta o que acabamos de pontuar a respeito da relação entre o *simulacro* e o pensamento, talvez seja possível dizer que este tempo tampouco regula mais o ato do pensamento. Neste sentido, o pensamento já não pode mais estar restrito aos níveis da inteligência e do exercício rememorativo, do refletir, do imaginar e do conceber, uma vez que a própria percepção já não pode mais se limitar aos níveis daquilo que reconhece. Mas, para ultrapassar estes lugares comuns do pensar e do perceber, é preciso fazer com que a imagem atinja a qualidade de um tipo singular de

simulacro, o qual se configura de modo bastante diverso daquele que costumamos conceber como simulacro, a saber, como imitação rasa. Um *simulacro*, de acordo com Deleuze (2011b, p. 281), não é nem mesmo uma imagem, mas, antes de tudo, a emissão de um *corpo* que cruza o pensamento "num tempo menor que o mínimo de tempo sensível", ainda que esteja situado justamente "no menor tempo que se possa sentir". Deste modo, o *simulacro* não é a cena que vemos no filme, mas a *fissura* que a imagem audiovisual pode instaurar no próprio pensamento, isto é, o corte irracional que se localiza *entre* uma imagem e outra, e cuja violência primordial nos arremessa em um *nonsense*. Trata-se, deste modo, de uma experiência de pensamento que se situa na suspensão do tempo, o qual "se opõe ao tempo desdobrado e desenvolvido, isto é, ao tempo sucessivo que passa, ao tempo que em geral se perde" (DELEUZE, 2010b, p. 58).

Ora, estamos nos referindo, assim, ao aparecimento de uma montagem que não se intimida mais com os pressupostos da narrativa e que realiza, em seu lugar, um movimento em *falso* cujo efeito potencializa o pensamento a romper com o processo associativo que este não cessa de realizar entre a pressuposta realidade objetiva das coisas e a premissa de que há uma verdade subjetiva dos seres. Deslocamento, portanto, que sai de um regime verídico, talhado pela mensurabilidade das coisas e dos seres na sucessão do tempo, para entrar em um espaço de suspensão do mundo racionalizável. É assim que o *simulacro* traça conversações com as altas potências do *falso*, isto é, com as forças imanentes que escapam às dicotomias do homem verídico, tais como as do verdadeiro e do não-verdadeiro, tornando-as indiscerníveis. Momento, portanto, em que cai por terra toda uma organização representativa que se apoiava na hierarquia comparativa entre as semelhanças e as diferenças calculáveis. E, se isto sucede, é porque um *simulacro* rompeu o *fluxo* das imagens que são produzidas em referência a um campo de imagens fixas, ou seja, repartidas em torno de uma *verdade*, ou de um *modelo*, em abstrato.

Como resposta criativa a este campo sedentário de um pensamento em referência a um regime de imagens fixas e abstratas, o estilo-*Tarr* cria esta injunção entre uma associação clara e distinta e uma situação distinta e obscura, construindo um procedimento que impossibilita o percurso linear da narrativa verídica, seja ela ficcional ou documental.

Ora, desde então as verdades não podem mais ser aprendidas como algo pertencente exclusivamente ao domínio das possibilidades excludentes – X *ou* Y, mas

não X *e* Y –, isto é, em sua condição de unidades restritas aos limites de um espaço mensurável e imóvel, no qual verdade *e* inverdade, homem *e* mulher, vida *e* morte, realidade *e* imaginação, saber *e* não-saber etc., não podem coexistir. Contra este regime do verídico, cada verdade será doravante "verdade do tempo" (DELEUZE, 2010b, p. 16), ou seja, fabulação imanente de mundos incompossíveis, e é justamente aqui que o cinema-*Tarr* reencontra ao mesmo tempo Nietzsche (2014, p. 11) e John Cassavetes. Pois, se para o filósofo bigodudo o combate à moral do homem verídico precisa ser feito no plano das inverdades: "como condição de vida", para o cineasta norte-americano, só abordamos a dignidade dos seres – para além do bem e do mal – quando conseguimos fazer com que a personagem reúna em si o antes e o depois na passagem incessante de um estado de tempo a outro, garantindo com isto que "as pessoas não passem para o lado da câmera sem que a câmera não tenha passado para o lado das pessoas" (DELEUZE, 2005, p. 186 - 187). No sentido em que é preciso *apreender* a variação imanente das verdades, as quais não se reportam mais a nenhum *modelo* pressuposto para além da própria multiplicidade de forças que constituem o próprio tempo. Em ambos os casos, a questão segue sendo a mesma – só é possível fazer justiça à vida ao retirá-la dos regimes de verdade e de representação calculável do tempo, ou seja, ao dar ao pensamento e ao tempo uma existência estética e imanente, e não mais moral e transcendente.

Bom, se até então a narração no cinema-*Tarr* era desenvolvida praticamente sem produzir rupturas em relação à verdade que pretendia apresentar, produzindo, desta forma, um percurso audiovisual voltado para uma concatenação lógica dos movimentos, isto se dava, em certa medida, porque o cineasta ainda não afirmava um verdadeiro abandono do realismo clássico. Já havia, é certo, uma problematização do espaço euclidiano e um abandono da centralidade do homem verídico, mas, ainda assim, é apenas agora, no fechamento do filme *Pessoas Pré-fabricadas*, que insurge uma verdadeira *fissura* em relação ao círculo do *mesmo*, abrindo, com este gesto, uma verdadeira saída do realismo clássico e uma ruptura radical com a banalidade de um cotidiano concebido como experiência submissa a uma linearidade cronológica do tempo.

Assim, ao que nos parece, de *Pessoas Pré-fabricadas* adiante, Béla Tarr trabalhará cada vez mais em torno da criação de imagens que variam entre a pré-história e a pós-história da narrativa verídica, se afastando das correntes do realismo, demasiado

apegadas à ideia de que toda traz uma referência externa a si, verdadeira ou falsa, diante da qual sua representação está fielmente subordinada.

Uma singular captura da literatura

Como vimos, o cinema-*Tarr* teve em um primeiro momento necessidade de rachar a concepção tradicional da história, ou da narrativa, e agora se implica nesta fenda a partir de um novo fôlego retirado de encontros com a literatura[18], de onde surgirá significativa parte de suas próximas ideias audiovisuais e, até mesmo, o disparador de uma problemática que amaldiçoará a teleologia do homem verídico e as concepções lineares e diretivas do tempo. Ora, tal guinada à literatura, que irá culminar em sua aliança com o escritor László Krasznahorkai (autor dos livros *Satantango* [Sátántangó, 1985] e *As Melancolias da Resistência* [Az ellenállás Melankóliája, 1989][19]), é inseparável de uma nova concepção de combate, como um campo que deve exceder uma concepção de cinema como expressão de um antagonismo, de uma contrainformação ou, até mesmo, de uma denúncia. Uma luta, portanto, que nãose restringe mais a reagir contra o juízo moral, à asfixia familiar ou à tirania do sexo-rei, mas que se empenha em uma radicalidade criativa, ou até mesmo anárquica, por meio da qual é possível incluir múltiplos eixos de antagonização sem, contudo, se fixar em apenas um deles a fim de obter sua representação final. Trata-se de criar um combate que é travado em um campo de forças de mínima visibilidade e, portanto, sem as premissas das identificações subjetivas das personagens e das comunicações de significância das imagens. Uma maquinaria, não mais do clichê e do contra clichê, mas dionisíaca, a qual que opera em um domínio subrepresentativo, quer dizer, onde não se fixam oponentes invariáveis, uma vez que a própria invariabilidade é o principal mecanismo sedentário daquilo que era preciso rachar para que se consiga ultrapassar o nível da disputa dos clichês.

---

[18] Assim como foi dito anteriormente em relação às fontes cinematográficas que parecem circular nas criações do diretor, podemos pontuar aqui, a título de curiosidade, alguns dos escritores que costumam ser relacionados ao escopo literário do diretor: August Strindberg, Bertolt Brecht, Fiódor Dostoievski, Franz Kafka, Jean Paul Sartre, Nikolai Gogol, Thomas Stearns Eliot, William Faulkner, William Shakespeare etc; além, é claro, de László Krasznahorkai e de Georges Simenon – autor de *O Homem em Londres* (L'Homme de Londres, 1976).

[19] Como não há tradução desses títulos para o português, realizamos traduções nossas. Esclarecemos que o título do primeiro livro nós o retiramos do próprio filme de Béla Tarr, enquanto que o segundo, ainda que seja fonte do filme *Harmonias de Werckmeister* (2000), nós o traduzimos de seu título em Inglês: *The Melancholy of Resistance*.

Entrar em combate-*entre*, parece querer dizer, a partir de então, travar uma batalha que se situa em um universo ao mesmo tempo anterior e posterior àquele da ordenação do homem racional, ou verídico, onde o tempo cronológico não funciona mais. A importância de se explorar este tempo subterrâneo ao tempo cumulativo dos presentes sucessivos, parece ser estratégica, uma vez que a própria mensurabilidade do presente, para seguir funcionando, precisa transformar o passado em compartimento cumulativo e ordenado, de onde seria possível construir a história verídica deste presente, enquanto que o futuro é capturado pela previsão que o presente faz dele em nome da finalidade de suas ações e de seus entendimentos. Tempo, portanto, como meio de verificação de erros e acertos, de progressos e retrocessos, de minoridade e maioridade, sendo o próprio presente o juiz comprovatório do que se passou e delimitador de qual a direção que o porvir deve tomar.

Vemos assim, de que modo a mensurabilidade de um tempo homogêneo e da narrativa verídica, constitui um dos pilares fundamentais para o funcionamento do homem verídico, haja vista que sem a possibilidade de uma unidade histórica, seria inviável justificar e explicar o presente como sendo a imagem de uma trajetória lógica e linear dos fatos verídicos.

Mas não é apenas o presente que passa a estar preso a esta linearidade dos fatos, é o próprio tempo que está enclausurado pela faculdade de objetivar os movimentos da vida e do mundo, reduzindo-os ao entendimento do presente que ajuíza o que foi, o que é e o que será.

Ora, é aqui, portanto, que se situa o ponto de encontro entre o homem verídico, a narrativa verídica e o fechamento dos movimentos da vida e do mundo em uma regularidade cronologicamente reconhecível. Mas nada disso funcionaria sem um além que permanecesse imutável, conforme um fundamento de que há apenas uma verdade, a qual deve permanecer única e invariável ao longo da passagem do tempo. Frente a esta verdade, cabe ao homem verídico o exercício de representar, por meio das suas narrativas, tudo aquilo que existe enquanto o tempo – imagem móvel do eterno – consome o mundo, a vida e, no limite, a si mesmo. É o desenvolvimento de uma consciência que seja capaz de projetar a vida e o mundo em uma ordem imutável e linear do tempo (passado que foi – presente que é – futuro que será), por meio da qual a valorização do acontecer se faz por cotejo à representação imóvel do passado ou na projeção fechada do futuro.

Tendo isto em vista, é possível perceber como este tempo atingirá seu limite e até mesmo será subvertido pela literatura que permeou o pensamento de Béla Tarr. Trata-se, em um primeiro caso, da personagem Kiríllov de Fiódor Dostoievski (2004), do romance *Os Demônios*, e, em um segundo caso, das bruxas de William Shakespeare (2009), da peça *Macbeth*.

Kiríllov, como bem mostrou Maurice Blanchot (2002), é a personagem de Dostoievski que enuncia a maior ambição do homem verídico: dominar completamente o seu futuro. Para isto a personagem cria uma situação-limite: suicidar-se para eliminar o medo da morte, aquilo que entende como sendo a última imposição de Deus sobre os homens. Assim ele reivindicará para si a capacidade de compreender todo o progresso da humanidade por meio do domínio de todos os fatos, sendo a morte o fato último do qual cabe ao homem se assenhorar. Tendo isto como meta, ele ora desafia e ora se filia àqueles que, à sua volta, traficam promessas ou profetizam desgraças do que virá no futuro. Em todos os casos, há uma espécie de duelo a respeito do que fazer agora para que as previsões do futuro ocorram desta ou daquela forma. Entretanto, é em outro lugar, aquém destes jogos de racionalidade e de oposição, que Kiríllov involuntariamente acaba por implodir o tempo como sucessão empírica dos fatos. Esta quebra se dá justamente quando emerge uma situação que parece extravasar os motivos que justificariam seu suicídio, ou seja, a razão que converteria sua própria morte no produto de uma liberdade absoluta do homem verídico, isto é, daquele que é capaz de racionalizar toda a natureza e toda a vida para assim governar o tempo em sua totalidade. Como ele diz: "Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova" (DOSTOIEVSKI, 2004, p. 600). A dobra que pode ser pouco perceptível, porém intensíssima, se faz presente na potência desnorteada destes seus movimentos pela vida, os quais acabam por revelar outro tipo de morte, a saber, a morte como sendo o limite de seu próprio pensamento, isto é, a morte como um impensável que transpassa o pensamento de Kiríllov. Ora, é este *algo*, este *outro* dele, que o impede de permanecer na mesma posição, isto é, que mobiliza seu pensamento instaurando assim uma relação de forças que não cessa de lançá-lo diante de seu próprio limite.

Neste deslocamento, a própria morte deixa de ser um fato e se impõe agora como força imanente que asfixia o pensamento que havia se fechado em uma concepção cronológica da vida e do mundo, introduzindo um *devir* anônimo e inesperado que obriga à personagem a entrar em um movimento aberrante, desafiando assim a própria

capacidade do homem de pensar o todo. Como dirá Deleuze (2010a, p. 118 – 119), a respeito da concepção de pensamento elaborada por Michel Foucault (grande leitor e admirador de Blanchot): cada nova relação de forças impõe "uma linha de vida e de morte que não cessa de se dobrar e de se desdobrar, traçando o próprio limite do pensamento". Ora, Kiríllov é a personagem que se encontra justamente neste limiar em que uma força inesperada entrou em jogo, estabelecendo, desde então, uma relação outra, a qual escapa à sua própria razão, conduzindo-o ao espaço *vazio* em que a vida se põe a criar ao mesmo tempo em que não cessa de morrer.

Mas são as bruxas de *Macbeth* que instauram uma absoluta subversão da relação entre o conhecimento dos fatos pela ordenação do tempo e o tempo como inapreensível potência da vida e do pensamento. As três irmãs que aparecerão inesperadamente na floresta acabarão lançando Macbeth em uma teia de aranha, isto é, em um enigma diante do qual ele precisará se rebater até conseguir enfim *apreender* a sua questão, a qual, entretanto, apenas as bruxas guardam a resposta; questão que valerá mais pela sua intensidade do que pelo seu conteúdo. Assim, quanto mais Macbeth e aqueles que estão à sua volta tentam antecipar uma solução para esta situação enigmática na qual se encontram, mais rapidamente eles se dirigirão à morte, revelando assim que *apreender* uma questão não é o mesmo que responder adequadamente os conteúdos de uma situação. Trata-se de uma armadilha, lembra-nos Deleuze (2009b), mas esta armadilha é mais do que o caminho para a sua ruína, ela é quem revela o tempo sem fato, isto é, sem ação correspondente à situação, mostrando que a própria situação não é capaz de revelar qual a questão em jogo, já que é ela a própria questão que permanece impensável.

Ora, é neste tempo do *apreender* e que passa à revelia de todas as ações de Macbeth, que vive o estrangeiro ao pensamento e que é, ao mesmo tempo, a fonte intensiva que faz nascer no pensamento a sua própria impossibilidade de compreender a vida (DELEUZE, 2009b). Assim, Macbeth, exausto pelas tentativas de dirigir o mundo à sua volta, balbucia: "a vida é uma sombra ambulante" (SHEAKESPEARE, 2009, p. 155). É uma situação *intolerável*, a qual aparece, não mais como injustiça ou como simulacro, mas na condição de descoberta de que o homem não é um mundo diferente daquele no qual se encontra encurralado.

Descoberta que o estilo-*Tarr* precisou afirmar como uma verdadeira crença que se situa além do homem racional e aquém de qualquer crença em outro mundo, onde se resgata o vínculo, por vezes incompreensível, entre o homem e o mundo. Como afirmará Deleuze (2005, p. 205), vínculo que se instaura "no amor ou na vida" e que é

preciso acreditar como no impossível e no impensável: um pouco de possível, senão o cinema-*Tarr* sufocaria.

Assim, em 1981, Béla Tarr realiza uma primeira gravação de *Macbeth*, mas apenas lhe dá uma forma definitiva em 1982 com uma média-metragem de mesmo título, endereçada a uma sessão televisiva. Por outro lado, *Almanaque de Outono*, filme subsequente, repetirá o poema de Alexandre Púchkin que se encontra no prólogo de *Os Demônios* de Dostoievski. Ora, tais encontros com a literatura são dos mais transformadores. São fontes que deram ao seu cinema o sopro necessário para que não sufocasse frente à necessidade de abandonar radicalmente as heranças do realismo.

Macbeth é o primeiro dos filmes do cinema-*Tarr* em que surge um aquém da imagem. Ainda que permaneça pouco explorado, o vermelho e a neblina, ou o vapor, prenunciam uma pulsação que assombra as imagens nas quais o novo rei aparecerá. A neblina, neste sentido, é a teia móvel na qual as bruxas lançaram Macbeth, ou seja, o abismo que o excede, ao mesmo tempo, que desbanca as possibilidades de suas respostas operatórias. Mas, por outro lado, o vermelho é a máscara que este *fundo*, ao mesmo tempo abismal e superficial, lhe dá, da qual ele, para poder seguir vivo, precisa se livrar, sem, contudo, conseguir vê-la. É a descoberta de que *algo* permanece aquém de toda ação possível, como uma insondável questão de bruxas que empurra o herói em um tempo descentralizado, fazendo com que o herói, ao tentar ordenar o tempo, acabe por construir a sua própria decapitação.

Neste ponto nos distanciamos das leituras de Kóvacs (2013), o qual não parece haver atentado para o *intolerável* como uma experiência limite do pensamento, isto é, como fonte de uma impotência da razão que, paradoxalmente, nos abre a uma série de vínculos entre o pensamento e a vida. Ora, é justamente este *intolerável* que nos leva a acreditar nas literaturas de Shakespeare e de Dostoievski como uma *flecha* lançada imponderavelmente ao estilo-*Tarr*. Intensidades pensantes que o cineasta soube retomar para conduzi-las na direção de um horizonte cinematográfico.

Trata-se, ao que nos parece, da descoberta de que, contra os fundamentos morais, é preciso criar não apenas um combate-contra, mas sim uma intensidade que escape tanto ao saber empírico como ao reflexivo, surgindo como um tempo em que colapsam "qualquer fundamento e sentido. Abismo do presente, tempo sem presente. [... Tempo] que destitui cada qual do seu eu e do seu poder; sobre o mundo, sobre os outros, sobre o tempo" (PELBART, 2010, p. 102). Talvez seja possível dizer: um cinema dos colapsos da razão.

Béla Tarr soube fazer destes seus encontros uma possibilidade para o deslocamento de seu próprio procedimento, por meio do qual, roteiro e história se converteram em derivadas móveis, fazendo com que a coerência da narrativa perdesse seu estatuto primordial em relação ao jogo de criação. Deslocamento que abriu o estilo-*Tarr* para um processo de criação que se concretiza entre uma ponta de consciência a respeito do que se pretende criar e um puro dinamismo entre as ilimitadas e obscuras buscas e tentativas de sua realização fílmica.

Conforme nos conta o diretor em algumas de suas entrevistas (TARR; GARCIA, 2008, TARR; BALLARD, 2004): uma ideia distinta é uma ideia que permanece opaca, sobre a qual, atores, paisagens e música são seus primeiros traços, enquanto que a narrativa surgirá por último, preenchendo os *vazios* que antecedem à consistência do filme. Os cortes, por sua vez, passam a ser realizados na imanência da filmagem; procedimento que o diretor diz haver aprendido com Jean Luc Godard. Por fim, a duração das imagens vem substituir o procedimento clássico do filma-corta-monta, filme-corta-monta, próprio dos procedimentos que ainda creem que há uma ação adequada à sua situação correspondente. Ora, se o estilo-*Tarr* aposta nestes deslocamentos procedimentais, é porque aquilo que ele visa é um cinema cada vez mais pensante, isto é, um cinema que esteja cada vez mais aberto a *apreender* as questões aberrantes que o tempo lhe coloca.

Seu cinema, como é sabido, seguirá sendo um cinema narrativo, mas cada vez menos devedor de uma ordem verídica da narração. Renúncia que lhe possibilitará conduzir experimentações cada vez mais radicais, uma vez que o abandono da narrativa verídica é inseparável desta abertura para as potências que lhe chegam do próprio tempo. Desta forma, num mesmo lance, veremos crescer no cinema-*Tarr*: desertos, lentidões, ruídos, ritmos variáveis, enfim, uma multiplicidade de forças em trajetos descentralizados, assim como corpos que passam a ser incapazes de erigir um sistema de juízo.

Ora, trata-se de uma nova aproximação com o cinema internacional, mas desta vez com o novo cinema alemão, onde se expandem os "espaços reduzidos a descrições (cidades-deserta ou lugares que estão sempre se destruindo)" e as "apresentações diretas de um tempo pesado, inútil e irrevogável" (DELEUZE, 2005, p. 166), tecendo uma narrativa que se efetua no perpétuo falsear.

Eis que passamos a um novo procedimento cinematográfico.

Mas nada disto seria possível sem um espinozismo operando subterraneamente no cinema-*Tarr*. Espinozismo, no sentido de que algo lhe permitirá acreditar em outro tipo de ética e de valoração, já sem qualquer relação com uma moral superior ou com uma supremacia da verdade em relação ao corpo. O que vale de agora em diante será apenas a potência de cada encontro e a qualidade das forças que compõem cada um dos corpos em questão. Trata-se, assim, de tornar-se capaz conferir valor aos tipos de vínculo entre o homem e este mundo, ou ainda, entre a vida e o pensamento.

É neste sentido que Deleuze & Félix Guattari (2007, p. 98) escreveram uma bela passagem a respeito desta outra forma de pensar eticamente:

> Não temos a menor razão para pensar que os modos de existência tenham necessidade de valores transcendentes que os compararíam, os selecionariam e decidiriam que um é "melhor" que o outro. Ao contrário, não há critérios senão imanentes, e uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria, sobre um plano de imanência; é rejeitado o que não traça nem cria. Um modo de existência é bom ou mau, nobre ou vulgar, cheio ou vazio, independente do Bem ou do Mal, e de todo valor transcendente; não há nunca outro critério senão o teor da existência, a intensificação da vida.

Ora, talvez seja preciso acreditar nos encontros para começar a compreender o estilo-*Tarr*, não apenas com o cinema e com a literatura, mas também com Ágnes Hranitzky (companheira do diretor e coautora de seus filmes a partir de *O Outsider*), com László Krasznahorkai, com Mihály Víg (ator e compositor das músicas de seus filmes a partir de *Almanaque de Outono*) e também com os pântanos, com as cidades, com os portos e com tantas outras paisagens que Béla Tarr saía à procura sem saber o que encontraria.

Béla Tarr, neste sentido, já não significa mais um autor, mas um corpo de forças, ou um agenciamento, que só pode existir em relação com outros agenciamentos. De tal modo que já não há mais centro perceptivo e centro interpretativo: o que conta de agora em diante é que "um corpo 'encontra' outro corpo, uma ideia, outra ideia, [...] para formar um todo mais potente" (DELEUZE, 2002c, p. 25). Em outras palavras: vínculos

de uma má vontade que entram em núpcias para criar forças que subvertam, num só tempo, a moral do bom-senso e os ídolos do senso-comum.

As forças do Tempo

(Imagem do filme *O Homem de Londres*)

"Até a última sílaba do tempo"

(SHAKESPEARE, 2009, p. 155)

O tempo como um novo plano de composição

No capítulo anterior analisamos brevemente o problema do tempo no cinema de Béla Tarr, mencionando, em diálogo com Rancière (2013a) e Kovács (2013), como se constituía em seus filmes uma circularidade que não se deixava confundir com o retorno do *mesmo*, isto é, com a representação da *ideia* por meio da qual se enclausura o tempo em uma ordem cronológica, estabelecendo a partir daí o anel da verdade: passado fundante – futuro reconciliador, apagando as forças do *entre* e as intensidades da imanência. Conforme pontuamos, restringir o tempo à sua concepção cronológica fazia com que o presente fosse elevado à condição de soberano tanto do passado como do futuro, estabelecendo o passado tão somente como lembrança histórica para justificar o presente e o futuro apenas como dispositivo útil para o seu apaziguamento; ambos, portanto, limitados por imagens que o próprio presente lhes atribui em favor de um fatalismo a respeito da própria condição do atual e de uma única linearidade: o que foi e o que será segundo as determinações, teoricamente desinteressadas, daquilo que o presente representa.

Ora, nos filmes de Béla Tarr é justamente o contrário que está em jogo; nunca chegaremos a construir uma história dos fatos. O presente, de *Almanaque de Outono* em diante, e se radicalizando a partir de *Maldição*, estará sempre permeado de véus, de interesses, de paixões, enfim, de cegueiras e de parcialidades, muitas delas compostas por crenças e performances desmedidas, até mesmo, perversas ou alucinantes. Por todas as partes, forças que se mobilizam pelas sombras da razão, ou subterraneamente ao entendimento dos fatos.

Como mostramos, desde *Pessoas Pré-fabricadas* já se introduzia rupturas na narração verídica, aparecendo forças que desviam o pensamento de uma teleologia, ou de uma linearidade do tempo. Era o aparecimento, ainda que tímido, das *potências do falso* no cinema-*Tarr*, as quais, neste caso, nos proporcionava um corte no percurso racional da narrativa, instaurando um hiato de *atemporalidade* que desarmava os movimentos verídicos, isto é, a organização sensório-motora da ação e da percepção. Neste momento já não era mais possível restringir a imagem à função de mediadora do mundo. Era a energia de uma inesperada cisão que rompia a hegemonia do triângulo da representação e, com isso, da mensurabilidade do mundo, a saber: (1) percepção de um

movimento no/do mundo; (2) razão capaz de determiná-lo e (3) sentido geral deste movimento.

Lembremos que até então Béla Tarr trabalhava com uma apresentação indireta do tempo[20], uma vez que a identidade de suas personagens se constituía especialmente a partir do acúmulo de intrigas e de deslocamentos em espaços capazes de serem delimitados, ainda que a câmera já produzisse desvios de ordem intensiva, desobedecendo às exigências sensório-motoras de uma centralidade na personagem e de uma narração linear. Deste modo, os filmes do estilo-*Tarr*, ainda se serviam de uma leitura do tempo como sucessão aditiva (passado como presente que foi e futuro como presente que será), por meio da qual seria possível construir progressivamente, por meio de imagens, a *veridicção* de uma história. Permanecíamos, assim, na maior parte das vezes, sob o arranjo de um pensamento calcado na construção de um ponto de vista objetivo (do diretor) e/ou subjetivo (da personagem ou da câmera), por meio dos quais se costuma delimitar as causas-finais (intenção determinante de sua ação) e suas causas-formais (fator determinante de suas ações) de um percurso cinematográfico.

É com a obstrução deste campo audiovisual que seu cinema construirá uma nova ruptura, a qual, entretanto, não se opõe às continuidades e/ou descontinuidades de seu processo de realização. Trata-se antes de uma nova dobra que não apaga marcas de continuidade e de descontinuidade, mas impossibilita que o fluxo da narrativa verídica siga operando do mesmo modo. Assim, ao seguirmos com atenção à sua obra cinematográfica, percebemos, por exemplo, a proliferação de outros olhares cinematográficos, como o de Alfred Hitchcock – o olhar binocular em *Satantango* (Sátántangó, 1994) – e o do cinema burlesco – a dança dos embriagados em *Satantango* –, e, por outro lado, de ambiências literárias, como de Franz Kafka, William Faulkner ou até mesmo de Samuel Beckett, conduzindo-nos em uma atmosfera outra, capaz de assombrar a narrativa, dando-lhe um golpe mais violento do que fazê-la simplesmente desaparecer.

Daí deriva, certamente, parte das fontes que marcam uma mudança radical em sua potência criativa, a qual passa a criar imagens com cada vez mais variação intensiva, produzindo experiências pouco afins aos afetos e às percepções do homem verídico, isto é, a um modo de pensamento apegado aos fatos ou à informação verídica.

[20] Béla Tarr insiste em uma série de entrevistas na importância que o tempo tem em seus filmes, em algumas delas ele chega até mesmo a considerá-lo como uma de suas personagens principais (TARR; LESTOCART, 2002b, p. 55, tradução nossa). Deixamos aqui, a título de exemplo, uma passagem desta entrevista concedida a Louis-José Lestocart: "fazer cinema é essencialmente uma questão de tempo".

Portanto, não se trata mais de pensar o estilo-*Tarr* por meio de uma linha ordenadora, graças à qual seria possível compartimentar seus filmes de modo a formar uma progressão linear. A esta concepção teleológica Béla Tarr responde dizendo que nunca filmou mais do que um único filme.

Ora, admitir um *desvio* no interior de uma obra que se diz única não pode mais significar o fim de um passado e o início de uma nova era, mas a afirmação do aparecimento de uma nova possibilidade de experimentação criativa para a qual aquilo que está em jogo não é mais a finalização de uma obra ou a soma de suas realizações, mas o processo de variação, de repetição e de diferenciação sem uma meta clara, mas permanentemente em distinção; pelo menos até que o tempo colapse os limites do espaço.

Como sabemos, esta ruptura é inseparável de um encontro com a literatura e com a pessoa de László Krasznahorkai[21], fundindo dois riachos para formar um cinema outro, *entre* dois. Suas personagens passam de bárbaras-civilizadas a rudimentares, de definidas a diluídas no lodo, nas chuvas e no vento, e de esperançosas e iludidas a dissolvidas em assombrosos horizontes. São figuras de natureza absolutamente diversas, algumas das quais perdidas nas variações de distância, efeitos ora de sutis *travellings* e ora de lentas panorâmicas, produzindo um complexo *cosmos* de estranhamentos e deslocamentos que confrontam a própria constância do pensamento.

É a origem de um *cosmos* audiovisual repleto de linhas bestiais, no sentido que afrontam a razão ao conectar paisagens, velocidades e durações intensivas que, em seu movimento disruptivo, combatem, sem uma clara objetividade, forças do fascismo, da burocracia e da corrupção, assim como combatem as abstrações de um padrão para o otimismo e o sentido único de um pessimismo sem *devires*. Linhas, neste sentido, que encontramos até mesmo nas lutas com o buraco negro dos pequenos vícios e com o muro branco dos sonhos estatais, compondo assim imagens e sons que fazem com que o pensamento conectado à tela atinja limiares em que já não consegue mais distinguir o que é da ordem do ordinário daquilo que é da ordem do notório. Momentos nos quais os circuitos entre a mente e o corpo ganham uma espessura original, dando uma intensidade singular ao *tempo* que se situa *entre* a imagem que vemos e a palavra que somos capazes de dizer.

[21] Vale notar que a primeira parceria de Béla Tarr (que já havia lido os livros do escritor) e László Krasznahorkai se deu com o objetivo de filmar a média-metragem *The Last Boat* (1989), entretanto a participação do escritor na obra do cineasta teve início anteriormente, com o roteiro do filme *Maldição*.

Trata-se, deste modo, de um cinema cada vez mais atento à produção de variações sensíveis que se distanciam da intencionalidade dos significados e da centralidade dos significantes, isto é, um cinema em que são as forças que produzem a natureza da experiência e não mais as suas verdades.

Ora, todo este novo campo é inseparável da proliferação de um tipo de ponto de vista que substitui a centralidade do homem pela primazia das paisagens, gesto que ainda permanecia incerto em *Almanaque de Outono*.

Em relação ao tipo de lutas e de combates também é preciso notar um sutil, mas crucial, deslocamento. Não se trata mais de criar relações que dificultam e até mesmo impossibilitam que se erga um tribunal do juízo, capaz de fundamentar quais os agentes do bem e quais os agentes do mal. De agora em diante cada uma das batalhas que acontecerá nos filmes do cinema-*Tarr* será em si mesma plurívoca e delirante, possibilitando com isto uma pulverização de qualquer oponente em específico, por meio do qual seria possível estabelecer uma luta apenas binária entre o sujeito e a sociedade, clichê e não-clichê, ou até mesmo, entre um sujeito e outro. As batalhas aqui não pertencem mais aos sujeitos, a favor ou contra eles, mas antes falam por meio deles, conforme os efeitos provindos de arquivos arbitrários e de encontros irrefreáveis.

Em *Satantango*, da chegada de Irimias às anotações, descrições e desenhos do médico; em *Harmonias de Werckmeister* (Werckmeister Harmóniák, 2000), da chegada da baleia e do príncipe às leituras do Valuska János; em *O Cavalo de Turim*, do encontro entre Nietzsche e o Cavalo à contraditória e apocalíptica escritura bíblica deixada pelos ciganos. Em todos os casos estaremos sempre às voltas de arquivos paranoicos e encontros indomáveis, os quais, ainda que distintos entre si, não deixam de produzir destinos dos mais delirantes[22], como já era o caso de Karrer em *Maldição*. Delírios que por um lado não cessam de acumular os mais diversos contrassensos do pensamento, mas que por outro, engendram fabulações e experimentações que são a própria condição da arte.

Talvez esteja aí a necessidade de retomar as ambiências de uma *Terra Desolada* ao modo de T. S. Eliot (2013); de uma Europa inerte, cheia de incessantes jorradas de vento e de chuva, onde se profetizaram as anomalias de um tempo sem trégua (de um

[22] Em relação ao filme *Harmonias de Werckmeister*, poderiam argumentar que não se trata da criação de um delírio, mas de uma profunda representação de um fato histórico, talvez do inenarrável Holocausto, conforme sugere Aarón Rodríguez Serrano (2013). Sem desvalidar tal interpretação – afinal uma obra também é suas infinitas interpretações –, optamos por levar a cabo a proposta de Béla Tarr (2002), segundo a qual aquilo que vemos no filme é o delírio de János Valuska, o carteiro.

pantempo[23]), o qual faz ruir a crença nas categorias transcendentes da razão. Uma paisagem que, de Eliot a Béla Tarr, intensificam atmosferas pelas quais é possível *ver* o esgotamento dos preceitos mais sedentários do homem moderno, permitindo que da desolação possa aparecer *desvios* desconcertantes no pensamento, por meio dos quais é aberta a possibilidade de sentir a inauguração de um futuro sem precedentes; um futuro que não está no previsível projeto do presente, mas cuja amplitude desnorteadora é capaz de fazer com que se antecipe o fim do *modelo*, libertando uma vida mais *longínqua* do que aquela que se via capturada pelas representações que o pensamento lhe dava.

Ora, estas novas imagens audiovisuais que o estilo-*Tarr* passa a originar talvez devam ser compreendidas como a produção de fontes heterogêneas por meio das quais os mais diferentes espaços se conectam pelas forças de um tempo que não está mais sob o domínio de um pensamento da mensurabilidade, mas vinculado às variações dos blocos virtuais e dos fluxos intensivos. Imagens pelas quais se mescla à dimensão extensiva potências *inatuais* que podem vir a desbancar os circuitos que se encontravam restritos às probabilidades e às codificações de um corpo ou de um cotidiano cuja existência parecia estar separada dos acasos e dos devires. Imagens, neste sentido, que coagem o pensamento, ao ir ao limite de seu saber-se capaz de pensar. Limite, não no sentido de uma fronteira estabelecida por uma lei exterior, ou por um início e um final delimitáveis, mas como aquilo a partir do qual um corpo ou um pensamento atinge a sua própria desmesura, quer dizer, no extremo daquilo que pode, lá onde "se desenvolve e desenvolve toda a sua potência" como um "monstro de todos os demônios" (DELEUZE, 2000, p. 95).

No início de *Maldição*, deparamos com um vasto campo praticamente esvaziado, sobre o qual a única coisa que há é um teleférico de carga e seus carris, os quais ao andarem pelos cabos de sustentação produzem um som pulsante, o qual, por sua vez, preenche a planície e o deslizar da câmera em *zoom-out*. Karrer, ou o homem sentado atrás da janela, só aparecerá depois, como um *entre* o horizonte e o *zoom-out* da câmera: antes na condição de efeito de um ritmo que preencheu a imagem do que de um homem que organiza a visão. Neste sentido, Karrer surge no limiar entre seu quarto e a paisagem que lhe permite ao mesmo tempo tornar-se ritmo e se desprender de si. Ele é a

[23] Ivan Junqueira (2006, p. 56 – 57) sublinhou como o *pantempo* é um tema fundamental na poética de T. S. Eliot. Tal poeta traçou importantes conversações com os escritos de Proust e de Kierkegaard, procurando "apreender um tempo para além do tempo"; trabalho que realizou de modo "obstinado e diuturno (...) na conquista de um *pantempo*".

primeira das personagens do cinema-*Tarr* que não preexiste a uma experiência contemplativa; ele é, ao contrário, efeito de uma vertigem entre o quarto e o horizonte ilimitado: o corpo formado por um ritmo entre o áudio e o visual.

É ele mesmo quem exprime a experiência de estar frente a estas ambiências pouco habitáveis:

> Por anos e anos estive sentado lá, e algo sempre me disse que enlouqueceria num *instante*. Mas eu não enlouqueci, e eu não tenho medo de enlouquecer porque o medo da loucura poderia significar que teria de me apegar a algo. No entanto, não me apego a nada, mas tudo se apega a mim. Querem que eu permaneça com o olhar na instabilidade das coisas (*Maldição*, grifos nossos).

É este tipo de personagem, abraçada às experiências mais viscerais, que passa a compor as paisagens do cinema-*Tarr*. Figuras que estão à espera de um acontecimento, ou até mesmo que se lançam à sua procura, sendo elas, de certo modo, inseparáveis deste mesmo acontecimento. Seres que se encontram cada vez mais conectados a forças que desconhecem e os capturam desde um *dentro*, impessoal, sem história e sem lembrança. Personagens que são conduzidas no efeito de encontros, os quais, por vezes, exigem o desafio de acreditar no *nonsense* de algo que as idiotiza contra toda estupidez que permeia o mundo em que circulam – como Karrer em *Maldição*, mas também Valuska e Eszter, em *Harmonias de Werckmeister*.

Neste sentido, Karrer não é uma personagem que está à espera de uma luz fixada em um horizonte como se estivesse à espera de um futuro melhor do que o presente em que vive, tal como o presente foi um dia o futuro de um passado diferente (pior para os otimistas, melhor para os pessimistas), ou até mesmo como se Karrer fosse a metáfora de que há um além deste mundo. Ora, ele é literalmente um ser de sensação deste mundo, o qual se dá no presente, mas que é capaz de lançar ao expectador uma virtualidade que excede à sua própria atualidade, quer dizer, que ultrapassa as malhas pelas quais as coisas e as palavras se mostram fixamente acopladas, estabelecendo assim quais as verdades da matéria e, portanto, quais as suas possibilidades. Aqui, entre os sons do teleférico e as imagens da planície, aquilo que entra em jogo é um tipo radicalmente diferente de horizonte, de onde se aguardam *devires*, ou seja, mobilidades intensivas, no limite entre o áudio e o visual. Como é o caso de uma distância povoada

pela nebulosidade de um campo desértico no qual a própria imobilidade se converte em variação intensiva, ou então quando o tempo, pela ínfima velocidade, deixa de ser mensurável e se converte em pura virtualidade.

Trata-se da exploração de um espaço anômalo e permanentemente móvel *e* imóvel, impossível de ser circunscrito, e ainda assim apreensível pela câmera por meio da duração de suas panorâmicas e a velocidade de seus e *travellings* e *zoom-out*, mas também pela captura destes sons que entre os silêncios e os ruídos. É a instabilidade das coisas que não se deixa apegar a nada, pois são os olhares que se apegam a ela – como diz Karrer.

Ora, se essas paisagens desertificadas interessam tanto ao cinema-*Tarr*, é porque é nelas que atingimos a virtualidade de um mundo que se origina sem a primazia de um sujeito ou de um objeto, isto é, onde se *apreende* um cosmos, ou uma multiplicidade, que é anterior aos indivíduos e às coisas, e que se movem milimetricamente antes que se chegue a circunscrever as coordenadas de um mundo dividido entre possíveis excludentes. Talvez seja por isso que sua câmera está sempre se movendo em uma espécie de preguiça desassossegada; demorando e ao mesmo perseguindo todo tipo de corpos: paredes, janelas, pessoas, animais, *containers*, canecas, planícies, rostos, olhares etc. Como se o mais ordinário presente, ou atual, fosse inseparável de uma reserva virtual que não cessa de incidir sobre o atual como potência *sem-imagem*, a qual se presentifica a cada *instante* de pensamento que desorienta os circuitos fechados de nossas percepções e ações atuais. É que todos os corpos, ou compostos de forças, podem se converter em um bloco de sensação, isto é, em *perceptos* e *afectos*, uma vez que envolvem em si intensidades que não chegamos a compreender. Como escreveram Gilles Deleuze & Claire Parnet (2008, p. 173 – 179): trata-se do momento em que "uma percepção atual se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais [... que] não são mais separáveis do objeto atual que este daquelas. As imagens virtuais reagem, portanto, sobre o atual", quer dizer, sobre seres constituídos, ou pontos ordinários, enquanto que o aparecimento de uma relação entre o virtual e o atual instaura um *instante* de singularização por pontos notáveis.

Tendo isto em vista, acreditamos estar nos aproximando cada vez mais de algumas questões que nos parecem fundamentais para compreender em que sentido o estilo-*Tarr* se converte, entre *Almanaque de Outono* e *Maldição*, em um cinema cada vez mais pensante, isto é, cada vez mais sensível à criação de experiências anômalas às configurações de um pensamento arraigado no presente. Criações *contra o presente* que

ultrapassam suas críticas de teor ideológico, pois nos convocam a um estado de vivência sem qualquer sistema de juízo e sem qualquer imagem pré-formatada, produzindo, ao invés de posicionamentos, aglutinações de possibilidades corpóreas e de pensamento: *signos*, portanto, sem referências, pois permanecem inseparáveis de um campo nebuloso, cinzento e até mesmo lodoso, que nos permite transitar em um plano entre o atual e o *inatual*, em um estado de vida inexplicável e até mesmo indigerível, como condição inconsciente deste mundo. Névoas, por meio das quais, pode surgir, sem qualquer estereótipo, uma bruxa conselheira, como em *Maldição*, ou um bruxo burocrático, como em *Satantango*. Um cinema em que se conectam acontecimentos demoníacos e seres angelicais, como na chegada de uma monstruosa baleia morta para a realização de um espetáculo ou ainda na tortura de um inocente gato por uma pobre menina. Em todos os casos, é como se estivéssemos diante de um *cosmos* de pulsações que excedem a própria interioridade de suas personagens, como os fluxos de uma epiderme do mundo, na qual se está, sem que se saiba, próximo à transmutação do mais vulgar cotidiano em uma incompreensível potência. É como se Béla Tarr, a partir de *Maldição*, houvesse deixado de titubear a respeito de um monstruoso inconsciente a-subjetivo e passasse, desde então, a afirmá-lo como a própria reserva de seu cinema. Capturar, criar, adensar o virtual, ou seja, estas forças que mobilizam a matéria para além de seus significados e aquém de qualquer significante.

Desde então, por toda parte veremos se multiplicar, como uma fonte do virtual, as variações sonoras, os ritmos e os tipos musicais, dando espessura ao tempo ou libertando o atual daquilo que o mantinha enclausurado em um conjunto de sentidos previsíveis. Em *Harmonias de Werckmeister*, por exemplo, enquanto a música da cultura sedentária serve para divertir o gosto dos marechais pelo belo, as músicas jamais finalizadas de Eszter e a intensidade com a qual as crianças caotizam *A Marcha de Radetzky* (Radetzky March, Op. 228, 1848) passam, por sua vez, a abrir espaços de indeterminação no processo entendimento e harmonização sensível, desmoronando assim os sentidos da estética, conduzindo-a, no limite, a uma antiestética, isto é, ao desmembramento da *forma*.

Ora, se o plano do atual está repleto destas histórias e de homens da Forma, com seus ideais absolutamente abstratos e com seus monumentos para um tempo do eterno, Béla Tarr parece apostar em um universo radicalmente diferente a este, onde as forças se movem sem qualquer idealização, criando seres e modos de vida que permanecem ausentes às referências de um pensamento paralisado no atual e naquilo que dele se

abstrai, restituindo à matéria a sua instabilidade irresoluta, segundo as palavras de Karrer. Não é à toa que qualquer coisa nos filmes do cinema-*Tarr* parece guardar uma potência dançante, no interior da qual até mesmo uma parede pode ganhar movimento, uma vez que tudo guarda um caos musical que ultrapassa as possibilidades previstas por aqueles que só sabem dançar conforme a música, mas que não são mais capazes de ouvi-la. Mas, para além destes, há no cinema-*Tarr* aqueles que são capazes de dançar justamente quando a música gregária deixou de tocar; são aqueles que fazem de sua dança a própria fonte de uma nova-música, ainda pré-musical, algo que vemos mais de uma vez em *Maldição*: do homem que permanece fora do baile, dançando sob a chuva, ao homem que só começará a dançar depois que a música parou, quando todos já abandonaram o salão.

Mas podemos acrescentar que não são apenas os homens os únicos que criam e dançam com estas forças inaudíveis. Para o estilo-*Tarr* qualquer ser pode atualizar estas reservas presentes nas camadas móveis do virtual, basta, por exemplo, que a câmera (a maior de suas dançarinas) encontre um conjunto de canecas de cerveja ou um grupo, nada gregário, de vacas, para que tudo volte a ganhar um movimento do virtual, um ritmo ou um tom singular. Como colocou Gilles Deleuze (2005), a imagem pura do tempo é inseparável dos mais imprevisíveis *afectos* que retiram nosso pensamento de seu estado de estupor ao devolver à matéria, às coisas ou às palavras, a sua variação imanente.

Ora, não há nada mais contingente do que o aparecimento direto de uma matéria que surge sem mediações, ou seja, integrada ao próprio tempo, aos seus vazios e à sua nebulosidade, onde fluxos, ou vibrações, se combinam de um modo absolutamente heterogêneo em relação àqueles que a razão e a lógica podem compreender. São, antes de tudo, energias que se passam entre as imagens e os sons e que são capazes de instaurar estados de indeterminações entre aquilo que é da ordem da imaginação e aquilo que é da ordem do possível, alternando suas posições na variação e no dinamismo de um jogo de combinações aleatórias. É diante destas complexas relações que o cinema-*Tarr*, sensível às forças do mundo, se vê empurrado a proceder cada vez mais nas misturas entre a luminosidade e as sombras, mas também naquelas que se dão entre as durações e as velocidades; entre os sons e os silêncios preenchendo assim cada micro espaço com uma potência do tempo.

Mas esta virada em relação ao tempo e à imagem também revela outro elemento crucial e extremamente positivo no estilo-*Tarr*, pois, como pontuamos acima, trata-se

de um deslocamento perceptivo que atingi inclusive o jogo entre a luz e o som. É neste sentido que desde então poderemos perceber a conquista de novas relações entre imagem e som, as quais passam a extrapolar o domínio de um vínculo apenas realista, ou de complementariedade entre o áudio e o visual. O som se converte agora em uma personagem singular, isto é, em um corpo autônomo que pode ou não operar relações de coalisão com aquilo que se vê na imagem visual, assim como pode ou não se configurar como um autônomo ato de fala ou como uma melodia cujas ondulações sonoras não chegam a ser percebidas como músicas, permanecendo assim no estado embrionário de um ritmo pré-musical. O caminhar, certamente, é um destes sons que seu estilo mais explorará, o qual não se regula por uma métrica exterior, mas pelas distâncias e silêncios de onde retira sua potência sensitiva, desdobrando uma força entre o solo e a personagem.

Tendo isto em vista, talvez estejamos mais do que preparados para afirmar que de agora em diante teremos ao menos quatro eixos audiovisuais: áudio e visual, mas também névoa e pré-musical, produzindo, cada um deles, relações sutis com conexões das mais inusitadas[24]. É importante notar como cada um desses compostos de forças operaram sutis deslocamentos que rompem com o funcionamento dos gongos, quer dizer, com os regimes que marcam a métrica do tempo por meio de uma lei exterior, reduzindo-o à clausura do cronológico. Como um amante de Shakespeare, o estilo-*Tarr* parece admirar os verdadeiros bárbaros e feiticeiros que habitam o mundo, e quer, por isto mesmo, criar *efeitos* que retirem os gongos do tempo de seus eixos, alargando assim as potências dos sons e das imagens deste mundo.

[24] Não é nossa a tarefa de levar à exaustão a discussão bastante instigante a respeito da circularidade fechada ou da circularidade fechada sempre aberta nos filmes de Béla Tarr, tal como foi proposto, respectivamente, por András Bálint Kovács (2013), como um ciclo fechado, e contraposto por Jacques Rancière (2013a) pela contradição do ciclo fechado sempre aberto. Entretanto, como iniciamos uma breve discussão a respeito do Ciclo como metáfora do Eterno e do Mesmo, vale acrescentar de que modo esta noção de contradição interna à repetição empreendida por Rancière não deixa de remontar à filosofia de Hegel e à sua concepção circular do processo histórico, onde estaria em jogo uma relação de progressão histórica por meio da qual seria possível incluir a diferença do Outro pela negação da repetição, retirando-nos assim de um ciclo fechado ou de uma linearidade do Idêntico. Peter Pál Pelbart (2010, p. 140 – 141), ao remontar e clarear a argumentação deleuziana, assim nos explica: "A oposição afirmada por Hegel entre a Identidade da repetição natural que deixa de fora as diferenças e o Mesmo do espírito que compreende o diferente e deixa de fora a repetição seria, segundo Deleuze, fútil [..., pois] ainda que se agregue a ressalva que merecerá uma longa explicação: [...] 'que o processo especulativo não pode ser integralmente figurado como um *mero círculo*' [... e de que há] um outro círculo, pelo qual já não se passa pelo mesmo Outro sem fim. [... Uma] conclusão se impõe [...]: a dialética deve conjurar com igual vigor a progressão indefinida e o ciclo do eterno." Ora, tal leitura dialética pode anular a singularidade imanente do Ser, pois neutraliza de qualquer modo a qualidade intensiva dos encontros, inclusive do *Si* consigo, ao remontá-lo sempre à relação de identidade entre o Mesmo e o Outro, adulterando assim a repetição da Diferença por um jogo de oposição entre o Ser e o Devir – ciclo fechado sempre aberto para ser novamente fechado.

É neste sentido que o som do teleférico em *Maldição* ou o jogo de bilhar em *O Homem de Londres* (A Londoni Férfi, 2007) funcionam na condição de uma música ou de uma imagem em processo, pois, na condição de micro forças, eles incidem naquilo que acontece na imagem, sem, contudo, dar um sentido àquilo que se vê. Ao contrário, são sons cujo ritmo tensiona a formação de um pensamento reflexivo a respeito daquilo que se passa. Trata-se assim de um procedimento pelo qual se proliferam os momentos em que a imagem audiovisual se torna literalmente policéfala, como uma potência que descentralizada de sentidos se move indevidamente *entre* o áudio e o visual.

Ora, se tomamos isto como um procedimento importante para o diretor, chegamos a outro ponto em que não podemos seguir Rancière (2013a, p. 54), visto que ele assegura que um filme de Béla Tarr tem a função de retirar o véu de Maia da representação para assim revelar "a verdade sem nome do mundo verdadeiro". Ainda que as palavras de Karrer possam sugerir algo deste tipo quando, em uma de suas conversas com a cantora, diz que está em busca de uma região impenetrável, tomar esta sua fala como uma sentença do que significa os filmes de Béla Tarr talvez seja perder de vista a profunda ironia *Tarriana*, a qual o próprio Rancière (2013a) chama de *comédias sarcásticas*. Nessa fala de Karrer, como em outras tantas realizadas pelas personagens do cinema-*Tarr*, aquilo que está em jogo é justamente a possibilidade, não de descobrir uma verdade, mas de criar uma nova máscara capaz de derrubar aquelas que se conservavam, ou seja, de criar uma máscara que ponha a tremer o mundo, tal como se vê fixado pelas forças sedentárias. Um exemplo extraordinário é o plano imprevisível de *Harmonias de Werckmeister* em que vemos um ancião nu e em pé no banheiro, marcado pela vida e pela solidão, revelando com toda a sua força a dignidade inominável dos seres. Esta cena, radicalmente cortante, talvez ganhe um sentido a partir daquilo que Michel Hardt (1996, p. 175) escreveu, quando diz que a dignidade do ser que vive *no* tempo, ou do ser da imanência pura, "é justamente a sua potência, a sua produção interna, quer dizer, [...] a diferença positiva que marca a sua singularidade" como ser do mundo. Potência que o plano em questão é capaz de ver e de fazer-ver.

É esta condição radicalmente maldita da imagem, até mesmo monstruosa e demoníaca, diante da qual não há qualquer limite estipulado por uma exterioridade metafísica ou transcendente, que criam e fazem presentes personagens, enfrentamentos e ambiências sem qualquer idealização ou procura metafísica. Seres, eles mesmos, sem idealização, os quais não podem ser separados das forças nebulosas que os compõem e que, por vezes, de modo incerto acabam por variá-los de posições, de véus e de

máscaras, impedindo assim que se fixe a eles uma ideia abstrata de um sentido único ou até mesmo de indivíduo único.

Semear retornos

Ao retomarmos o problema da verdade e da busca por fundar um novo realismo "'real demais' até mesmo para o mundo" (FERREIRA, 2013, p. 01), perceberemos que esta é uma falsa questão, no sentido que ela não compreende como o estilo-*Tarr*, com toda a sua prudência, não se pergunta sobre o que é a verdade, mas antes se engaja em criar diferentes procedimentos que permitam ao cinema ir ao limite do que podem suas experimentações audiovisuais. Como se ele estivesse se perguntando diuturnamente, não qual é a verdade a ser revelada, ou o real a ser mostrado, mas, dado que a vida acontece no tempo: O que pode um plano produzir? Uma panorâmica apreender? Um *travelling* apagar? E, até mesmo, o que pode uma luminosidade? Uma sombra? Um contraste? Um som? Um gesto... Suas obras, neste sentido, parecem ter se debruçado na tentativa de criar, mais do que de significar, *signos* de uma beatitude sem precedentes, os quais *desviam* o pensamento de seus regimes sedentários, introduzindo, em seu lugar, dinamismos intensivos ou zonas de indiscernibilidade que ofuscam a distinção entre aquilo que se é capaz de ver e aquilo que de todo modo se vê, estabelecendo assim *vácuos* de compreensão no próprio pensamento. Trata-se, como podemos ver, de experiências que não se avizinham à dialética, no sentido que, para a dialética, o que está em jogo é a possibilidade de introduzir um conhecimento mais verdadeiro a respeito do objeto ou do sujeito, ainda que, para tanto, ela precise operar por meio da negação da identidade para obter em seu lugar a determinação de diferenças e de modos cada vez mais puros, estabelecidas por meio de oposições e passagens entre o *uno* e o *múltiplo*, o *ser* e o *devir*, o *saber* e o *não-saber*, e vice-versa[25]. Mas tampouco se trata de um terreno fenomenológico para o qual estaria em questão a transcendência *do sujeito* no vivido, permitindo com isto que o fenômeno se prolifere em significações

[25] Michael Hardt (1996, p. 29 – 58, grifos nossos) deu especial atenção ao falso movimento do negativo (dialético hegeliano) e à sua insuficiência para compreender a singularidade do ser. Reorganizando os ataques de Deleuze a Hegel, a partir de suas leituras de Bergson, Nietzsche e Espinoza, o filósofo destaca uma série de pontos importantes. Trazemos aqui uma passagem que pode nos auxiliar: assim, para Hegel, é "necessário que *o ser negue ativamente o nada* para marcar a sua diferença. O ser determinado subsume essa oposição, e essa diferença entre o ser e o nada em seu próprio núcleo define a fundação das reais diferenças e qualidades que constituem a sua realidade. [... Vemos assim de que modo a] contradição e a oposição podem apenas produzir resultados abstratos e somente levar a uma determinação abstrata do ser, cega às suas nuances sutis, às suas singularidades".

subjetivas, ou seja, tampouco se trata da valorização de um sujeito transcendental *no* mundo, concebido não como efeito *do* mundo, mas como ser capaz de doar sentidos a uma experiência possível[26]. Ao contrário, um filme do estilo-*Tarr* será doravante um terreno sem qualquer conforto para o bom-senso de uma partilha interpessoal dos sentidos, e, deste modo, o próprio jogo do estilo-*Tarr* é estranho à possibilidade de se constituir um grande senso-comum dos significados subjetivos, algo que parece estar bastante próximo ao nível de uma proliferação consensual das opiniões.

As paisagens do estilo-*Tarr* dramatizam o laço profundo entre o pensamento e a vida e se o fazem é para instaurar um *puro devir* e, neste sentido, retiram-nos de nós mesmos e instauram uma multiplicidade anárquica, ou seja, não codificam uma diferença, não instauram uma forma indiferenciada e, tampouco, pressupõem um sentido único para cada individualidade. Ao invés destas compreensões *a posteriori*, aquilo que se *apreende* é apenas o *fluxo* no qual se perdem as unidades, tanto do sentido como do ser, produzindo em seu lugar uma distância sensível entre os corpos. É assim que vemos nos filmes do estilo *Tarriano*, por exemplo, que o vínculo que nasce entre o solo e o caminhar não tem uma função cognitiva, mas faz de uma força inaudível a potência de uma variação sensível, do mesmo modo que a espera abandona seu vínculo com o sujeito para tornar-se pura sensação, ganhando uma espessura como uma deriva do mais banal cotidiano, inclusive, de suas representações. Assim, de *Maldição* adiante, e de um modo singular neste filme, nos encontraremos diante de uma série de corpos que testemunham a gênese de um acontecimento na própria vida, isto é, de um encontro com a "potência de uma vida não-orgânica" (DELEUZE, 1991, p. 05). Trata-se destes momentos de composições de experiências que se constroem sem qualquer referência externa, surgindo na condição de efeito do vigor do próprio tempo, no qual nada se conecta sem, ao mesmo tempo, mudar a qualidade de sua força. Por vezes, levando a própria imagem ao colapso do tempo sucessivo e do movimento perceptível, conforme sinalizou Mariano Cruz Garcia (2013).

[26] Para uma discussão mais detida a respeito da impossibilidade da fenomenologia pensar a imanência pura dos encontros, recomendamos o livro de Éric Alliez (1995, p. 93 – 94): *Da impossibilidade da fenomenologia*. Ressaltamos desde já a seguinte passagem: "São duas lógicas da multiplicidade que se opõem. Segundo a tese fenomenológica da Unidade intencional do Ser *no* mundo, 'toda multiplicidade implica necessariamente uma unidade teleológica que a ordena. Esta ordenação é a garantia de sua racionalidade [...]'. Segundo a tese ontológica da dobra acontecimental do ser *do* mundo [...] o devir e a multiplicidade sendo um só e mesmo ser, o múltiplo não tem mais unidade à qual todo ser é relativo; o devir não tem mais sujeito distinto de si mesmo; e se o sujeito se iguala ao mundo, do qual é um ponto de vista constituinte, o mundo leva consigo o pensamento como heterogênese da natureza...".

Ao começarmos a dar consistência teórica a estas forças tão anômalas aos hábitos de nossos olhares e de nossa audição, passamos também a *apreender* novas mudanças que antes nos pareciam imperceptíveis e assim passamos a nos sentir cada vez mais próximos a um volume vertiginoso de tipos de ciclos e de retornos que agora parecem se proliferar a cada encontro com as obras do cinema-*Tarr*. Inúmeros e diferentes são os modos como os ciclos e os retornos operam e povoam o estilo *Tarriano*, os quais se radicalizam, sobretudo, a partir de *Almanaque de Outono*, sendo este um filme ao mesmo tempo de continuidade e de ruptura em relação aos outros filmes. Como mostramos anteriormente, os retornos no cinema-*Tarr* não se valem de uma identidade daquilo que retorna. Uma vez que, para Béla Tarr (CARVALHO, 2011, p. 01, grifos nossos), "tudo está acontecendo *no* tempo", do mesmo modo as dimensões do espaço se desdobram no tempo, até mesmo a natureza dos elementos – a chuva, o vento, os animais, os cães de rua, os gatos, o cavalo, além, é claro, de muitas outras coisas que também são parte inseparável do *tempo-amorfo* que é o tempo do próprio acontecer. E, portanto, cada ser que surge nos filmes do cinema-*Tarr* não deve ser reduzido à ideia de uma repetição do Idêntico, ou seja, visto por meio de um sentido abstrato que perdura imóvel em um espaço desvinculado do fluxo caótico do tempo, isto é, de uma virtualidade imanente e, portanto, em perpétua variação. Dessa maneira, devemos pensar seus ciclos e retornos sem ceder às identidades e às representações, afirmando-os como potências singulares de diferenciação ou até mesmo, quando for o caso, como o retorno de forças que desafiam a própria razão.

Certamente *O Cavalo de Turim* é a criação máxima desta potência dos ciclos, mas, para nós, seus retornos não se restringem à *entropia*[27] à qual *Almanaque de Outono* ainda se mantinha preso. Mariano Cruz García (2013) retomou o conceito de *entropia* elaborado por Gilles Deleuze (2009b) para pensá-lo em relação ao filme *O Cavalo de Turim*; entretanto, para nós, o estilo-*Tarr*, a partir de *Maldição*, ampliará significativamente o universo dos retornos e dos ciclos, retomando sua *entropia*, certamente, mas ultrapassando-a exponencialmente. Ao nos debruçarmos sobre os livros de Deleuze (2009b; 2005) dedicados ao cinema, percebemos que o cinema de Béla Tarr,

[27] Gilles Deleuze (2009b; 2005) qualifica a *entropia* como uma repetição, ou um ciclo, degradante: criador, sem dúvida, mas ainda preso a uma repetição do atual, mantendo o tempo subordinado às possibilidades do movimento em um *cosmo* fechado em si mesmo. De algum modo, poderíamos dizer que, na *entropia*, ainda estaria em jogo uma ambiência despótica e/ou um centro de subjetivação autoritária.

como o de Buñuel[28], se insere no universo das *pulsões* pré-individuais, isto é, pré-formais; entretanto, os filmes do cinema-*Tarr* não se detêm nesta imagem naturalista dos instintos *amorfos* que se degradam ao se direcionar, em sua repetição, a um centro fechado. Diríamos ainda que o estilo-*Tarr* passa pela *imagem-pulsão*, como em *Ninho Familiar*, em *Pessoas Pré-fabricadas* e, ainda mais, em *Almanaque de Outono*, onde há um visível esgotamento do meio familiar pelas situações de exaustiva degradação. Mas essa passagem serve para o estilo-*Tarr* apenas como meio para conectá-lo com as *imagens-cristal*, isto é, com a potência da duração que faz o tempo escorrer em si mesmo, dando origem a outro tipo de imagem, distante das de Buñuel, ainda que suas trajetórias tenham pontos de encontro.

Ora, no cinema *Tarriano*, pelo menos até *Almanaque de Outono*, há uma potência brutal dos retornos e das pulsões. Assim, nestes filmes que vão até *Almanaque de Outono*, é possível notar os meios fechados, os espaços feitos aos pedaços, os parasitismos entre as pessoas e as predadoras relações de servilismo dos agregados, mas também dos donos da casa e até mesmo dos funcionários do Estado. Mas, após *Almanaque de Outono*, Béla Tarr atinge uma polivalência absolutamente original: sons, planos, objetos em geral, mas também caminhos, chuvas, ventos, formam toda uma série de *microcosmos* esvaziados, de durações e de velocidades, os quais passam a ser proliferados para além da *imagem-pulsão*.

Ora, se em *Almanaque de Outono* seguíamos restritos à *entropia* e aos degradantes retornos de uma pulsão de morte, talvez isto se deva ao fato de que, como falamos anteriormente, o cinema-*Tarr* ainda não acreditava nas potências incomensuráveis do tempo, mesmo que já houvesse se aproximado bastante de suas forças ao introduzir uma ligação entre as pulsões e as repetições, não apenas nos homens, mas no espaço. E é por isto que *Maldição* segue sendo um filme ao mesmo tempo de ruptura e de continuidade, já que, a partir de então, aquilo que retorna estará diluído em misturas provenientes de diferentes *cosmos* de criação, os quais introduzem, separadamente ou em conexão, um tipo de crença na qualidade intensiva daquilo que se vive. Mas, para isto, era preciso que tanto a câmera como o som saíssem e abandonassem a repetição indefinida e passassem a criar uma repetição como instante

[28] Para Gilles Deleuze (2009b; 2005), Buñuel vai além da *entropia*, do naturalismo e das *imagens-pulsão* – sem jamais abandoná-los – em ao menos dois pontos: primeiro ao libertar o tempo do movimento, introduzindo o poder da repetição na própria imagem, isto é, ao fazer da repetição a "lei" do mundo e não mais a *entropia*, mas também ao criar uma cosmologia dos ciclos para além de um ponto de vista subjetivo, atingindo, em seu filme *Esse obscuro objeto do desejo* (Cet obscur objet du désir, 1977), uma pluralidade de mundos simultâneos, ou a simultaneidade de diferentes mundos.

decisivo de uma experiência inovadora, exigindo um abandono do retorno como pulsão de morte para poder afirmar algo que mude a vida, para além do bem e do mal. Desfazer os ciclos dos espaços fechados foi, portanto, um ponto fundamental para assim "atingir um elemento que fosse como um verdadeiro 'desejo' ou como uma escolha capaz de recomeçar constantemente" (DELEUZE, 2009b, p. 202). Não mais conduzir Hédi, a dona da casa de *Almanaque de Outono*, a um estado de degradação, mas explorar os diferentes mundos de uma aldeia, como em *Satantango*, conectada, ou não, a Irimias, o bruxo das névoas e da burocracia; não mais implodir a tirania do sexo rei, Laci ou János, como em *Ninho Familiar* e *O Outsider*, mas fazer da maculada menina que ama, mima, mas que também tortura e assassina a si e ao seu gato, um verdadeiro estado do pensamento. Um *eterno retorno* que não é mais um ciclo do sempre já-feito, mas a insurreição de um *afecto* intensivamente imponderável.

Em *Maldição*, o teleférico em suas idas e voltas em meio a um grande *vazio* retira de si um ritmo, ou um tom, produzindo assim uma situação musical, ou uma ambiência pré-musical, algo próximo das danças circulares da noite no salão de baile; mas algo ainda mais próximo à dança daqueles que fazem com que aquilo que retorne seja justamente a criação de uma nova possibilidade, ou seja, daqueles homens que dançam uma música difícil de ser escutada, como se estivessem possuídos por uma crença impensável, repleta de ciclos de um *cosmos* profundamente pagão[29], onde homens e mulheres se misturam e se transmutam em bruxas e cães.

Satantango traz, por sua vez, a volta do bruxo Irimias e o retorno das forças inaudíveis de uma capela destruída durante a guerra; são, entretanto, diferentes começos, os quais sempre excedem a possibilidade de um final definitivo e o reconhecimento de que este retorno é o mesmo que aquele que o antecedeu. Algo que embaralha a origem de um novo tempo com o fim dos tempos, mas também, como mostrou Donato Totaro (2002), com uma câmera que circulará em ciclos de 360º, conectando os sonhos de um delírio coletivo. E assim, entre outras situações, se proliferam nos filmes do cinema-*Tarr* a potência dos começos demoníacos, os quais são inseparáveis dos retornos animalescos. Como se o Homem Europeu vivesse, mesmo quando nega, sob um *cosmos* pagão, o qual segue ativo pelos estratos incertos da

[29] Gilles Deleuze (2011a, p. 62), em uma série de ocasiões, insiste em nos lembrar de que a proliferação irracional dos ciclos e dos retornos foi justamente aquilo que o pensamento ocidental procurou negar, confinando-os em um sujeito e/ou em um objeto, para assim recusar seus começos *cósmicos*, suas misturas e suas forças sempre plurais: "Quando os pagãos falavam do mundo, o que os interessava eram sempre os começos, e os saltos de um ciclo a outro".

Europa, com suas danças, mas, sobretudo, com suas alegres fugas ao modo cigano. Como em T. S. Eliot (2006, p. 117), "Datta. Dayadhvam. Damyata" nos trazem os trovões de "Shantih shantih shantih"[30], isto é, os ares pagãos que vivem em nós como o nosso oriente.

Ora, estamos no campo em que se busca atingir justamente a potência desses retornos que fazem do mundo um lugar habitável, não por apaziguamento, mas por haver se tornado um lugar impensável para um indivíduo, forçando-o a explorar as potências de uma experiência *sem-imagem*. Espaços de pensamento que desabam o sedentarismo do indivíduo que se pensa separado do mundo e, portanto, na condição de um ser capaz de domar as forças do mundo.

O encontro de Valuska com a baleia em *Harmonia de Werckmeister* é testemunho destas forças indomáveis, as quais se instauram *entre* os dois desde o momento em que o contêiner, trazendo a baleia em seu interior, passa à frente de Valuska, fazendo-o, claramente, pensar e sentir de modo diferente. Encontro que o captura em um encontro sem precedentes, o qual, ainda que exprima a presença de uma força monstruosa, paradoxalmente, ainda não revela a baleia em sua forma concreta. É este tipo de potência que o circo pagão, que acaba de chegar à cidade, fará retornar. Potências que fazem com que Valuska entre em outro corpo, isto é, em relação com forças que excedem as condições lógicas entre os possíveis e o real, as quais restringiriam sua experiência aos cálculos do campo do atual.

Como disse Béla Tarr (TARR; SÉLAVY, 2012b, p. 01, tradução nossa) em poucas, mas importantes, palavras:

> nós queríamos apenas mostrar algo que dissesse respeito à potência da natureza. Desde *Maldição* tenho sempre me perguntado sobre essas questões: qual a potência da humanidade, qual a potência da natureza, onde nós estamos? Isto porque nós somos uma parte da própria natureza[31].

[30] Ivan Junqueira (2006, p. 127) traduziu em nota esta tripla repetição da palavra Hinduísta *Shantih* por "paz que ultrapassa a compreensão", entretanto como a palavra paz está sobrecarrega de sentidos humanistas, metafísicos e político-ideológicos, talvez o melhor fosse dizer que se trata de uma experiência imanente, isto é, deste mundo e neste mundo, mas que conduz o pensamento a um estado impensável ou de não-pensamento.

[31] No original: "we just wanted to show you something about the power of nature. Since *The Damnation*, I've always thought about the questions: what is the power of humanity, what is the power of nature, and where we are? Because we are a part of nature."

Talvez não seja um exagero encontrar nesta fala do diretor um pensamento espinozista. Mas vamos nos deter apenas à injunção com Nietzsche, uma vez que ele é uma das referências apontadas pelo próprio cineasta, não apenas por conta da menção ao filósofo no início de *O Cavalo de Turim*[32], mas, sobretudo, pelos problemas que aparecem em seu modo de perspectivar o mundo por meio da câmera. Como se Béla Tarr criasse, em conversações com Nietzsche, um mundo originário que se distingue do nosso mundo atual, mas que é ao mesmo tempo derivado dele por uma série de estratos que vivem sob o solo de uma região geográfica que excede seu próprio território.

Trata-se de procedimentos que procuram *extrair* dos corpos atuais aquilo que neles se diferem por abrirem uma nova espessura naquilo que parecia cristalizado, tornando visíveis forças aparentemente invisíveis, mas que permeiam corpos e gestos, revelando, em seu plano de imanência, a violência, a crueldade e a irracionalidade de uma vida outra, mais próxima às nevoas intensivas deste mundo do que à racionalidade do homem intelectual.

Talvez seja possível dizer que Béla Tarr faz retornar questões nietzschianas que atingem tanto a história de nós mesmos, como a nossa ontologia, torcendo seus sentidos a fim de ativar o *eterno retorno*, a *vontade de potência* e o fim do homem verídico, por meio de poéticas da intensidade que restituam à câmera a função dançante que Nietzsche deu à caneta, transformando-a em um olhar clínico, quer dizer, atento às pulsões de um mundo originário, capaz de, num só tempo, trazer um tempo porvir e nos revelar um tipo de *homem* doente de si mesmo, de nos devolver um solo pagão e se esquivar dos ídolos. Como o próprio cineasta colocou: "talvez 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" [33] (TARR; SÉLAVY, 2012b, tradução nossa).

Ora, é possível dizer, com Gilles Deleuze (1976), que Nietzsche derrubou a ontologia da transcendência e a metafísica da razão moderna por uma série de problematizações, mas que seu desmoronamento definitivo se deu pela experiência intensiva dos aforismos e do *eterno retorno*, ou então, pelos gestos *intempestivos*. Tal efeito foi realizado quando retirou o pensamento de um vínculo reflexivo e racional a

[32] Em uma entrevista concedida a Virginie Sélavy, Béla Tarr (2012b, p. 01, tradução nossa) atenta para a sua aproximação com o filósofo: "eu estava lendo Nietzsche e considero que conheço seu pensamento bastante bem". No original: "I was reading Nietzsche and I know his theories very well".

[33] No original: "maybe they're not just social problems, maybe they're ontological problems. [… about] what we created, we created this world, it's our world."

respeito da verdade e o introduziu no *instante* de um movimento intensivo, ou de um gesto que seja capaz de rachar a própria *ratio cognoscendi*, afirmando uma reserva que afeta a vida e ativa o pensamento. Deste modo, o *eterno retorno* se converte na experiência máxima em que a *ratio cognoscendi* se mostra como algo inseparável da *ratio essendi*, ou seja, da vontade de potência, revelando assim a insuficiência da razão para libertar ou emancipar o homem. Isso permite mostrar, ao mesmo tempo, como é ilusória, arbitrária e passageira, não apenas a razão, mas toda verdade pela qual se orienta a linguagem a operar conforme uma gramática que faz do próprio pensamento uma maquinaria de transcendências que ordenam a vida a permanecer na condição sedentária de um ser endividado com as verdades e com as dicotomias propagadas pelos mais diversificados tipos sacerdotais.

Béla Tarr (TARR; SÉLAVY, 2012b, p. 01, tradução nossa), neste ponto, volta a mostrar a importância de Nietzsche nos caminhos de seu estilo; retomando as flechas lançadas pelo filósofo, mas alterando seu destino ao fazê-las atingir uma ideia cinematográfica, ele afirma:

> Nietzsche [...] nos diz claramente sobre os limites da razão. Nós criamos uma teoria, ou nós criamos qualquer coisa, não importa o que, uma mesa, por exemplo, e então passamos a acreditar fortemente nisto que criamos, até que, ao acaso, vivemos um encontro como Nietzsche: estar frente a frente com o cavalo que é espancado pelo seu cocheiro; e então todas aquelas teorias [e verdades] desabam.[34]

Ao trazermos estes pontos de encontro com a filosofia, não visamos explicar os filmes de Béla Tarr por meio das teorias de Nietzsche, ou ainda dizer que o cinema-*Tarr* representa as ideias do filósofo. Ao invés disto, buscamos ampliar as conexões do jogo *Tarr*, criando nós mesmos uma experimentação teórica de pensamento e escrita.

Bem, ao voltarmos aos filmes, tendo como foco compor as articulações que acabamos de pontuar, sobretudo em relação aos ciclos e aos retornos como procedimento para o aparecimento do diverso, também é possível notar duas velocidades que se situam no limite do pensável. Assim, por um lado, suas imagens

[34] No original: "Nietzsche […] tells us very clearly about our limitations. We create some theories, or we create something, it doesn't matter what, maybe just a table and we believe so much in our creations and then we are faced with something like Nietzsche was, faced with the horse and the coachman beating him. And all of his theories were gone."

parecem nos forçar a ir em direção a um *intolerável* verbo *demorar*, onde uma paisagem se desdobra em uma multiplicidade de sensações sem que alguma coisa chegue como fato a se alterar; e, por outro, há velocidades que se passam como em linhas diagonais, rápidas demais para serem compreendidas, alterando os circuitos da paisagem e suas vias de entrada e saída. A permanência no horizonte ou nas canecas de cerveja e a passagem da chuva pelas paredes e pelos rostos ou até mesmo o encontro entre Karrer e o cão, em *Maldição*, são algumas destas situações em que percebemos como a força do retorno nos envolve em um estado de *devir*, no sentido que está sempre afirmando, na própria experiência, a condição radical pela qual "o *pensamento* do eterno retorno ultrapassa todas as leis de nosso *conhecimento*" (DELEUZE, 1976, p. 80). Ora, trata-se assim de um encontro com o próprio *devir*, o qual está sempre excedendo as nossas possibilidades cognitivas ao mesmo tempo em que *dessubstancializa* o pensamento, isto é, livra-o de suas referências abstratas. Momento em que é possível sentir a potência ativa do pensamento, o qual, muito mais do que uma possibilidade abstrata, só se ativa pela potência do retorno das forças que lhe eram impensáveis, quer dizer, no encontro com este *diverso* que o força a ir em direção um *devir* outro: "algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam." (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 59).

Vemos assim como esta pluralidade dos ciclos, dos círculos e dos retornos, que irão povoar o cinema-*Tarr* a partir de *Maldição*, faz apelo à "produção do Novo a partir do dia qualquer, do instante qualquer" (PELBART, 2010, p. 153), ou, em outras palavras, a uma imagem ultrassensível por apego ao mundo. Uma imagem que seja capaz de ultrapassar as percepções e ações sensório-motoras que desacreditam na potência da duração, da lentidão e das velocidades nômades, ou ciganas, e que são como excedentes da simples capacidade de pensar, uma vez que são povoadas por intensidades, misturas e retornos que devolvem à vida a criação do ato de pensar no próprio pensamento.

Ora, essas duplicidades cíclicas do *tempo* com as quais o estilo-*Tarr* passa a operar de modo cada vez mais radical são, entretanto, apenas algumas das faces de uma heterogeneidade de olhares que, em seus filmes, transmutam a percepção codificadora do mundo em um vagaroso redemoinho perspectivo, o qual se altera infinitamente sem, contudo, se deixar confundir com um ponto de vista subjetivo. São jogos de visões pré-individuais, ou então, de olhares que foram atingidos pela imanência dos acontecimentos, fazendo dilatar pontos de cisão entre o presente que não para de passar

(o atual, as representações) e a brevidade daquilo que se conserva infinitamente dinâmico (o virtual, a inconsciência do representado). Eis uma espécie de maldição, a qual nos dá os duplos circuitos entre um presente que não passa sem se alterar e um passado que só conserva o presente alterando-o, ao mesmo tempo que o próprio presente, ao incidir sobre o passado, modifica-o.

São situações em que o olhar retorna em olhares que não dizem respeito nem ao homem, nem ao mundo que conhecemos, pois permanecem como mundos originários, onde a interpretação daquilo que se vê se torna impossível, uma vez que excedem as nossas alternativas reconhecíveis. Talvez possamos dizer que o estilo-*Tarr*, e mais precisamente o trabalho realizado pela sua câmera a partir de *Maldição*, instaura um tipo de olhar que nos separa de nós mesmos ao nos lançar em direção a uma experiência impossível de encerrar um significado e/ou de estabelecer um significante. Isso se dá, pois a própria experiência dinamiza o horizonte pela virtualidade de seus inúmeros sentidos incompossíveis. Tempo imanente no qual o pensamento se torna ativo ao mesmo tempo que o sujeito se dissolve (ZOURABICHVILI, 2004).

É aqui que encontramos uma das passagens mais lúcidas de Rancière (2013a, p. 53 – 54) a respeito do cinema-*Tarr*, a saber, quando ele escreve que um filme de Béla Tarr "será, doravante, uma composição desses *cristais de tempo*" e que, deste modo, mais do que qualquer outra, "as suas imagens merecem ser chamadas imagens-tempo", onde cada momento é um microcosmo, pois cada plano-sequência pode se transmutar em uma hora do mundo[35].

Ora, uma hora do mundo é o retorno de um *instante* qualquer, ou o acontecimento de imagens sem referências que se dilatam a ponto de incluir em si e de fazer comunicar entre si uma multiplicidade de acontecimentos no limite fugaz de um tempo impensável, ou então, em uma duração capaz de envolver em si a virtualidade dos eventos, a qual, portanto, é descomedidamente grande para que se consiga dizer "Eu". É que estar em uma hora do mundo é perder a homogeneidade do tempo cotidiano (insubordinada a qualquer mensurabilidade numérica) em um inesperado *instante* que corta e incide sobre o mundo com uma força *intolerável*. Momento em que nasce um

[35] Seria possível fazer do *cristal de tempo* o mote de um estudo e até mesmo de uma experimentação estética e filosófica que apostasse no espaço de indiscernibilidade entre os conceitos deleuzianos e os blocos de sensação do cinema de Béla Tarr. Este foi o trabalho realizado com maestria por Elzbieta Buslowska (2012), o qual, partindo de um problema a respeito da relação entre fotografia, cinema e filosofia, desenvolveu sua tese: *Reclaiming the image: Béla Tarr´s world of 'inhuman' becoming: an artistic and philosophical inquiry*. Entretanto, por não ser este o mote de nossa investigação, trataremos deste problema de modo passageiro, rápido, a fim de construir nosso arquipélago *Tarriano*, o qual nos remete antes de tudo ao problema do ato de pensar na imanência do pensamento.

corpo, isto é, uma nova relação de forças, que é indescritível e impessoal, mais *longínqua* do que todo o meu mundo exterior e que agora ativa em mim um *dentro* mais profundo do que toda a minha interioridade subjetiva. Hora do mundo, portanto, em que se conectam componentes radicalmente heterogêneos, estabelecendo uma zona de indiscernibilidade, ou de atualização entre o virtual e o atual, onde coalescem singularidades de uma ordem infinita, lançando-nos em um futuro do virtual que interrompe o liso fluxo do atual e, num só golpe, suspende o sujeito devolvendo-o à nebulosidade do virtual.

É neste sentido que o cinema-*Tarr* também pode ser compreendido conforme algumas palavras de Rancière (2013a), por exemplo, quando ele nos diz ver nestes filmes um verdadeiro *cosmos* de *cristais do tempo*. Isso se justifica porque os blocos de imagem-movimento e imagem-tempo do estilo-*Tarr* são inseparáveis da produção destas regiões vertiginosas em que se vive *e* se pensa *e* se sente o mais pleno vigor do *devir*, em que se vê o tempo se desdobrar (a cada instante) em presente e passado, que se diferem um do outro "em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra em direção ao passado" (DELEUZE, 2005, p. 102).

As personagens do cinema *Tarriano*, sobretudo a partir das figuras de *Maldição*, passam a aparecer como estas dobras de um fundo absoluto (dobras do mundo), ligadas a uma série de contingências que excedem os fatos por si e das quais são inseparáveis. Figuras que habitam lugares desertificados em espaços indefiníveis, as quais, por vezes, parecem estar suspensas no nada, adequadas apenas para se mover sobre pântanos, aldeias ou ruas de cidades definitivamente abandonadas. E a câmera que, por sua vez, que parece estar sempre na (in)justa posição do *vidente*, simplesmente desliza sobre estes movediços estilhaços do atual, conduzindo-nos a perceber que tudo aquilo que se move e muda está *no* tempo, mas que o tempo ele mesmo não muda de forma e tampouco é eterno, quer dizer, ele é a forma imutável de tudo aquilo que se move e se transmuta.

Um novo perspectivismo

Focamos até aqui em algumas dobras do estilo-*Tarr*, trazendo um espaço entre *Almanaque de Outono* e *Maldição* como ponto de virada. Guinada marcada pelo encontro com László Krasznahorkai. Talvez seja o momento de notar de que modo se trata de uma obra que instaura um novo perspectivismo no cinema. Como sinalizamos, é

a prudência com a qual o estilo-*Tarr* trabalha o atual que faz com que se introduza nos filmes linhas de invisibilidade. É a sutileza do jogo, ou do procedimento, entre a matéria empírica e o espaço aberto, que cria um novo campo de experimentação, por exemplo, na espessura do caminhar ou do comer. Entretanto, esta é apenas uma das inúmeras camadas que abrangem suas imagens, as quais, por meio de sua dilatação ou de sua condensação do tempo, estão sempre se conectando com intensidades de um campo virtual, continuamente diverso e obscuro. De tal modo que, por vezes, estaremos na condição de um mergulho em uma comunidade larval e outras no seu esgotamento, isto é, passamos a viver acompanhados por corpos que não chegam a se converter em um ser reconhecível, ainda que deles derivem. Seres que envolvem em si toda uma paisagem de ventos, de árvores, de teleféricos de carga, de mesas de sinuca, de caminhos lamacentos, de chuvas outonais, enfim, de seres diluídos em uma pluralidade de forças que subjazem *entre* o tornar-se sólido e o desmoronar de sua solidez. Por isto, talvez possamos dizer que há, mesmo na maior das imobilidades dos filmes do cinema-*Tarr*, um permanente estado de movimento e de descentralização dos horizontes, inclusive de modo estrambólico.

Como mostramos, desde *Maldição*, o horizonte passa a ter um papel fundamental, mas não de promessa, e sim de perspectivismo do pensamento.

O atual, neste sentido, delineará nos filmes do estilo-*Tarr* a soma extensiva das imagens, mas não a permanência de uma paisagem e tampouco a passagem de uma à outra, e é justamente nestas perseveranças e saltos de ponto de vista que encontraremos o território intensivo das relações que saturam, destroem e constroem a natureza daquilo que de todo modo vemos nas imagens. A passagem dos dias em *O Cavalo de Turim* ou o caminhar da menina em *Satantango* também são algumas destas marcas de um distinto potencial de adensamento que excede a imagem daquilo que vemos. É possível dizer mais e afirmar que o decisivo nestes filmes do cinema-*Tarr* se passa justamente nestes campos energéticos que, na maior parte das vezes, nos conduzem à experiência de um salto capaz de introduzir um tipo singular de povoamento sensível e sem ordenação, nem mesmo estabelecida pela imagem. Povoamento, portanto, que se acumula na condição de energia variante ao mesmo tempo que se produz uma ambiência de *afectos* latentes que são o puro efeito de suas paisagens desertificadas e de suas vizinhanças desoladas. Atmosferas que podem desmoronar as bases de nosso saber, abrindo o pensamento a um *vácuo* de diferenciação que permanecia ausente, mas vivo no fundo imanente *entre* nós e a tela.

Gilles Deleuze (2005), ao analisar filmes de alguns diretores do cinema moderno, especialmente de Orson Welles, de Alain Resnais e de Alain Robbe-Grillet, nos mostra claramente como o cinema é capaz de instaurar, de criar, de tornar presente, imagens que nos revelam a complexidade do *tempo* do acontecimento. Explicação que não nos cabe detalhar, mas sim explorar a fim de investigar um elemento fundamental para a compreensão do perspectivismo *Tarriano*, uma vez que nos filmes do cinema-*Tarr* é possível perceber a produção de um modo singular de ver o mundo e que não se confunde com um ponto de vista subjetivo. E é isto que vemos pelo modo como o estilo-*Tarr* opera as velocidades de seus *travellings* e a relação delas com a profundidade de campo, por exemplo, quando János, em *Harmonias de Werckmeister*, é perseguido pela câmera nas ruas da cidadela durante os eventos que tomam conta da cidade. A câmera, deste modo, a cada freio que realiza nesta perseguição, parece ter mergulhado novamente em uma vertigem do tempo em que ora traça um compasso e ora um descompasso em relação à velocidade e ao ponto de vista da personagem, mas também em relação ao seu ritmo, produzindo dessincronias, sincronias e inversões de olhar; mas também é este o modo como se conectam os espaços e os tempos em *Satantango* – o esquecimento das personagens, suas vagas e inúteis lembranças, já que ninguém sabe ao certo o que Irimias fará, até que, de um momento para o outro, ele chega e a menina está morta sobre a mesa de sinuca sem que ninguém pense: o que fazer?

Há, portanto, sempre um acontecimento em uma multiplicidade de pontos de vista, os quais passam a constituir o procedimento *Tarriano*, fazendo dele um perspectivismo do *tempo*, simultaneamente desconectado e dissolvido em vários pontos de vista a-subjetivos. Um olhar incompossível que é anterior à capacidade de suas personagens de compreendê-lo e assim de governá-lo. Trata-se de um verdadeiro *nonsense* que excede a atualidade em que vivem suas personagens e que não nos deixa distinguir ao certo em que sentido o retorno, ou a vinda, de Irimias já ocorreu, se ele ainda vai acorrer e até mesmo se é ele que está acorrendo agora. E isto não é menos válido em *O Cavalo de Turim*, onde há alusão ao encontro entre Nietzsche e o cavalo em Turim e simultaneamente, em outro espaço-tempo, o longo plano de um retorno do cocheiro com seu cavalo sem que possamos determinar ao certo desde onde eles vêm e para onde eles se dirigem.

Ora, o que o perspectivismo nos dá é justamente esta violência em que se une o mais próximo ao mais longínquo, revelando regiões nebulosas e estratos que estão sob

as malhas do atual, onde qualquer apelo à lembrança permanece inútil, pois nem sequer sabemos qual o sentido a ser tomado ou se ainda permanecemos nós mesmos.

Há, portanto, pontos que precisam ser retomados para compreendermos o perspectivismo do estilo-*Tarr*, justamente para não confundi-lo com um ponto de vista subjetivo. Lembremos, por exemplo, que aquilo que vemos como passado em seus filmes, isto é, como eventos aos quais suas personagens, ou o narrador, dirigirem-se referem de forma alusiva sem nunca nos dizer ao certo em qual tempo estamos, e, portanto, ao invés de apenas nos situarem em um recorte cronológico, vão mais longe, inserindo-nos em uma relação complexa com as próprias malhas *inatuais* do pensamento. Algo como a relação que vivemos entre a ideia e o pensamento, a saber, quando "saltamos para este ou aquele de seus círculos a fim de formar as imagens que correspondem à investigação atual" (DELEUZE, 2005, p. 123). Ou seja, ao vivermos no cinema-*Tarr* esta situação de saltos entre passados que não se desvinculam do presente, condensando possibilidades em uma experiência inexplicável, nós somos conduzidos, como por uma onda, a uma profunda experiência de pensamento, quer dizer, em uma experiência que nos diluí na multiplicidade de um acontecimento onde um mesmo evento se distende em mundos capazes de ser objetivados de diversos modos, como se houvéssemos mergulhado em um universo, ou em um *cosmos*, já passado e ainda *porvir*.

O que conta, dirá Deleuze (2000), na fundação de um perspectivismo é esta divergência das séries permutantes, o descentramento dos círculos, o monstro, o nômade. Trata-se, conforme escreveu o filósofo, da experiência de um caos informal, *a-fundado*, ou seja, de uma zona sem unidade fundamente, onde não há outra 'lei' "além da sua própria repetição, da sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e descentra" (p. 139). Uma experiência, portanto, em que o espectador, assim como o autor, esvanece no descentramento de uma multileitura incompossível.

O *tempo*, neste sentido, surge com toda a sua presença justamente nestas inesperadas e aberrantes possibilidades que excedem o campo lógico do real e do possível, onde o homem se transmuta em algum tipo de bestialidade, por vezes, exatamente quando seu conjunto de alternativas reconhecíveis foi saturado. Tendo isto em vista, é interessante percebermos como, em *Maldição*, Karrer, ou seja, a personagem que terminará como homem-cão, é justamente aquela que, por um lado, está à procura e é efeito de algo inexplicável, mas que enquanto acredita saber distinguir entre aquilo que vê por trás de sua janela e os encontros com a cantora, seu percurso acabará por ser

dragado pela procura em obter o melhor negócio com o dono do bar. É por isso que, ao fim, será apenas a fala da bruxa que conseguirá saturar estas previsíveis escolhas e crenças que mantêm Karrer capturado em um além de suas paisagens, revelando que a única escolha para o pensamento conseguir afirmar a sua capacidade de se transmutar é a sua abertura a essa "rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos [... a entrega a uma] trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, [e] se ignoram" (BORGES, 2007, p. 92). Algo que Béla Tarr talvez tenha *apreendido* com as feitiçarias de Jorge Luis Borges.

Será via este tipo de criação problemática da imagem *no* e *do tempo* que o cinema-*Tarr* criará seu perspectivismo, fazendo justiça à mobilidade inumana e imanente da *Terra*, uma vez que a *Terra* não tem uma ordem cronológica, uma saída no além ou um início na razão, nem mesmo é a unidade de uma forma imóvel, por meio da qual seria possível conhecer abstratamente sua totalidade.

Ora, ao pensarmos com Deleuze (2005, p. 141), isto é, "que cada um de nós nasce diretamente dela [(*Terra*)] e não de nossos parentes", é possível perceber porque as personagens do estilo *Tarriano* não precisam mais se debater com o desmoronamento da família, uma vez que, de agora em diante, elas podem se mover nos lamacentos meios em que coexistem estratos de vida dos mais irreconciliáveis. Não se trata de estratos de comunicação, mas de *perceptos* e *afectos* da própria *Terra*, os quais deslocam as nossas sensações perceptíveis e, num só tempo, desmoronam a ordem de nossos afetos, forçando-nos a enfrentar situações, por vezes, radicalmente desconfortáveis.

É com isto em mente que podemos começar a compreender de que modo os encontros nas obras do cinema-*Tarr* inauguram a evasão de um território, uma vez que se trata ao mesmo tempo de produzir uma saturação em um estado de coisas e fazer germinar uma nova perspectiva: o colapso e o salto intensivo que marca uma transmutação.

Entretanto, em nenhum dos casos se trata simplesmente de negar ou de destruir aquilo que antecede à travessia, ainda que algumas de suas personagens adorem destruir para nada deixar aos ciganos.

Em *Satantango*, o médico permanecerá na aldeia para fechar a janela e começar outro círculo. Trata-se, ao invés de negar para conservar ou de destruir para se salvar, de presentear, com o seu próprio esgotamento, uma abertura sem horizonte, ou seja, sem imagem fixa, que force um deslocamento no próprio pensamento e, com ele, em nossos

regimes de signos[36]. Por isto as travessias são tão marcantes no estilo-*Tarr*, mesmo quando se dão em um mesmo território, como em *Maldição*, *O Homem de Londres* ou em *O Cavalo de Turim*. Em todos os casos, estaremos sempre no meio de uma situação ao mesmo tempo esgotante e metamorfoseante, mas nunca no início. É como se o estar no meio de algo fosse a própria condição dos filmes *Tarrianos*, e mais, que este estar no meio pode ou deve se estender indefinidamente, uma vez que são situações que parecem preceder tanto ao filme como ao espectador, assim como indicam que irão continuar: talvez em outro lugar, talvez em outro tempo, jamais saberemos.

É neste sentido que não há uma chegada inesperada de Irimias em *Satantango*, ou o início de uma paixão em *Maldição*, mas apenas o retorno de algo que instaura uma necessidade absoluta de se mover, de sair do lugar, de ir à busca de um *signo* que saturou um estado de imagens e que agora lança as personagens em uma pantanosa travessia. Algo que lhes ordena: *torna-te nômade*.

Ora, como poderíamos confundir o perspectivismo do cinema-*Tarr* com um cinema do verdadeiro ou sobre o real oculto, quando em seus filmes cada conjunto de

[36] Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008, p. 61) definem um regime de signo como: "qualquer formalização de expressão específica", dito de outro modo, qualquer semiótica dos afetos, isto é, qualquer procedimento que dê às relações de forças uma organização moral, o que implica, portanto, uma valoração específica dos comportamentos, atos, percepções, pensamentos e sentimentos, mas também uma formalização *em* e não apenas *de*, uma vez que se trata tanto da captura como do comando. A partir daí, os autores desenvolvem um complexo trabalho em torno de diferentes regimes, tentando com isto tanto diagnosticar como descentralizar dois regimes que operam de modo assombroso sobre os pensamentos e os modos de vida do ocidente. Grosso modo, trata-se, por um lado, do desenvolvimento de atmosferas paranoicas e, por outro, de subjetividades autoritárias, ou, em outras palavras, do envolvimento do regime *pós-significante* (passional autoritário) no interior do regime *significante* (despótico e paranoico). Ora, o regime despótico se constitui por uma ambiência de trapaças e trapaceiros, com rostos e corpos paranoicos, com figuras de um deus-déspota ou então de ícones petrificados, os quais se espalham pelas cenas domésticas e pelos aparelhos de Estado, assim como se alastram em partidos políticos e em instituições, e até mesmo em movimentos artísticos e em conjugalidades etc., sempre reestabelecendo o vínculo devedor – credor, isto é, a dívida infinita para com um ícone ou um deus, para com um rosto ou um corpo do qual sai uma voz, a da referência. Por outro lado, o regime passional é aquele da potência das traições e dos traiçoeiros, com suas criações possíveis e fugas vitalistas, são regimes que lutam contra os despotismos que sufocavam a vida e o pensamento, trata-se de um centro de significância e não do significante, entretanto, ele carrega em si o paradoxo do legislador-sujeito, isto é, a recaída em um sujeito, no fácil apego ao Eu e na triste relação entre os enunciados operantes e a subjetividade comandante. Como dizem os autores (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 85): "quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais [você] comanda como sujeito de enunciação na realidade mental, pois você só obedece a você mesmo, e a você que você obedece! E é você quem comanda, enquanto ser racional...", e assim retornamos ao regime despótico, mas agora pelo seu avesso. Ora, ao falarmos em desmoronamento de nossos regimes de signos, estamos chamando atenção justamente para uma experiência na qual perdemos radicalmente a aderência a estes dois regimes dominantes em nossa sociedade para desaparecer em uma série de misturas *entre* eles, isto é, em uma tangente sem significante e/ou centro de significância.

imagens dura tão somente o tempo de um novo encontro ou o transcurso de um olhar em travessia? Talvez o melhor seja pensar justamente o oposto, ou seja, que, ao invés de verdades, aquilo que funciona em seus filmes é tão somente a fabulação de paisagens que, enquanto duram, fazem proliferar mundos que se produzem entre suas personagens, o diretor, a câmera, as paisagens, as velocidades, os sons e os espectadores. Espaços sem coordenadas onde a mobilidade das camadas do *tempo* é a condição larval de uma paisagem impensável no próprio pensamento. Eis a necessidade de filmar distâncias do *entre*, pois é em meio a elas que acontecem as séries de "ressonâncias dos disparates, ponto de vista sobre o ponto de vista [e de] deslocamento da perspectiva" (DELEUZE, 2011b, p. 181). Neste sentido, cada obra do cinema-*Tarr* deveria receber o sentido de criadora de uma perspectiva que é anterior ao homem, visto que em seus filmes germinam forças que antecedem a demarcação dos termos, entrando em jogo *perceptos* e *afectos* que pertencem à perspectiva de um plano pré-individual.

Como não ver aqui outro Nietzsche (2009, p. 101, grifos nossos) a ecoar novamente em Béla Tarr, quando é este o filósofo que nos diz que há "apenas uma visão perspectiva, apenas um 'conhecer' perspectivo; e *quanto mais* afetos permitirmos falar [...], *quanto mais* olhos, diferentes olhos [...], tanto mais" potente será a inauguração de um novo pensamento, de uma nova perspectiva, a qual não deve ser confundida com a soma dos pontos de vista, mas que se caracteriza por olhos que vivem sob a condição de *afetos* que estão sempre excedendo à própria consciência subjetiva.

É deste modo que as paisagens nos filmes do estilo-*Tarr*, e até mesmo algumas de suas personagens, exprimem este limite criador entre a saturação e o porvir, uma vez que se trata simultaneamente de esgotar um estado para inaugurar uma perspectiva. Talvez seja este um dos efeitos que se produz na conjunção e pelas oscilações entre os *travellings* e as panorâmicas, ou seja, na injunção que cria um *entre* aqueles que com o seu caminhar arrastam consigo toda uma destruição e aqueles que imóveis em sua perseverança lançam o olhar em um caos absoluto. Diria Deleuze (2011a, p. 115): é a origem de "uma nova perspectiva, o perspectivismo em arquipélago, que conjuga panorâmica e travelling [… e que requer] uma boa percepção, ouvido e vista [… Um] 'percepto', isto é, uma percepção em devir".

É que de um lado, como em *O Cavalo de Turim*, a força da câmera, seus *travelling* e panorâmicas, exprimem o *afecto* de uma travessia sem fim, um retorno que se condensa entre o narrador, o cavalo, o pai e a filha, enquanto que, em *Harmonias de Werckmeister*, não é a travessia do retorno que é extrema, mas a entrada de um *percepto*

que se expande, retornando entre a baleia, Valuska e o músico. Entretanto, em ambos os casos, há a passagem de um *afecto* a um *percepto* e vice-versa, no movimento múltiplo de um acontecimento no próprio pensamento.

Trata-se, deste modo, de um campo de forças que nos atinge ao revelar um *cosmos*, o qual, num só tempo, nos permite *apreender* algo que ainda não pensávamos enquanto permanecíamos presos às forças de baixas intensidades. Enquanto seguíamos presos a princípios e dualidades exteriores à vida, como a do reconhecimento do sujeito e do objeto, do entendimento e da resposta, do verdadeiro e do falso etc., enquanto permanecíamos capturados em redes sem conseguir afirmar a multiplicidade das *afecções* que se transformam em um *afecto* que cria na vida o ato de pensar no próprio pensamento. Pois pensar não depende de uma boa vontade, mas de um encontro com o retorno de uma *exterioridade inumana*, cujas forças enlaçam o pensamento desbancando os regimes de signos, isto é, a redundância de suas verdades, de suas afecções e de seus modos de valoração e, num só tempo, enlaçando o pensar em um puro *devir* sem imagem fixa.

A situação de Karrer em *Maldição* é exemplar; ao deixar a delegacia ele se lança novamente à deriva, à chuva e à lama, e inesperadamente encontra uma pequena matilha de cães, então ele se desdobra em um tipo singular de Ser (Eu é Outro): *devir*-cão de Karrer? Ou era antes um *devir*-Karrer dos cães, daqueles mesmos cães que acompanhavam a Bruxa que aparecia sob a chuva? Pouco importa desde que se note não se trata de uma mimese, mas de um estrato cão que é anterior a Karrer, ou mesmo o inverso, isto é, uma posição Karrer que é anterior à dos cães: estado de indiscernibilidade, ou até mesmo de dança *entre* dois.

Doravante uma paisagem cinematográfica será muito mais do que uma representação. O pensamento sendo, ao invés disto, a própria inauguração de uma perspectiva que não se reduz mais a um ponto de vista ou até à verdade de um autor. Deste modo não se trata de expressar pela linguagem um pensamento ou de demonstrar a realidade que o filme foi capaz de revelar, ainda que por analogia ou por meio de códigos que caberiam à crítica o ofício de decifrar. É sempre o procedimento de criação de um real como experiência da matéria, initerruptamente *entre* o atual e o virtual, isto é, um modo de produção em contato direto com as forças que se apoderam do próprio pensamento: uma obra como excedente da própria obra, ou seja, de algo que retira o próprio cinema dos gongos do realismo. Portanto, não devemos mais nos perguntar o que uma janela cinematográfica quer nos revelar ou o que é que suas imagens estão

refletindo, mas sim: com quais forças nos tornamos potentes a ponto de *apreender* um movimento para além da própria tela sem, contudo, se separar dela? Quem se estende *entre* nós criando um plano de múltiplas intensivas? Ou, ainda, o que pode um cinema na geografia das relações pré-individuações?

Seria então o caso de pensar o cinema-*Tarr* como um *não-cinema* do próprio cinema (BUSLOWSKA, 2012)? Ou seria o cinema-*Tarr* o colapso das imagens cinematográficas (GARCIA, 2013)? Acreditamos que estas são verdadeiras perguntas disparadas por um encontro com o cinema-*Tarr*, entretanto, não pensamos que elas devam ser respondidas com um ponto final, mas trabalhadas de modo a deixar ao seu estilo o ar necessário para ultrapassar os binários do *ser* ou *não-ser*: esta não é a questão.

Buslowska (2012) e Kóvacs (2013) foram certamente os primeiros a chamar atenção para o fato de que a repetição era parte fundamental do estilo-*Tarr*, não apenas dos filmes de Béla Tarr, mas de seu próprio procedimento, o qual estaria a um só tempo permeado de retornos e torções. Por meio das análises de Kóvacs (2013), descobrimos ainda a importância de levar em conta uma espécie de virtualidade de seu estilo, onde em cada filme estaria presente tanto uma repetição quanto o surgimento de um traço improvável por vezes no interior de uma retomada – procedimento ao qual deu o nome de *permutation principle*. Entretanto, talvez seja preciso ir mais longe e notar que em certo sentido o próprio estilo-*Tarr*, ele mesmo, é um *continuum* de permutações. De tal modo que talvez seja mais exato pensar as permutações não como algo necessariamente reconhecível, restrito às comparações entre narrativa, tema, cenografia, usos da câmera, atuação etc., mas, antes de tudo, como a potência de uma dança entre elementos de uma relação na qual o próprio Béla Tarr é apenas um dos termos envolvidos, isto é, um *constructo* entre distribuições de um jogo sem causa final e sem causa formal.

Acreditamos que haveria ao menos dois termos duplos operando simultaneamente na construção do estilo-*Tarr*: um por meio das trocas entre a câmera e a equipe e outro nas conexões entre o diretor e o mundo, e entre cada um deles, isto é, dos termos e dos duplos que variam entre si em um permanente estado de *devir*: permutação entre corpo e seres – inorgânicos e orgânicos. Tampouco aqui se trata de um ciclo do mesmo, ou de algo restrito ao campo do *recognoscível*. Graças à virtualidade do estilo, torna-se notória a afirmação de um ciclo primordial que se confunde com a própria vida e seus encontros (humanos, máquinas, cenários, animais): "diferenciando-se um do outro em um processo que supõe o passar para dentro do outro,

um devir outro (com uma diferença de nível)"[37] (ZOURABICHVILI, 2004, p. 136, tradução nossa). Ora, não seria então o procedimento a vida mesma, seu estado de resistência e de criação?

[37] No original: "Un punto de vista se afirma diferenciando-se de otro, y este proceso mismo supone que pasa dentro del otro, o que deviene el otro (con una diferencia de nivel)."

Entre fios e efeitos, um processo

(Imagem do filme *Satantango*)

“o senhor é certamente um estranho, não tem referências”

(KAFKA, 2013, p. 59)

Tear: o procedimento

Vimos no último capítulo de que modo o tempo ao longo da trajetória de Béla Tarr acabou por se converter no próprio solo de seu estilo. É no tempo que seu estilo se faz e é dele que retira suas crenças mais enigmáticas, as quais não seguem restrições de uma ordem pressuposta e tampouco se limitam às coordenadas de um mundo fechado nas dimensões daquilo que representa. Tempo, ou mundo, portanto, que se move permanentemente sempre além do realismo e aquém das transcendências.

Além disto, também tratamos de estar atentos ao pragmatismo procedimental de seu cinema, o qual não cai em um empirismo mecanicista, uma vez que opera mais próximo da apreensão das forças do que da captura de uma verdade, ou de uma narrativa, *a priori*. Procedimento, portanto, que mergulha nas dimensões da própria matéria permitindo à imagem e ao pensamento perder-se no seu plano movediço e descentralizado, de onde nos chega a sua própria literalidade imanente, isto é, o seu tempo. Deste modo, mostramos como as obras do cinema-*Tarr* passaram a apostar cada vez mais na criação de intensidades atípicas ao nível recognitivo, forjando procedimentos que permitissem dar maior visão às imagens pré-espaciais ou pré-representativas. É assim que o estilo-*Tarr* foi se distanciando cada vez mais da criação de imagens que se atrelam ao juízo de uma lei geral: buscar justo uma imagem ao invés de uma imagem justa.

Ainda neste sentido, também vimos de que modo o diretor passou a problematizar a relação com os horizontes; momento em que rompe com as referências invariáveis e aposta cada vez mais nas injunções entre pontos notórios, tentando construir com bastante prudência imagens de um impensável. É o início de um percurso marcado pelo esforço artístico de restituir o vínculo entre o homem (puro fluxo em *travelling*) e o inumano (pura espera: panorâmica), mas também, de conectar o mundo (puro fluxo: duração) e o homem (puro movimento em espera). É a construção de um novo universo simultaneamente audiovisual e pré-representativo.

Com isto se consolidou a conquista de um novo plano de composição que, a partir de *Satantango*, dá à câmera uma absoluta autonomia em relação à percepção e à ação de um centro sensório-motor, permitindo-a, neste sentido, operar entre os fluxos e as paradas, sempre percorrendo as linhas em que se articulam um olhar permanentemente fora dos dualismos: responder ou não-responder, fazer ou não-fazer, ir ou não-ir, falar ou não-falar, querer ou não-querer, ser ou não-ser etc. Ora, também é

neste momento que se dá o aparecimento deste outro procedimento que operará na condição de uma teia de aranha ao modo do Zen, isto é, entre o deslizar e o saltar em uma complexa nebulosidade de fios, criando uma espécie de tango satânico que se opõe às tabuas da lei.

Trata-se, neste sentido, do procedimento de uma câmera que desliza, sem saber, à procura de *algo* e que, inesperadamente, entra em outro plano, isto é, em outra rede movediça. Algo que se aproxima da relação entre a teia e o *vazio* do qual nos fala o mestre de Eugen Herrigel (2011, p. 80 – 81, grifos do autor):

> a aranha *dança* sua rede sem *pensar* nas moscas que se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, se enreda sem saber o que a esperava. Mas tanto na aranha, como na mosca, *algo* dança, e nela o exterior e o interior são a mesma coisa.

Ora, é nesta superfície, ao mesmo tempo apreensível e nebulosa, que de agora em diante a câmera do estilo-*Tarr* irá se conduzir, movendo-se como se estivesse à procura de algo inexplicável, isto é, como uma câmera-*vidente*.

Olhar *vidente* que, em certa medida, nos remete à maneira como Franz Kafka (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 126) tentava *apreender* o mundo: um olhar que agarra o mundo "em lugar de extrair impressões dele", para o qual é fundamental "trabalhar nos objetos, nas pessoas e nos acontecimentos, colado ao real, e não nas impressões", ou seja, "matar a metáfora". É a possibilidade de criar um tipo singular de câmera topológica capaz de *apreender* a tipologia das forças que permeiam a matéria do mundo, antecedendo à sua formalização. Como fazer da câmera a visão desta multiplicidade intensiva que nos antecede e nos escapa? Como encontrar os pontos notáveis por meio dos quais podemos introduzir este pluralismo de uma percepção que antecede ao pensamento do homem ou que só é apreendido na sua ausência? "Todos os dias", no diz Béla Tarr,

> há micro elementos que são muito importantes. Por exemplo, em *Maldição*, nós abandonamos sua história para ver em *close-up* um conjunto de canecas de cerveja. Para mim isto é uma história importante. É isto o que eu quero dizer quando digo que estou

> tentando ver as coisas de um ponto de vista cósmico. (TARR; STEEVEE, 1994, tradução nossa).[38]

É esta busca por conexões mais intensivas, que pertencem à matéria, mas que fogem ao saber, que transmuta a câmera, a partir de *Maldição*, e definitivamente em *Satantango*, em uma espécie de *vidente*, onde tudo *dança* e se bifurca no desdobrar intensivo do tempo: vacas, chuvas, cavalos, frio, porcos, aranha, gato, coruja, álcool, cansaço, menina, lama, ruínas, enfim, todo um mundo intensivamente dançante.

Ora, esta função *vidente*, ou "função aranha"[39], como a chamou Buslowska (2012, p. 71, tradução nossa), implica uma inversão da relação entre a câmera e o mundo, pois se a câmera deixa de ser compreendida como um termo submetido a um centro referencial – seja ele a um sujeito ou a um objeto – é porque, por outro lado, o próprio mundo não se reserva mais a uma relação *a priori* com um saber, seja ele objetivo ou subjetivo. Neste sentido, como já pontuamos anteriormente, há um verdadeiro abalo nas crenças representativas, mas há, mais do que isto, a descoberta do próprio mundo como *imagem-movimento*[40] e *imagem-tempo*, e é neste sentido que o estilo-*Tarr* realiza sua maior ousadia ao se lançar, em *Satantango*, frente ao desafio poético de dar à câmera um lugar que ultrapassa os limites do saber, com o risco, como é sabido, de desaparecer na escuridão. Mas é só assim que entre ela e o espectador poderia se articular uma espécie de *devir-aranha*[41], dupla-captura, que sai do cinema e atinge a vida na criação de uma imagem problemática. Imagem a qual, longe de significar um obstáculo, produz a abertura de uma experiência inconcebível ao

[38] No original: "There are everyday tidbits that are very important. For instance, in *Damnation*, we leave the story and look at a close-up of beer mugs. But for me, that´s also an important story. This is what I mean when I say that I'm trying to look at things from a cosmic dimension."

[39] No original: "the spider's function".

[40] É importante notar aqui como, para Gilles Deleuze (2005, p. 42 - 43), não apenas a *imagem-tempo*, mas a própria *imagem-movimento* não está submetida às coordenadas linguísticas e à narrativa, as quais, no entanto, derivam dela e não a condicionam. Em suas palavras: a *imagem-movimento* forma um processo de *diferenciação*, isto é, "uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintáxica, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente [... de tal modo que] a língua só existe em reação a uma *matéria não-linguística* que ela transforma [e a narração, neste sentido,] está fundada na própria imagem, mas não é dada."

[41] Ainda que já tenhamos utilizado este conceito anteriormente, devido à importância que ele tem nesta parte, trataremos, com o risco de enfraquecê-lo, de explicá-lo reduzidamente: devir é, antes de qualquer coisa, não imitar, mas estar *entre* dois ou mais, tampouco é deixar de ser A para tornar-se B, pois devir implica uma não identificação, e sim uma relação de vizinhança intensiva. Ainda é preciso notar que aquilo que devém se transforma ao mesmo tempo em que transforma aquilo em que devém, portanto, como bem explica Zourabichvili (2009, p. 48): a relação mobiliza quatro termos e não dois, ou seja, "x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessas relações com x torna-se y'". Além disso, é preciso acrescentar que um devir nunca é criado do nada, mas, ao contrário, está sempre contido em um agenciamento, isto é, em uma multiplicidade a que pertence e a qual excede.

pensamento, isto é, à capacidade reflexiva do saber; assim, ao mesmo tempo em que sai da tela, motiva simultaneamente um espectador ativo, mas fora de si mesmo, fora do saber e fora da ação.

Trata-se, neste sentido, de um procedimento que volta a aparecer em seus próximos filmes, como em *Harmonias de Werckmeister* e *O Cavalo de Turim*, mas sempre de outro modo. É como se a conquista deste marulho cósmico, isto é, deste *puro-devir* imperceptível ao plano representativo, fosse o contato com um retorno sempre renovado. Marulho este que o médico, no fim de *Satantango*, diz ter escutado e que o move a ir em direção a um território que excede os limites de sua razão, ao mesmo tempo em que não sabe dizer ao certo o que é isto que de qualquer modo escuta. "Revolução cósmica", dirá ele quando já não souber mais se permanece sujeito de si ou se, de algum modo, enlouqueceu.

Acreditamos que é justamente por isto que, nesse filme, a câmera não pode mais se arraigar a nenhuma personagem em específico, ou pelo menos, não do mesmo modo, isto é, tomando-a como a referência de um saber, estando, ao invés disto, sempre na passagem entre os mais diferentes seres e modos de agrupamentos, sejam eles residuais, burocráticos, humanos ou inumanos, aquilo que conta parece ser sempre a busca por este *algo* que sai das personagens e que as assombram. Uma câmera, portanto, que não opera mais por uma fixação espaço-temporal, visto sempre estar entre o mais próximo fluxo de vida e o mais distante alcance espacial.

Ora, ao seguirmos estes passos, também é possível acrescentar que a câmera, principalmente em *Satantango*, se encontra em uma espécie de *clivagem* em que se vê a costura entre os seres e os objetos na formação de um tipo singular de agenciamento[42], ao qual, daremos o nome de *Irimias*: "Irimias está a caminho [...] Irimias o bruxo" dizem as pessoas da aldeia. Um agenciamento que envolve um emaranhado de fios, ou forças, mais imperceptíveis do que perceptíveis, ainda que sempre sensíveis. Um agenciamento que complica em si, de um lado, Irimias, Petrina e os oficiais e, do outro,

[42] Aquilo que dissemos a respeito do risco de enfraquecer explicando reduzidamente o conceito de devir também vale para o de agenciamento. Mas por se tratar de um conceito bastante complexo desenvolvido por Gilles Deleuze & Félix Guattari, optamos por trazer uma elaboração realizada apenas por Gilles Deleuze (2013, p. 52, grifos do autor), em seu livro dedicado à obra de Michel Foucault, pois consideramos esta uma das passagens mais condensadas a respeito do conceito: "Existe primeiro o *lado de fora* como elemento informe das forças: estas vêm do 'lado de fora', elas se prendem ao lado de fora, que mistura suas relações, traça seus diagramas. A seguir, aparece o *exterior* como meio dos agenciamentos concretos, no qual se atualizam as relações de força. E, finalmente, existem as *formas de exterioridade*, pois a atualização se dá numa cisão, numa disjunção de duas formas diferenciadas e exteriores uma à outra que dividem entre si os agenciamentos". Lembramos ainda que todo aparecimento do *exterior*, mesmo quando exprimido por uma singularidade solitária, é, de todo modo, coletivo.

as pessoas da aldeia, ou da comunidade rural. Mas que, para além destes protagonistas, traz consigo uma periferia que quebra com a organização aparentemente totalizante do agenciamento *Irimias*.

Em certa medida, podemos dizer que se situam nesta periferia, o dono do bar, com sua opção por permanecer na aldeia e pela sua revolta contra o retorno do agenciamento *Irimias*, mas, sobretudo, Estike (a menina) e o médico são dois pontos extremos onde a teia se rompe passando a formar outras conexões. Extremos por onde um campo inapreensível de pensamento e de intensidade acontece sem, contudo, poder ser enlaçado por *Irimias*: seres que vivem no acontecer de seus encontros mais enigmáticos. Eles, que observam a aldeia desde suas periferias, ao modo de uma coruja-Hitchcock – cujo olhar oscila entre ver o tear das forças e o mergulho vertiginoso –, são justamente aqueles que acabam por, inesperadamente, se dirigir a regiões onde a linha que vai de Futaki a Irimias e vice-versa, se rompe. É possível inclusive pensar seus deslocamentos como dois polos que caotizam o agenciamento *Irimias*, quebrando-o tanto pelo seu lado ignóbil como pelo seu lado sacerdotal e militar.

Talvez possamos dizer que há nessas personagens uma implicação com suas experiências que faz com que driblem uma espécie de tripla entidade de poder que parece viver no interior do agenciamento *Irimias*; esta tripla entidade é composta por: (1) a dos sedentários (homens que se unem em torno de um centro de referência que lhes dá uma identidade e lhes fixam o significado, ou significante, da vida – é interessante notar que em *Satantango*, como bem sinalizou Rancière (2013), as vacas não são animais gregários, e podemos acrescentar que tampouco os homens o são, enquanto permanecem fora das redes da Aranha); (2) a do sacerdote (repartidor da Lei, dos créditos e das dívidas, por meio dos quais captura e negocia as misturas e as caotizações do desejo em nome de uma realização em um tempo vindouro) e (3) a do déspota (aquele que impõe a vigilância e o sistema de punições contra a vida, estabelecendo uma hierarquia frente à Lei por meio da qual exclui os desvios em defesa de uma coesão *a priori*).

Lembremo-nos da passagem. Estike, logo após ficar observando longamente pela janela as pessoas que no bar dançam e bebem initerruptamente, encontra o médico que para lá se dirige em busca de mais *brandy*. E é a partir deste encontro entre Estike e o médico, que surge uma situação bastante ambígua e também decisiva. Estike vê o médico e o chama, mas ele, por sua vez, repele-a. Entretanto, em seguida, é ele quem a chama, enquanto ela se põe a fugir. Pouco depois desta situação, Estike aparecerá

catatônica, com o gato morto debaixo dos braços, a caminhar rumo às ruínas onde cometerá seu suicídio. Enquanto que o médico, por sua vez, ao tentar perseguir Estike, acaba desmaiando na lama em estado de absoluta exaustão. Situação que fará com seja conduzido ao hospital, perdendo de vista a condução dos moradores da aldeia rumo à cidade[43].

Há aqui, neste microacontecimento, uma explosão de linhas opostas, pois, após este acontecimento, por um lado, Estike será reconduzida à mesa de bilhar, onde o poder despótico do agenciamento *Irimias* será geometricamente distribuído pelo seu sacerdote: suas dívidas, suas memórias individuais, suas responsabilizações e suas crenças em um futuro previsível e em uma lei transcendente etc. Mas, por outro lado, o médico acabará construindo uma linha de amnésia ou de afasia, a qual acabará saturando e fendendo todo o agenciamento *Irimias*: retorno dos sinos que despertam Futaki; retorno do Outono, quando as chuvas voltam a martelar os solos secos das estepes desertificadas.

Trata-se, deste modo, e como já dissemos anteriormente, de pensar por meio de retornos. Mas não ao modo de um modelo que volta sempre igual e sim a partir de atualizações daquilo que difere em si mesmo, a tal ponto que talvez o melhor seja tomar *Satantango* como um movimento de seis retornos e seis retornos de *um* retorno, ao invés de um filme que dá seis passos adiante e seis passos para trás. Como o próprio cineasta diz: tudo em seus filmes se relaciona com retornos, não só aquilo que se passa em cada um deles; todos eles são precisamente o retorno do mesmo filme, apenas diferente[44].

A partir disto outro problema precisa ser sinalizado, a saber, o fato de que Béla Tarr sempre manteve uma desconfiança e até mesmo certa aversão tanto em relação ao regime capitalismo, tanto quanto em relação ao regime soviético que lá se instaurou pós-segunda-guerra mundial. Para o diretor, em ambos os casos, trata-se de um fechamento das possibilidades de criação, por um lado, pela burocracia estatal e, por outro, pela burocracia comercial[45]. Retorno, dentro e fora do cinema, das potências diabólicas e das relações burocráticas, mas também dos capitães e dos sacerdotes que se

[43] Há várias interpretações a respeito deste encontro entre Estike e o médico assim como a respeito do suicídio de Estike. Entretanto, se algumas delas traçam aproximações interessantes com outros filmes e até mesmo com outras produções artísticas, devolvendo-lhe seu teor poético, é preciso salientar que outras caem na tentação de impor causas atuais ao suicídio, reduzindo o filme aos algozes (ou ao estuprador) e às vítimas (ou à suicida). Para um aprofundamento nestas discussões em torno do médico e/ou do suicídio de Estike. Cf. Ana Hidaldo (2013), Jacques Rancière (2013), Mariel Manrique (2013) e Roberto Amada (2013).

[44] Cf. entrevista com Eric Schlosser (2000).

[45] Cf. entrevista com Luiz Miguel Oliveira (2012a).

fazem funcionar uma lei abstrata para produzir uma crença transcende: “Estamos do lado da lei, como você [... Capitão.]”, isto é, da “lei [que] é para todos” – é o que nos diz Irimias; e, por outro lado, há a burocracia que se trava nos corredores e nas salas de reunião, algumas vezes, inclusive, na sala ao lado, a qual, como em uma espécie de gigantesca nebulosidade, não parece se dirigir a nenhuma lei transcendente, funcionando apenas pelo jogo aleatório e por imanência dos desejos. Em todo caso, há, no filme, coexistência da burocracia Imperial com a burocracia capitalista (ou até mesmo socialista), isto é, entre um centro difusor dos dualismos (bem ou mal, culpado ou inocente, exterior ou interior, branco ou preto, dentro ou fora, natureza ou cultura etc.) e dos deveres – deves defender a família, deves defender o Estado, deves defender a pátria etc. –; e uma multiplicidade de construções e desconstruções locais, microacontecimentos, junções e disjunções, envolvendo, sempre, problemas imanentes de desejo e de poder.

É neste sentido que reencontramos uma articulação bastante interessante com os escritos de Franz Kafka, ao menos naquilo que corresponde ao seu procedimento, tanto no sentido de produzir uma coexistência desses dois vetores burocráticos, como naquilo que Deleuze (2002, p. 327) identificou como sendo um encontro entre Kafka e a filosofia nietzschiana: o duplo movimento que constitui as relações entre os blocos periféricos e os centros de poder. Segundo o filósofo, por um lado, há as comunidades rurais que estão comumente “presas e fixadas à máquina burocrática do déspota com seus escribas, seus padres, seus funcionários”, mas, por outro, há sempre pontos extremos onde se produz “outra espécie de aventura, numa outra espécie de unidade desta vez nomádica”. *Satantango* não parece funcionar de outro modo, por um lado, a aldeia com seus membros que vivem em relação direta com a máquina burocrática do déspota, que se situa na cidade – com o padre Irimias e seus funcionários, escribas e generais –, e, por outro, Estike, o médico e, em certa medida, Futaki e o dono do bar, como pontos extremos de uma aventura nômade entre dos sedentarismos.

Ora, é bastante interessante notar o modo como o cinema-*Tarr* introduzirá, sem nenhum otimismo, essas comunidades rurais e as suas periferias. De um lado, há aqueles seres que vivem em um primeiro momento como resíduos da burocracia, mas que são, em um segundo momento, rapidamente fixados à sua maquinaria, fazendo com que retornem suas crenças e todo o seu ódio aos nômades, por exemplo, quando partem com suas canções patrióticas e decidem queimar e destruir para que nada fique para os ciganos. Mas, como pontuamos, por outro lado, há aqueles que escapam a todo saber

sacerdotal e aos poderes burocráticos. Futaki que seguirá sem lugar, Estike, que acabará caindo num buraco negro do qual não conseguirá mais sair, e, por fim, o médico, que traçará sua linha alucinatória: "revolução cósmica".

Com isto em mente, ainda podemos avançar mais um pouco e ir à outra questão instigante em relação ao modo como se posicionam essas relações. Ao focarmos nas ambiências do filme podemos notar como elas mais se desviam do que convergem a um centro de referência capaz de totalizar todos os acontecimentos. Inclusive talvez seja possível dizer que as principais fontes deste agenciamento *Irimias* se dão sempre fora do campo do saber, ou, diríamos, mais na zona contígua e nebulosa da suspeita e do acaso do que do reconhecível. Todos desconfiam da chegada de Irimias, mas ninguém é capaz de prever o encontro entre o médico e Estike ou até mesmo de pensar a radicalidade do encontro entre os membros da aldeia, Irimias e Estike morta sobre a mesa de biliar. E, ao que parece, é precisamente nesses momentos imprevisíveis que as coisas se decidem: os sinos que despertam Futaki, a venda das vacas, Irimias e Petrina esperando no corredor, o suicídio de Estike, os registros do médico, o dinheiro roubado etc., acabam formando os elos decisivos desta teia, muito além de qualquer centro de poder. Neste sentido, se a câmera captura tudo isto que os homens não são capazes de conhecer é porque ela, na condição de *vidente*, é quem move o caminho sobre o qual as pessoas se deslocam. O mundo que a câmera *vê*, neste sentido, pega para si o movimento que o sujeito não pode mais fazer e assim, inesperadamente, passa de um contíguo a outro tecendo as imperceptíveis forças deste Tango de Satã.

É neste sentido que a zona cinzenta passa a ser tão importante para o cinema-*Tarr* – multiplicidade audiovisual que entre o branco e o negro constrói e caotiza os agenciamentos sedentários do pensamento, mas também de onde ele retira o sentido de uma nova construção possível, isto é, as forças de um rompimento desde dentro do próprio homem.

O cinza, deste modo, ganha um valor de injunção entre uma série de linhas audiovisuais, as quais, de algum modo, são produzidas em *Satantango* por meio de três tipos distintos de descrições audiovisuais. Uma destas descrições se dá entre Irimias e os oficiais, quando os oficiais se põem a fazer uma seleção arbitrária de adjetivos visando apenas os pontos que lhes interessam para fixar cada um dos nomes da aldeia em identidades morais, possibilitando assim uma distribuição burocrática e geométrica das vidas em uma zona despótica e utilitarista. Por outro lado, há a descrição que o médico realiza produzindo seu gigantesco arquivo de desenhos e anotações. Trata-se de

um tipo de descrição que oscila entre a codificação dos movimentos que lhe interessam e uma série de linhas de desenhos; ora, tais desenhos e descrições que são para nada, parecem revelar a tentativa do médico de traduzir forças que desconhece, mas que quer conhecer, assim, ora desenhando e ora escrevendo, ele acaba por produzir um arquivo que resistirá à morte que atravessa os homens daquela aldeia. Mas é apenas a câmera que cria um modo de descrição extraordinário, isto é, o modo de um *vidente*, uma vez que ela é capaz de descrever o inesgotável movimento que os homens não são mais capazes de realizar, a saber, o movimento que o mundo pega para si, o qual transmite, mais do que fatos, verdadeiras zonas de indiscernibilidade intensiva, onde o real e o imaginário, mas também o físico e o mental, se convertem em um circuito de múltiplas bifurcações possíveis, isto é, em um verdadeiro arquivo audiovisual: *o cinza*.

Como Nietzsche (2010, p. 13, grifos do autor) escreveu: *o cinza* é a verdadeira cor do arquivo, isto é, a cor audiovisual, a cor mais longa, a cor quase indecifrável, de onde podemos retirar a *brincadeira*, ou a jovialidade que resiste às cadeias que o próprio homem se impõe a partir de seu *devir*-homem. Assim, é n*o cinza* que é possível encontrar "*a gaia ciência*", pois é desta cor que podemos fazer nascer um novo "drama dionisíaco", quer dizer, um novo "Destino da Alma", atualizando assim a potência de novas possibilidades de vida e de pensamento.

Com isto em vista, podemos compreender melhor o que seria este algo de crucial que se passou entre os filmes *Macbeth* e *Maldição*, preparando um puro fundo epidérmico que é a própria lama na qual vivem os homens, os bruxos e os animais, mas que destoa de suas histórias, sem, contudo, se separar deles. Momento em que a câmera pega para si o movimento circular "que o sujeito não pode mais ou não pode fazer. [... Se entregando ao] movimento do virtual, mas que se atualiza a custo de uma expansão de todo o espaço e de um estiramento do tempo" (DELEUZE, 2005, p. 76); com suas inúmeras e imprevisíveis bifurcações. É a abolição, em outros termos, da circularidade de um atual sem o virtual e, simultaneamente, a criação de um tipo singular de variação entre preto e branco. Ou seja, de modulações d*o cinza* que substituem o cromatismo que outrora lhe fora crucial, por exemplo, em *Almanaque de Outono* e em *Macbeth*. É quando nos filmes do estilo-*Tarr* as cores permaneciam fixas, seguindo à fórmula de Jean-Luc Godard "*Van Gogh inventou o amarelo quando queria pintar e já não havia sol*" (*Carmem de Godard*, Prénom: Carmem, 1983), diretor para quem as cores não se referem a tal ou tal objeto em particular, mas a tudo aquilo que elas podem absorver, isto é, a cor como um "poder que se apossa de tudo o que passa a seu alcance"

(DELEUZE, 2009, p. 181), podendo variar em si mesma ou se fechar em uma entropia da cor.

Ora, se é verdade que o cinema-*Tarr* deixa de apostar no cromatismo, o mesmo não pode ser dito em relação à fórmula de Godard, ainda que ele a coloque fora do cromatismo, uma vez que *o cinza* em seus filmes é simultaneamente a cor que varia em si e a cor que se apossa de tudo aquilo que está ao alcance sensível da câmera. *O cinza* que não nos remete a nenhum sentido dualista seja do bem e do mal, seja do saber e do não-saber, mas que, ao contrário, ao modo de Nietzsche (2010), nos doa uma multiplicidade labiríntica como fonte para libertar no homem um novo drama dionisíaco. *O cinza*, neste sentido, é a cor que se situa nos atores, nos animais e nos objetos, mas que só pode ser *apreendida* pelo rigor da câmera[46]. Procedimento da aranha que se avizinha daquele que Deleuze (2000) detectava em Goya, para quem era necessário conjugar o acinzentado da água-tinta ao rigor da água-forte[47].

É neste *cinza*, como cor da multiplicidade móvel, que a câmera se conduz na condição de um *vidente*, às vezes saltando entre *vazios* e outras seguindo o tear da aranha, mas sempre doando o sentido instável de uma imagem inexaurível. A cena do sonho, na qual as pessoas da aldeia dormem acompanhadas de uma coruja que não alçou seu voo ao anoitecer, ganha aqui um novo tom, já que o modo circular pelo qual a cena se conduz já não se reduz à circularidade de um ventilador, mas cresce como o tear de uma teia de aranha, a qual, pela sua circularidade giratória, expande seu território, capturando presas vivas, muito mais do que apenas os sonhas destas presas. Mas está circularidade é, também, um movimento de mundo, o qual é inseparável do esplendor d*o cinza* cuja força absorve a todos e indetermina os sonhos e a vida.

Seguindo nesta linha, a câmera, seja pela espessura da imagem ou pela dilatação do tempo, sempre acaba por caotizar a organicidade do agenciamento *Irimias*, tornando sensíveis regiões que permaneceriam impenetráveis à história daqueles homens, entre elas: seus impulsos (pré-pessoais), seus interesses (pré-individuais), seus pensamentos limitados, seus esquecimentos, suas crueldades (e criações), suas besteiras, suas parcialidades, enfim, toda uma micromediocridade que a *vidência* da câmera é capaz de

[46] Béla Tarr, em entrevista com Miguel Luiz de Oliveira (2012a), nos diz que a contradição essencial de seu trabalho é deixar a atuação o mais livre possível, mas a câmera sob rigor.

[47] Para uma discussão mais aprofundada a respeito das relações entre os filmes de Béla Tarr e a pintura, recomendamos, sobretudo, o belo artigo de Jesús García Hermosa (2013): *Béla Tarr: pintar con el tiempo, hacia la construcción fílmica de la imagen pictórica*.

transformar em algo terrível e/ou admirável, conforme um delírio estético que inventa a aparecimento de uma imagem que não pede passagem.

Desta forma, a partir de *Satantango*, vemos como a câmera passa a ocupar um lugar bastante interessante, pois, por mais que o trabalho do estilo-*Tarr* com a máquina de filmar sempre tenha sido bastante ousado, agora a câmera já não se apega mais a nenhum tipo de hierarquia em relação aos movimentos que *apreende*, podendo por vezes ver algo de grandioso tanto nos mais ignóbeis seres como nos delírios mais monstruosos ou mesquinhos. Uma câmera, neste sentido, que afirma o *acaso* sem perder de vista as forças que desterritorializam a aldeia para reterritorializá-la em outro agenciamento; talvez melhor, talvez mais detestável, jamais saberemos. Mas, em todo caso, se as forças que mobilizam a câmera acabam por fazer daqueles seres, que viviam como resíduos sociais, trabalhadores subalternos[48], o principal é que a câmera se move em um agenciamento que nunca foi absolutamente novo, mas sempre o neorretorno de *algo* real, ainda que jamais previamente determinado.

Atentemos ainda para o modo como este olhar opera sem se dirigir a qualquer saber, isto é, a qualquer referência ou pré-conceito que lhe permitiria, com um pouco de sorte, resolver a situação na qual se encontra. Trata-se, diferentemente do que encontrávamos nos filmes anteriores do cinema-*Tarr*, de um olhar entregue à procura de sinais, os quais acabam compondo um problema a partir de *algo* que vem de fora – Irimias e Petrina? A venda das vacas? As chuvas de Outono? Não sabemos. Mas, ainda assim, vale perceber que este problema não foi arquitetado pela câmera ou por um indivíduo particular, mas que a atinge e, num só tempo, introduz uma zona obscura e distinta que, de algum modo, lhes antecedem. E isto não apenas em *Satantango*, mas também em *Harmonias de Werckmeister* (a vinda do príncipe e da baleia), em *O Homem em Londres* (a chegada do navio) e em *O Cavalo de Turim* (o retorno do cocheiro e do cavalo). Assim, o mais significativo não é descobrir quem trouxe este *algo*, mas o que a câmera pode *apreender* neste processo em que se encontra inserida. Ora, em *Satantango* este *algo*, ou esta imagem problemática, a conduz a diferentes vias, por exemplo, às conexões entre Irimias e os oficiais, mas também, entre as vacas e o dinheiro, a aldeia e Estike etc. Um *algo*, portanto, que estará permanentemente

[48] Para uma discussão mais detida a respeito da relação entre a condição do trabalho humano e a filmografia de Béla Tarr, recomendamos o excelente artigo de Christina Stojanova (2013): *The Damnation of Labor in the Films of Béla Tarr*.

estilhaçado em uma zona inesgotável que se desdobra em sua condição de Jano: dupla face, isto é, cisão do presente que simultaneamente altera o passado e desloca o *porvir*.

Ora, a partir disto também podemos compreender porque quase não voltamos a encontrar nos filmes do cinema-*Tarr* – com exceção de *O Cavalo de Turim* – uma grande experimentação do *plongées*, do *contre-plongées*[49] como eram explorados em *Almanaque de Outono* e tampouco das escadas, como em *Maldição*, já que em ambos os casos ainda seguíamos um olhar que em certa medida se conduzia a partir de um referencial exterior que devia estabelecer uma hierarquia entre os termos (olhar de cima, olhar a distância, olhar de baixo, olhar de perto): uma câmera, deste modo, que ainda seguia seu saber, preocupando-se de algum modo em resolver a situação que filmava a partir de um ponto de vista privilegiado. Mas agora, nesta condição de *vidente*, ou de criadora topológica (TARR; LESTOCAST, 2002b), a câmera pulou para fora de todo saber e, neste sentido, segue o deslocamento entre a iluminação dos homens e a opacidade dos seres.

É assim que conseguimos notar como há ao longo dos filmes do cinema-*Tarr* uma tendência por intensificar o aparecimento de relações transversais que acontecem entre espaços contíguos, diminuindo a importância das relações entre as alturas e as profundidades, isto é, desierarquizarndo a fonte das forças e, deste modo, abandonando a importância dos *plongées* e *contre-plongées*.

E é justamente neste sentido que *Satantango* talvez seja a experimentação que leva mais longe seu procedimento das relações transversais, ou a sua função aranha, visto que é o primeiro dos filmes do estilo-*Tarr* a produzir uma transversalização entre uma série de entradas, possibilitando assim a construção de um processo de bifurcações entre paisagens que articulam e desarticulam uma série de ambiências possíveis. É neste sentido que a câmera-*vidente* toca a *Terra*, pois ela perde os limites que foram solidificados pelo dualismo, seja pela incompatibilidade do real e do imaginário, do visível e do invisível, do homem e do mundo, da obra e do espectador, do corpo e da mente etc. Desde então, todas essas categorias seguem sendo distintas para a câmera, mas tornaram-se indiscerníveis para o estilo-*Tarr*. Quem mobiliza Estike até as ruínas onde cometerá seu suicídio? Seu imaginário ou a sua realidade? Não seria juntamente

[49] *Plongée* é o plano filmado desde cima da personagem, dando a sensação de um mergulho, já o *contre-plongée* é quem ocupa o lugar de um contra-mergulho, quando a câmera filma a personagem de baixo para cima, dando a sensação de espessura.

outra coisa, algo indiscernível que se passa entre eles, sem contundo fazê-los desaparecer?

Assim sendo, e se aceitamos que há algo de enigmático na costura do agenciamento *Irimias* e nas suas adjacências, talvez ainda nos auxilie introduzir três sensações, ou *devires*, que permeiam este seu processo, ou procedimento, a saber: *devir-aranha*, *devir-tango*, *devir-mosca*. Três linhas, portanto, que compõem este *algo* distinto e obscuro, mas manifesto, que faz funcionar esta nevoa cinzenta que é o solo, ou a demoníaca *Terra*, de *Satantango*.

Pensemos no título do filme e em alguns dos cartazes que aparecem entre as suas doze partes como: "O Trabalho da Aranha I" e o "Descosturar-se", mas isto ainda é pouco. Vale lembrar, por exemplo, a dança e a música que são conduzidas no bar onde as pessoas dançam como moscas sobre copos, comida e garrafas. Mas também há outros sinais, como as falas que remetem ao *caosmos* em que vivem. Em especial a fala da Sra. Schmidt: "Que cheiro é este? Faz um minuto ele não existia. São as aranhas... ou o carvão. Não... É a Terra". Fala que ecoará na canção: "Minha vida é o tango. Tango, tango, tango... O Mar é minha mãe... A Terra meu pai... Meu nome é tango... tango... tango...".

Harmonias e desarmonias e dissonâncias

Desde o artigo de Jonathan Romney (2001), *End of the Road: the films of Béla Tarr*, se tornou marcante a relação entre o delírio de Valuska e o modo como se dá a composição do filme *As Harmonias de Werckmeister*: o ritmo da sua filmagem, as músicas que acompanham János Valuska, a presença da baleia e a ausência do príncipe, a circulação do helicóptero, a partilha do silêncio e do barulho, a invasão e a destruição do hospital, enfim, toda uma ambiência conturbada e, no entanto, sem violências de teor realista. Vale recordar que Romney (2001) chegou a qualificar *Harmonias de Werckmeister* como um dos filmes mais vorazes dos últimos anos. Diante disto, podemos dizer, talvez de modo simplório, que a questão mais candente é de fato a criação levada a cabo pelo estilo-*Tarr* de uma relação absolutamente singular entre câmera, os passeios, ou delírios, de Valuska (e de seu tio, o Sr. Eszter) e o som, formando uma zona ao mesmo tempo poética e turbulenta.

Desta forma, e grosso modo, podemos dizer que se trata da invenção de uma relação marcada, por um lado, pela vontade de multiplicar os modos harmônicos, mas

simultaneamente os desarmônicos. Uma vontade que atravessa tanto Valuska como o Sr. Eszter e que traça entre eles uma amizade sem identificação e sem filiação, pela qual se produz um terreno em desarmonia com os ídolos e com as crenças que permeiam e conduzem os homens naquela pequena cidade. Trata-se, deste modo, de um vetor entre o harmônico e o desarmônico, isto é, entre o harmônico que permeia os homens da cidade, os quais, em defesa de sua segurança e do príncipe, atingirão uma vontade diabólica de destruição, e o desarmônico que atravessa o Sr. Eszter e seus estudos, mas também Valuska e sua criação logo no início do filme. Onde corpos humanos se convertiam em celestiais criando uma linha desarmônica em relação aos corpos sedentários daqueles homens – uma linha desarmônica, ainda que siga sua própria harmonia.

Além disso, há uma dissonância que surge na cena em que há o encontro com a baleia, mas também no imprevisível plano no qual o ancião aparece na condição de um limite do fluxo daqueles homens que destroem o hospital. Ela é, mais radicalmente, o ato de delírio no próprio pensamento, isto é, a criação em Valuska e na câmera, mas não apenas neles, de um mundo que os impregna em uma condição de *vidência*: gênese do ato de pensar no próprio pensamento, ou ainda, corte que rompe tanto o fluxo do harmônico como o contra fluxo do desarmônico, instaurando, em seu lugar, uma dissonância, ou ainda, um novo tipo de crença.

Ora, todos os últimos filmes de Béla Tarr são, sem dúvida, complexos e, por vezes, praticamente impenetráveis ou, até mesmo, insolúveis; de tal modo que não temos aqui a intenção de dar conta das inúmeras questões que o filme *Harmonias de Werckmeister* é capaz de articular entre o harmônico, o desarmônico e o dissonante. Por conta dito, escolhemos alguns pontos, correndo o risco, de qualquer modo, de reduzir suas entradas.

Partindo das críticas que o Sr. Eszter faz ao trabalho e à teoria de Andreas Werckmeister[50], podemos retirar alguns pontos. Trata-se, como se sabe, do rascunho de uma longa reflexão que remete desde aos pensadores da antiguidade, como Pitágoras e Aristóxenes[51], chegando até ao período de criação dos hinos protestantes, ou seja, em

[50] Andreas Werckmeister foi um musicista cuja obra teórica exerceu grande influência na consolidação da música barroca, sobretudo, sobre Johann Sebastian Bach. Seus escritos versam, entre outras coisas, sobre as relações entre ponto, contraponto e inversão melódica, ou inversão no contraponto (em tradução literal do inglês), atingindo, grosso modo, todo um campo de problematização entre linhas melódicas e harmonias.

[51] Aristóxenes foi um filósofo grego da escola peripatética, cuja originalidade parece haver sido a de ter retirado a música de uma relação de subordinação aos pressupostos filosóficos, dando às notas um valor

Michael Praetorius. Mas, para aquilo que nos interessa, vale destacar a exigência feita pelo Sr. Eszter de retomar a potência dos intervalos e, mais do que isto, de fazer da harmonia uma problemática que não pede solução, sendo a sua totalidade, de certo modo, inexistente e impossível de ser possuída. E, como a personagem nos diz, isto é mais do que uma questão sobre teoria da musical, é um problema filosófico e, mais radicalmente, uma prova de crença. Crença, não em uma entidade (como ele mesmo diz: na antiguidade não havia harmonia divina), e sim no solo que nos impulsiona à obra.

Diante deste universo fílmico, tanto Rancière (2013) como Buslowska (2012) se lançaram em um campo de problematizações que articulam ética, estética e política. Assim, ainda que cada um dos dois ensaie sua questão a partir de pontos de vistas diferentes, ambos parecem se aproximar naquilo que mobiliza o pensamento das personagens, a saber, o modo como a superfície oceânica, isto é, a baleia, atinge tanto Valuska como o Sr. Eszter, fazendo deles verdadeiros Idiotas ou, em outras palavras, *videntes*.

É possível perceber neste encontro aquilo que excede à harmônica lógica dos homens, incluindo suas intrigas, mas que, conforme entendemos, simultaneamente, se *desvia* das desarmonias, criando uma zona de dissonância. Neste sentido, o Idiota, diferente do modo como Rancière (2013) o concebe, não se limita aqui à criação de um mundo sensível; ele é, mais radicalmente, como mostrou Deleuze (2005, p. 213), aquele que "exprime uma nova relação do pensamento com o ver". É ele quem percebe um problema insondável, quer dizer, um problema que não recai sobre a escolha deste ou daquele termo, mas sobre o modo de existência daquele que escolhe escolher, isto é, daquele que faz um tipo de escolha que é inseparável de uma prova de crença nas forças invisíveis deste mundo. E é justamente este o tipo de problema com o qual o Sr. Eszter parece estar implicado.

Tendo isto em vista, nós seguiremos o mesmo conjunto de sinais e problemas que atravessaram estes pensadores, entretanto, trabalharemos com eles a partir dos seguintes eixos: o harmônico, o desarmônico e o dissonante. Voltemo-nos à longa passagem em que encontramos Valuska lado a lado com Eszter. Trata-se de um plano silencioso no qual ambos caminham em harmonia atravessando uma duração em estado puro, onde apenas o som de seus passos parece ser capaz de ocupar o espaço *vazio* que penetra a imagem. É como se entre eles houvesse se instaurado, pela própria imagem,

perceptivo e não apenas matemático, como faziam os pitagóricos. Além disso, o filósofo teria atribuído ao corpo e à alma uma concepção musical, isto é, harmônica conforme um ritmo.

um estado ao mesmo tempo harmônico e desarmônico, isto é, um contra fluxo que não segue mais uma relação associativa entre o passado do qual vem e o futuro ao qual se dirigem, colocando na própria atitude do caminhar o *tempo* como imanência, isto é, o antes e o depois, sem referências. *Tempo*, já não como direção, mas como *vazio* no qual se vive entre o som, o silêncio e a imagem, ou seja, no *devir* que preenche de desarmonia a organização harmônica. Ora, se fizermos um recuo, poderemos perceber que a dança cósmica do futuro que Valuska realizava no início do filme parece seguir uma linha bastante próxima a essa. Nela, os corpos que ele faz funcionar em outra constelação, não representam apenas corpos celestiais, mas são, antes de tudo, a própria fonte de um movimento de desarmonia na imagem, fazendo-a entrar em um estado de pura sensação.

Neste sentido, há nestes planos-sequências uma desarmonia que cinde as harmonias que ocupam a existência dos homens da pequena cidade, e que, como sabemos, é capaz de fazer irromper uma vontade de nada, ou de destruição, em defesa da permanência deste estado sedentário, ou harmônico.

Deste modo, podemos dizer que estas configurações provocam uma desarmonia em relação às atitudes correspondentes à situação cotidiana na qual se encontram aqueles que vão estar parados na praça em torno do contêiner: pessoas que se reúnem em nome de uma ordem aparentemente secreta, a qual o príncipe e o chefe da polícia querem defender. E é bastante curioso como o cinema de Béla Tarr trabalha este aglomerado de corpos que acabarão configurando a consonância de um fascismo coletivo. São corpos que operam, conforme mostrou Rancière (2013), mais pelo barulho destrutivo do que pela própria ação destrutiva e, além disso, que apenas agem quando sua impotência se converte em uma vontade de aniquilamento, isto é, em uma força diabólica que só quer destruir e que, no limite, só pode destruir. Ora, do helicóptero à sólida marcha dos homens em direção ao hospital, passando pelo príncipe, pela ex-mulher de Eszter e pelo chefe da polícia, o que encontramos é apenas um mesmo tipo de força que ressoa com aquela que também encontrávamos operando no agenciamento *Irimias*, a qual, por sua vez, atingia uma de suas maiores expressões na lanchonete, quando Irimias, com Petrina ao lado, ameaçava estourar tudo e todos. É esta vontade, no entanto, que se encontra no centro das crenças sedentárias e é em torno dela que os homens na praça, em *As Harmonias de Werckmeister*, irão se reunir.

Trata-se, conforme Nietzsche já nos ensinava (DELEUZE, 2005, p. 172), de uma força paralisada, pois não pode mais se transformar. Uma força, neste sentido, que

é degenerada em sua própria harmonia destrutiva, ou, dito de outro modo, no "ponto preciso em que a 'vontade de potência' já não é mais que um querer-dominar, [isto é,] um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros". E quantos destes homens fracos e onipotentes não atravessam o cinema-*Tarr* desde *Ninho Familiar*? Com a diferença, é claro, que em *Satantango* a personagem mais instigante, Irimias, também se confundia com a figura do homem verídico, isto é, que se faz passar por aquele que julga a vida em nome de valores superiores. Mas, por outro lado, em *Harmonias de Werckmeister* aqueles que passam a viver em torno desse centro já não parecem precisar dos vestígios do *homem verídico*, bastando a eles, como homens superiores, a ambição de julgar por conta própria.

O papel da câmera frente a estes problemas parece ser fundamental, pois, como vemos em *Harmonias de Werckmeister*, ela se dirige de frente para a marcha dos homens que querem a destruição e, do mesmo modo, ela se dirigirá em relação ao helicóptero, fazendo com que a própria imagem se converta no muro destrutivo com o qual nos colidimos. No caso do caminhar de Valuska e Eszter, por outro lado, a câmera permanecerá de lado, permitindo que entre eles se instaure um *vácuo*, fazendo do espaço no qual caminham um movimento de mundo, isto é, um meio de transmutação em que uma harmonia desarmônica pode passar.

Podemos notar agora a variação da vidência, isto é, que a condição de *vidente* não está mais arraigada à câmera, pois se abriu às dissonâncias, ou aos acontecimentos, que fazem da própria personagem e, por vezes, do próprio espectador, um *vidente*: a saber, aquele que segue vivendo no enquadramento do plano, mas que está permanentemente saltando para fora dele. É a condição, como já dissemos em outra oportunidade, daquele que *apreende* na vida algo *intolerável*: "a luta da vida com o que a ameaça" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 222). E é neste sentido que o ancião, com quem a câmera se depara no limite do hospital, ganha todo o seu esplendor, pois o converte em uma imagem problemática que, ao cindir o campo de possibilidades no qual o fluxo dos homens se conduzia, faz com que toda uma ambiência, modulada por um conjunto de percepções e ações, caia por *Terra*. É o aparecimento de uma imagem do *tempo* em estado puro, uma vez que torna presente, e por inteiro, um corpo que pertence ao homem, mas que lhe é impossível: um corpo, deste modo, que não é mais aquele que o pensamento precisa produzir para dominar, por meio de uma separação ao mesmo tempo binária e identificável. Mas, ao contrário, um corpo no qual o pensamento precisa mergulhar para conseguir atingir a potência de seu impensável, isto

é, a vida. Não um conjunto de órgãos que devolve o homem a seu aprisionamento abstrato e intelectual, mas um *corpo sem órgãos* que o violenta e simultaneamente força-o a voltar-se à própria *Terra*.

Ora, por outro lado, Valuska é o primeiro a ser tomado por uma necessidade obscura de ver a baleia. Algo, desde que o contêiner chegou à praça, se passou e o atinge, mobilizando-o em torno de uma necessidade de enxergar qual o problema que pertence à situação na qual as pessoas da cidade se encontram, mas que o atravessa de um modo mais profundo. Eis a grande confusão e ambiguidade na qual Valuska se encontra ao longo do filme: dar ou não dar importância ao que sua tia fala em nome do chefe da polícia, dormir ou não dormir, fugir da cidade ou voltar para a cidade, obedecer à tia ou obedecer ao tio etc. É que Valuska, de modo bastante interessante, revela incessantemente que algo de mais urgente se encontra junto à baleia. Mas, no entanto, quando ele a vê, toda a potência intensiva com que ela o envolve, lança-o para fora de sua capacidade de pensar, como se houvesse imiscuído uma mutação que a própria câmera é incapaz de tornar visível. Momento, bastante radical, em que se torna impossível continuar acreditando "que é preciso saber escutar, olhar, descrever, dirigir-se ao objeto, decompondo-o e triturando-o para dele extrair uma verdade" (DELEUZE, 2010b, p. 30). Também Eszter, esta figura sábia do estilo-*Tarr*, ao ver a monstruosa baleia e defrontar-se com seu olho, próximo ao fim do filme, *apreende* ele esta sensação vertiginosa de um *olhar* sem organização que abraça a sua vida como um dissonante *cosmos* que não pertence nem a ele, nem ao harmônico e nem ao desarmônico, sendo este o solo de todo *corpo sem órgãos* da obra que procurava, diante do qual, por vezes, apenas o silêncio é capaz de responder.

Assim, talvez seja possível dizer que Eszter, ao se afastar mudo de seu encontro com a baleia, está intensamente implicado na duração de um pensamento em puro estado de criação, isto é, na perseverança de seu encontro. Trata-se, de qualquer modo, do aparecimento de uma nebulosa dissonância que rompe com a cadeia associativa que o impedia de ir até ela, quer dizer, até o *plano de criação*.

Neste momento, a baleia já não pode pertencer à lógica da alegoria e Béla Tarr, como sabemos, insiste neste ponto[52]. Uma baleia que tampouco nos remete à baleia de

[52] Béla Tarr em uma entrevista sobre *Harmonias de Werckmeister* (TARR; GRUGEAU, 2002a, p. 42, tradução nossa) insiste que aquilo que busca, nestes seus filmes, é a junção entre as ideias que lhe vêm dos livros de László Krasznahorkai com aquelas que lhe vêm dos encontros que retira do mundo. Que em seus filmes "não há metáforas [...], nem alegorias ou símbolos". No original: "qu'il n'y a pas dans mes films de métaphores, d'allégories ou de symboles".

Melville ou do Pinóquio; ao contrário, ela é a própria potência de um ser que perdeu todas as suas referências, inclusive paródicas. Em outras palavras: pura literalidade do *tempo* no qual nasce o involuntário e violento pensamento que perpassa tanto Valuska como Eszter e a câmera, quando o delírio de um mundo *porvir* se põe de modo tão radical que arremessa ambos em uma nada de vontade. E, se pactuamos com estas ideias, ou seja, que saímos do nível da alegoria e das associações e atingimos este violento ato de experimentação do pensamento é porque, a partir de *Harmonias de Werckmeister*, o *simbólico* passa a ter um papel fundamental. Ele, que já se esboçava em *Satantango*, é o vínculo do *corpo sem órgãos* de uma Aranha "sem olhos, sem nariz e sem boca" com aquilo que "atravessa seu corpo como uma onda" (DELEUZE, 2010b, p. 173). Valuska, neste sentido, de mensageiro de um fora se transmuta em *Golem*[53], ou seja, no filho da *Terra*: "homem sem nome, sem família, sem qualidades, sem eu, nem *Eu*, o 'plebeu' detentor de um segredo" (DELEUZE, 2000, p. 170, grifo do autor), cujo pensamento se encontra integrado a seus únicos geradores: o Mar e a *Terra*.

Ora, podem objetar que chegar à figura do *Golem* seria ir longe demais do universo *Tarriano*, ainda que Béla Tarr pertença ao mesmo território de onde nos chegou esta figura da mística judaica, entretanto, do mesmo modo que Borges (1969, p. 34) nos diz, a saber, que, por meio de um pequeno acontecimento, através do tempo, se pode adivinhar a presença de um gato preto no interior da fábula do Golem, nós adivinhamos o *Golem* nos pequenos acontecimentos *simbólicos* do cinema-*Tarr*:

> Algo de anormal e tosco houve no Golem,
> já que à sua passagem o gato do rabino
> se escondia. (Este gato não está no Scholem,
> mas, através do tempo, o adivinho.)

Assim, diante desta criatura, ou deste acontecer da *Terra*, nós apreendemos as mais enigmáticas criaturas do cinema-*Tarr*. Criaturas, como o *Golem*, cujo segredo Maurice Blanchot (2013) compreendeu como sendo o sentido puro do acontecimento

[53] A figura do Golem permeia a mística judaica pelo menos desde o século XVI, sobretudo a cabalista, e foi introduzida na filosofia ocidental pelo pensador Gershom Scholem (1970) em seus trabalhos sobre a mística judaica, entre os quais, traduzido para o português, se encontra o texto: *O Golem de Praga e o Golem de Rehovot*. O saber enigmático desta fábula produziu grande efeito no pensamento filosófico-literário do século XX. Entre as marcas mais características desta obscura criatura está o fato de ser uma criação humana, exclusivamente feita de barro e de combinações de letra(s), a qual, enquanto permanecesse viva, não seria capaz de falar.

símbolo, o qual, ao invés de ser remetido a um horizonte infinito de significações e alegorias, implica uma transmutação, ou seja, o encontro com criaturas que nos trazem "uma experiência, uma mudança radical que deve ser vivida, um salto que deve ser dado", de tal modo que não "há, portanto, símbolo, mas uma experiência simbólica" (p. 128) que perpassa não apenas Valuska e Eszter diante da baleia, mas também o espectador diante dos últimos filmes de Béla Tarr. Experiência simbólica, que faz com que uma baleia e um cavalo atinjam uma realidade que o mundo habitual nunca lhes concedeu. Instante que dura sem que possamos pensar na obra, pois apenas somos capazes de perceber aquilo que de todo modo vemos se desenrolar diante de nós: "uma Terra desconhecida, um *Mare tenebrarum*, um ponto, uma imagem inefável, 'sentido' supremo" (p. 131 - 132) que anima o *vidente*.

Ora, é neste sentido que nenhum dos seres destes filmes vive uma experiência que se assemelha à habitual. Somos todos, diante do estilo-*Tarr*, *Golens*, isto é, seres que estão intensamente vinculados a *Terra*, neste *encontro* sem Eu, onde a única resposta é o silêncio frente a esta faísca de vida áudio e visual.

Talvez tudo isto permaneça confuso e fique mais claro ao lembrarmos que um encontro com o *simbólico* é o contrário de uma vontade de aniquilamento, como aquela que vemos em *Harmonias de Werckmeister*, mas também o oposto de uma consciência moral sob a qual caminhávamos no agenciamento *Irimias*. O símbolo é, conforme Deleuze (2011, p. 66, grifos do autor) nos diz em uma variação do conceito blanchoteano: a experiência de "um *pensamento rotativo*, em que um grupo de imagens gira cada vez mais rápido em torno de um ponto misterioso, por oposição à cadeia linear alegórica". Efeito, portanto, contrário àquele que se dá no fechamento do pensamento na consciência moral, a qual, presa à cadeia linear de uma ideia fixa, só pode postergar a vida até, por fim, atingir o juízo final/o ponto final; de tal modo que o *simbólico* está mais próximo ao *querer* do bárbaro/pagão, onde nada tem início, nem fim, mas apenas um *meio* que não nos conduz a parte alguma.

O *simbólico*, diz o filósofo (DELEUZE, 2011), é uma "vida dos fluxos", um "querer-viver, luta e combate", lembrando que não apenas as disjunções são lutas e combates, "mas também a conjunção dos fluxos é combate, abraço" (p. 70). Os homens que se abraçam nas casas e que dançam nos bares, desde *Almanaque de Outono*, exprimem esta questão profunda que é a de que todo acordo/acorde é dissonante e, ainda assim, é o mais profundo contrário à guerra, uma vez que a guerra é o

aniquilamento geral que exige a participação do Eu, enquanto que o combate rejeita a guerra, pois conquista a vida ao invés do Eu.

É a oposição entre aquilo que o narrador de *Satantango* nos diz e o discurso que Irimias prepara para ser entregue ao Capitão. Enquanto o narrado nos diz que os acordos entre os homens que combatem e as misturas que os sonhos produzem fazem com que a "terra trema sob os pés de Schmidt". Irimias, por sua vez, ensaia seu discurso aniquilador:

> Prezado Capitão, a eternidade dura para sempre e não existe comparação entre ela e o efêmero, o variável e o provisório. Onde existe descontinuação, interrupções, buracos haverá finalmente um nada negro. Mas, em outro lugar, existem inúmeras estrelas em uma inalcançável distância e uma pequena faísca no seu centro: o Eu. Pequena faísca pela qual nossos atos podem ser recompensados ou castigados e até mesmo eternamente castigados. E tudo isto apenas por ela lá existir em um lugar afastado do variável, em um lugar onde esteve sempre, onde sempre estará e onde está agora. No único lugar autêntico.

Lugar esse no qual, é preciso acrescentar, se captura o fluxo dos acordos/acordes para impor-lhes uma Lei como muro branco e um Eu como buraco negro – ordem geral, fixa / desejo pessoal, insaciável. Mecanismo que afoga as dissonâncias ao organizar toda uma captura da vida pelas abstrações de um Eu insuflado de autoritarismo e de uma Lei despótica: o oscilante de um jogo de cartas marcadas entre o significante e os insignificantes que, diante de sua abstração, buscam, para *sobreviver*, a conquista de um lugar ao sol.

Tendo isto em vista, podemos entender em que sentido o monocromatismo do estilo-*Tarr* deveria ser *o cinza*: cor assignificante, que na película faz com que apareça uma potência em variação, quiçá a única capaz de devolver à imagem as intensidades pré-individuais da *Terra*.

O Destino entre imagens

Na *Teogonia: a origem dos deuses* de Hesíodo (2012), a *Terra* é uma progenitora bastante próxima à harmonia da razão, talvez a primeira, cujos filhos irão compor uma cosmologia transcendente da Equidade, da Justiça, da Paz e das Horas. Como é sabido, o Olímpio hesiódico constituirá uma das marcas mais antigas desta metafísica ocidental, quiçá a primeira a dar sustentação à possibilidade de mensurar as relações entre os homens, os deuses e o mundo, produzindo assim uma organização da vida e do pensamento, cuja referência está situada em um plano que transcende os encontros entre os homens. Conforme Michel Foucault (2014, p. 96) nos atenta: na *Teogonia*, a relação "entre o decreto de Zeus" e "a disposição regular dos momentos" é chave fundamental para o aparecimento de um pensamento capaz de armar um vínculo entre a ordenação despótica do mundo e a mensurabilidade dos movimentos do mundo e dos homens, uma vez que ele dá sustentação para um cálculo entre os fatos do passado, como memória, e as recordações destes fatos, como futuro. Disposição de pensamento que possibilita a operacionalidade de uma justa medida e, assim, de uma justa retribuição àqueles que obedecerem às ordens de Zeus. Trata-se, como diz o filósofo, do aparecimento de um *saber* que dá fundamento metafísico aos jogos dos empréstimos e das dívidas a serem saldadas, sem luta e sem combate.

A problematização deste pensamento é muito forte ao longo dos últimos filmes do cinema-*Tarr*, bruscamente em *O Cavalo de Turim*, mas também em *Satantango*, por exemplo, quando o médico vai-e-vem à capela destruída. Trata-se de uma imagem decisiva, uma vez que o médico está em sua casa e, inesperadamente, se conecta com sons que são impossíveis, como ele mesmo diz, entretanto, ao escutá-los ele se vê forçado a ir ao mais longínquo, onde seu saber deixa de imperar, fazendo com que uma vontade involuntária o lance em um nomadismo *non-sense* que acaba levando-o até a capela. Mas, ao chegar à capela destruída pela guerra, a enigmática verdade a respeito do som segue sendo impossível, isto é, segue sendo apenas um som direto do *tempo*, já que a capela foi destruída durante a guerra e permanece lá sem sinos. Trata-se de uma paisagem absolutamente dissonante, a tal ponto que o médico pensa estar enlouquecendo.

Ora, o som que existe dos sinos é real em estado de atualização, isto é, como um virtual sem-referências: impossível apenas como atual. Mas há ainda outra coisa que grita nesta passagem do filme, a saber, o fato de que a recompensa de sua travessia é

radicalmente desarmônica, ou seja, aquilo que o médico vê é irreconciliável com aquilo que outrora fora capaz de ouvir. Ou seja, há aqui uma disjunção entre aquilo que fora capaz de ouvir e aquilo que agora é capaz de ver, e entre os dois é a *Terra* que intervém na condição de um movimento de mundo, a saber, entre o *travelling* e a profundidade de campo que vive independente do homem.

Se o *saber* que Foucault (2014) já localizava na *Teogonia* atravessa o pensamento da cultura europeia a respeito das relações entre os homens e o mundo, para Béla Tarr, a *Terra* parece exprimir justamente o ponto no qual esta cosmologia desbanca. Conforme vemos incessantemente nos filmes do cinema-*Tarr*, a *Terra* é o solo ora desértico, ora lodoso, no qual a regularidade dos tempos e das retribuições está sempre se precipitando e fazendo fracassar toda vontade de ordem, toda organização teleológica, toda justiça transcendente das promessas e recompensas. E isto é tão radical, que toda promessa entre uma conduta justa e sua justa recompensa se vê absolutamente comprometida nestes últimos filmes. Esse solo, que talvez possa ser entendido como sendo o próprio solo do *tempo*, no qual as coisas não cessam de acontecer, é aquele dos labirintos borgeanos, os quais ressurgem em um *continuum* movimento de desequilíbrio entre as condutas e as recompensas. Basta lembramo-nos, por exemplo, do encontro entre *Irimias* e a aldeia. Mas, além disso, é no *tempo* que as relações, ao invés de seguirem uma ordem prevista, introduzem paisagens que são dissonantes para com a previsibilidade abstrata dos movimentos do mundo: Estike, inocente *e* perversa *e* suicida *e*...

Forma-se, deste modo, uma cosmologia de coexistências aberrantes, ao invés de autênticas: a *Terra* como fonte criadora de homens-aracnídeos, aldeias-insetos, mulher-cavalo, homem-cão, câmera-dançaria, sábio-Idiota etc. Tudo isto sem cair em uma organização de referências, analogias ou imitações, como seria o caso de um jogo de empréstimos e dívidas. É como *destino* que estas coexistências acontecem, isto é, como experiências sensíveis, efeitos imanentes de encontros: *devir*.

Deste modo a *Terra*, em sua condição impensável, ou seja, como positividade fugitiva perante a ordem e a racionalidade, insurge intensivamente na condição desta diferença inextricável entre dois círculos do *tempo*, ou entre duas imagens que são irreconciliáveis ao pensamento das disposições regulares, forçando-o, deste modo, a entrar em um processo de *vidência*, ou de criação. Podemos dizer ainda, em uma zona de indeterminação, onde a capacidade de fazer associações entre dois termos fixos se esgota.

Trata-se, portanto, de *apreender* a *Terra* como esta potência movediça, onde as recompensas se dão sempre em desequilíbrio e as relações, por sua vez, em pura dissonância, rompendo, a cada fluxo de imagens, a dicotomia entre os possíveis e o impossível. É o *eterno retorno* da disjunção entre o ver e o escutar, na qual veremos as personagens de *O Cavalo de Turim* profundamente mergulhadas. Tudo está entregue às intensidades da *Terra*, ao deserto, à lama e ao lodo, mas, por outro lado, o que podemos ouvir são as forças do Mar, no sentido que nos chegam como ondas de vento, de sinos, de passos, de chuvas e de seca, formando um polívoco sonoro cuja origem nos remete aos labirintos do *tempo*. Além disso, a *Terra*, como sinalizamos, permanece na variação contínua d*o cinza*, potência disjuntiva, portanto, que prescinde do homem, ao mesmo tempo que o homem se encontra mergulhado nela.

Estamos nos aproximando de um campo vertiginoso, isto é, do limite entre o audível e o visível, onde aquilo que se ouve é invisível, enquanto que o que se vê é indizível, apreensível apenas na qualidade de uma sensação intensíssima. É o paradoxo no qual o(s) *vidente(s)* do estilo-*Tarr* se encontra(m). É o estado em que o *Golem* abrange a vida, conforme nos diz Blanchot (2013, p. 135): "a faísca da vida extática". É quando o que a vista vê é, por sua vez, inaudível, fazendo existir, literalmente, no próprio ato do pensamento, a realidade de uma força primária e inexequível.

Deste modo, ainda que já tenha sido mencionada por alguns críticos uma determinada analogia entre o *eterno retorno* de Nietzsche e o último filme de Béla Tarr, *O Cavalo de Turim*[54], ao que nos parece, *Satantango* é de fato a sua primeira experimentação do *eterno retorno* realizada pelo estilo-*Tarr*. E, portanto, não como analogia, mas como literalidade, a qual inclui em si uma profunda relação entre *destino*, *encontro* e *Terra*.

Como explica Deleuze (2000), para Nietzsche o *eterno retorno* não se refere a algo que lhe antecede cronologicamente, ainda que possa sugeri-lo. Ele é sem referências e, portanto, opera de modo revés a uma ordem do tempo, afirmando, deste modo, alguma coisa que "já está presente em toda metamorfose", ou seja, não algo que foi, mas algo ao qual ele "é contemporâneo" e que "faz retornar" (p. 123). Deste modo, ele não se refere a um mundo representado por uma imagem prévia, mas "a um mundo de diferenças implicadas umas nas outras, a um mundo complicado, *sem identidade*, verdadeiramente caótico" (p. 124, grifos do autor). Ora, neste sentido, sua *re*petição

[54] Cf., entre outros, o ensaio de Pedro Henrique Ferreira (2013): *O realismo de Béla Tarr*.

opõe-se à *re*presentação, conforme o Sr. Eszter reivindica em *Harmonias de Werckmeister*: pensar as harmonias, simultaneamente, como um problema filosófico, como questão de crença e como procedimento artístico. Tendo clareza que a crença aqui não pode ser confundida com a ideia de uma fé em alguma doutrina, uma vez que toda doutrina implica, como sabemos, um conjunto de saberes *a priori* em relação à vida e à arte. A crença, deste modo, parece ser, antes de qualquer coisa, uma potência do próprio solo no qual o músico e o cineasta criam seus *simulacros*, proliferando linhas artísticas que permanecem em estado de *porvir*.

Trata-se do momento em que a *forma-cinema* aparece como capaz de escolher a força que faz afirmar a crença na *Terra* e nesta vida, revertendo, assim, a condição desolada do homem da consciência. Como diz Deleuze (2009, p. 31): esta forma de crença permanece desconhecida para o homem da consciência, pois este apenas habita "a superfície desolada da Terra", permanecendo em "estados vizinhos de zero". Mas, como experiência, a *forma-filme*, no estilo-*Tarr*, longe de representar o *eterno retorno*, introduz esta força que faz com que a própria crença se converta em um singular super-homem, quer dizer, naquele que liberta o homem de si mesmo para devolvê-lo a estas intensidades do mundo.

Retorno, portanto, que implica a saturação de todas as categorias da representação em seu carácter prévio do *mesmo*, do *uno*, do *idêntico* e do *igual*. Mas, em outro nível, retorno caótico que nos devolve ao sutil *acaso* da *Terra*. Dois retornos, ou dupla via, que perpassam uma das problemáticas mais radicais do estilo-*Tarr*.

Em certa medida, trata-se de um ponto de encontro com o filme *Deslizamentos progressivos do prazer* (Glissements progressifs du plaisir, 1977) do diretor Alain Robbe-Grillet, onde o *inexplicável* é ao mesmo tempo: (1) as relações indiscerníveis entre o presente e o passado; (2) o *neo*retorno de acontecimentos absolutamente radicais: "Ah, certo. Então teremos de começar tudo novamente" – como diz o detetive no final do filme –; e (3) a exploração da potência, ou da força, que é própria dos labirintos irracionais do *tempo*: fonte de criação de um "irracional distintivo do pensamento" que, como nos diz Deleuze (2005, p. 219), é "capaz de nos devolver a crença neste mundo".

O *destino*, portanto, aparece aqui na condição vibrante da imagem, e não na função linear de uma narrativa. De tal modo que aquilo que retorna é a mesma multiplicidade, mas com uma diferença de grau, ou seja, como uma liberação de força

que anima a vida e ativa o pensamento. *Destino*, portanto, longe da ideia de descoberta de um determinismo existencial.

Como sabemos, o determinismo é a ideia de *destino* como explicação da existência, passo a passo, "entre presentes que se sucedem conforme a ordem de um tempo representado" (DELEUZE, 2000, p. 160). Ora, o *destino* no estilo-*Tarr* não tem nada de parecido com um determinismo, quer dizer, com a produção de uma referência que explique o sentido da vida; em seus filmes nada aponta para uma cadeia linear e determinista. Mas, por outro lado, como já dissemos, encontramos em seus filmes a visão do *vidente*, isto é, a suspensão do mundo no pensamento para a abertura de uma visão outra, capaz de afirmar, involuntariamente, o vínculo primordial do homem com forças que ainda não têm nome: Gaia Ciência, ou a grande saúde, como diria Nietzsche (2011a).

Tendo isto em mente, ao voltarmos para a questão do *eterno retorno*, podemos perceber que aquilo que retorna na vida e no pensamento não é nem a condição, nem o agente do acontecer, mas este *destino* como intensidade que nos abre ao *porvir*, no sentido que ele é o homem sem referências que vive e excede o próprio homem. Por isto não há mais Sol nos filmes de Béla Tarr, uma vez que a experiência do *eterno retorno* despedaça-o, ao mesmo tempo que o *vidente* mergulha naquilo que "concerne apenas às nebulosas" (DELEUZE, 2000, p. 171), quer dizer, a esta zona onde toda similitude ou analogia se torna impossível.

Ora, estamos profundamente mergulhados no estilo-*Tarr* e, simultaneamente, na filosofia de Nietzsche. A um passo dos passeios do filósofo por Turim e a um palmo do filme *O Cavalo de Turim*. Ou seja, na iminência deste encontro que marca o salto final do cinema-*Tarr* e, simultaneamente, o fim da obra de Nietzsche[55]. Trata-se, certamente, de uma relação de indiscernibilidade entre o passado e o presente. Mas esta indiscernibilidade não é deste fato, ou do episódio que ocorreu com Nietzsche, ou seja, não se trata de representar, no presente e em forma-fílmica, o que aconteceu em Turim. Aquilo que interessa ao estilo-*Tarr*, e mais radicalmente, o que cria a indiscernibilidade entre passado e presente, é a própria *apreensão* de uma imagem problemática que é o *efeito* deste encontro, ou seja, trata-se, portanto, do acontecimento Turim, 1889, e não do fato.

[55] Para Deleuze (2009a, p. 15), aquilo que Nietzsche passa a escrever a partir desta data, exprime o momento em que a doença confundiu-se, ela mesma, com a obra: dia "03 de Janeiro de 1889, em Turim, foi a crise".

É a potência de um encontro que anima o estilo-*Tarr*, e é ele que é capaz de envolver a própria *forma-cinema* em uma suspensão do pensável. Experiência que deve ser ao mesmo tempo um encontro com o *destino*. Este que é o único capaz de nos devolver à imanência da *Terra*, entendendo-a, não como forma sólida e líquida, mas como condição de "matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias" (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 53), que, de modo incalculável, pode nos restituir a potência de um pensamento impossível e, no entanto, real.

Talvez seja neste ponto que podemos localizar, junto a Nietzsche (2011a), uma das entradas mais importantes do *eterno retorno*, isto é, destes fluxos que vivem em perpétua variação, permitindo que, ao *acaso*, apareçam forças capazes de afirmar o "trágico e sua sublime desrazão", desbancando, assim, o homem verídico que não quer que *"riamos* da existência, tampouco de nós – e tampouco dele" (p. 53). Pois, para este homem verídico, "o individuo é sempre o indivíduo, algo primordial, derradeiro e imenso" (p. 54). Nas palavras de Irimias: o autêntico e invariável Eu.

Ora, a *Terra*, como vimos, opera sempre em outro plano e se faz presente de modo bastante sutil, por exemplo, por meio de um cheiro que prenuncia o *porvir* da aldeia, ou de um som que faz nascer uma revolução cósmica, ou até mesmo de ventos que estilhaçam o ciclo do *mesmo* em *O Cavalo de Turim* etc. Mas nenhum destes acontecimentos pode funcionar conforme a ordem representável do mundo. É sempre de modo imanente e enigmático, isto é, intensivo, distinto e obscuro, que estes sutis sinais são introduzidos pelo estilo-*Tarr*, originando, ainda que por meio de pequenas nuances, "ligações não localizáveis", "ações à distância", "sistemas de retomada, de ressonância", ou de modo vertiginoso: "ecos de acasos [...] que transcendem as situações espaciais e as sucessões temporais" (DELEUZE, 2000, p. 160). Eis a visão de Béla Tarr a respeito de seus filmes: sempre o mesmo filme, com uma diferença de nível (TARR; SCHLOSSER, 2000, p. 01)[56].

Talvez seja por isto que o *destino*, neste sentido que lhe demos, combina tão bem com a liberdade artística do estilo-*Tarr*, isto é, com a sua variação na escolha dos níveis de intensidade, uma vez que ela implica uma relação complexa entre o *olho* e os microacontecimentos. *Olho*, deste modo, que excede o humano ao levá-lo a atingir uma força inumana: a baleia em Valuska e Sr. Eszter, o gato em Estike, o cavalo em relação

[56] Nas palavras de Béla Tarr: "I often have the feeling that we make always the same movie, just always a little bit better. We try each time to make a little bit better."

à filha: "Não acredito nos grandes acontecimentos ruidosos, dizia Nietzsche. Apreender um acontecimento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta", lembra-nos Deleuze (2005, p. 302).

Trata-se de um olhar que se produz nestes filmes de Béla Tarr e que se confunde com o *olho* ou com o *corpo* do puro plebeu, quer dizer, com aquele que é sem nome e sem referências, e que ganhará uma espessura fundamental no cinema-*Tarr* – como no caso do ancião de *Harmonias de Werckmeister*, cujo corpo é antes uma visão que faz pensar do que um organismo biológico.

Tal olhar também se evidencia de modo marcante em *O Cavalo de Turim*, onde as referências aos seres sem nomes – filha, pai, vizinho, cocheiro – são estabelecidas apenas pelo narrador, prevalecendo, sobre elas, a paisagem, ou o ambiente impenetrável, onde os seres se conservam sem nome, sem qualidades e sem referências. Talvez possamos dizer que estas imagens criam um tipo singular de *olho alheio*, onde Nietzsche se dissolve no cavalo e o cavalo, por sua vez, fende a *Terra* ao nos doar um "olho que pensa, mais ainda do que escuta" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 250). O olho de uma besta que se recusa a comer, a beber, a carregar, ou seja, que não obedecerá mais aos homens e ao tempo dos homens, escolhendo doar à vida e ao pensamento esta resistência absoluta que é o *instante*, isto é, a duração em que nasce uma diferença pura, a qual persistirá indeterminadamente em sua imanente e inumana eternidade. Como escreveu Borges (2015, p. 163): o "homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal [...] na eternidade do instante".

Ora, como é sabido desde Nietzsche (DELEUZE, 1976, p. 51): o "pensamento nunca pensa sozinho e por si mesmo; como também nunca é simplesmente perturbado por forças que lhe permaneceriam exteriores"; é necessário mais do que as *afecções* que apenas reinstituem os clichês e as opiniões, quer dizer, é preciso mais do que os encontros que apenas nos devolvem um cotidiano banalizado. São necessárias forças que se apoderem do pensamento por meio de uma radicalidade artística, ou *quase*-artística, capaz de elevá-lo à enésima potência, onde se perdem "as referências, e a formação do homem cede o passo a um novo elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não humana", atenta Gilles Deleuze (2011a, p. 102).

É este *olho*, que coloca o *destino* no pensamento, uma das maiores preocupações do cinema-*Tarr*. Os olhos são de excessiva importância, nos diz o diretor (TARR;

BALLARD, 2004; TARR; HÉNONIN, 2013)[57]; talvez querendo nos sinalizar que é por meio deles que nos tornamos capazes de rachar a unidade do mundo. O *olho*, neste sentido, como sendo o verdadeiro avesso: o irredutível das representações. O *olho* como linha de fuga que introduz na vida e no pensamento um antes e um depois que faz renascer "o inexorável que dentro de mim cala, mas nem sempre calará" (NIETZSCHE, 2011b, p. 267). Eis a eternidade do *devir*, esta *ausência* entre o áudio e o visual que faz apelo a uma nova imagem, a um novo combate.

[57] Em entrevista com Abel Muñoz Hénonin, Béla Tarr (2013, p. 01) diz de modo bastante enfático: "Naturalmente una película no es una historia, la película es la fotografía, el sonido, el ritmo ¡y los ojos!".

A potência do *Fora*

(Imagem do filme *O Cavalo de Turim*)

"Ah, e abriste novamente os olhos, amada vida! E pare-
ceu-me que eu novamente afundava no insondável."
(NIETZSCHE, 2011b, p. 104)

A espera

Partindo de alguns dos últimos filmes do cinema-*Tarr* e de análises que se voltaram às zonas mais nebulosas de sua obra, chegamos ao último capítulo. Tratamos, nos capítulos anteriores, de algumas de suas engrenagens fílmicas mais complexas, as quais envolvem o campo ocupado pelas personagens, pela câmera, pelo próprio espaço, pelo tempo e, de certa forma, por aquilo que permanece *Fora* deles. Há, neste sentido, um jogo de contiguidade e de continuidade, mas também de transversalidade e de descontinuidade, por meio do qual estes eixos entram em uma relação simultaneamente material e virtual. Mostramos assim como se desenvolve, nos filmes do cinema-*Tarr*, uma condensação de conexões, permitindo a coexistência harmônica e desarmônica entre forças humanas e inumanas, centrais e periféricas, visuais e sonoras, permitindo, no limite, o mergulho do homem na *Terra* e o seu encontro com o *destino*. Mas, para além destas análises, também atentamos para o fato de que estas conexões nem sempre se conduzem por meio de ligações associativas ou alegóricas, uma vez que a espessura intensiva de suas imagens nos impulsionava um excedente que rompe com o *fluxo* deste campo intelectual. Trata-se dos momentos em que a imagem e o espectador, a câmera e o espaço, mas também a personagem e o mundo se interpenetram em uma zona de indiscernibilidade.

Foi desta forma que abordamos a problemática do *vidente*, mostrando como ela é capaz de fazer do próprio cinema uma experiência ao mesmo tempo estética, filosófica e política. O *vidente*, neste sentido, é quem *apreende* algo de *intolerável* que o força a entrar em um espaço de suspensão em relação às coordenadas espaciais da situação atual. Deste modo, é ele quem produz um processo de criação de um *olhar* assignificante, ou *alheio* às possíveis respostas àquela situação. É ele quem faz com que os termos se diluam neste estado de *alienação* – ele mesmo e o mundo. É este o lugar que, ao invés de paralisar o pensamento em uma angústia, lança-o adiante na crença de um *porvir* que lhe é, paradoxalmente, já presente.

Assim, a experiência do *vidente*, pelo menos nos filmes de Béla Tarr com os quais trabalhamos, acaba por ser justamente aquilo que não nos permite atribuir uma verdade geral a respeito de suas obras. Ao invés disto, sua materialidade movente acaba por nos impelir a ver nos filmes, ao invés de uma verdade exterior a ele, uma profunda criação de estilo. E, se dissemos isto, é porque o *vidente* já se mostra como sendo a figura que, mais do que aprende um conteúdo, introduz *algo* que subjaz *entre* ele e o

mundo. Em outras palavras, o *vidente* é quem permite o aparecimento de uma imagem notável, como é o caso do encontro entre Valuska e a baleia – acontecimento que realiza um ato de criação no próprio pensamento.

Esta imagem, na câmera, no expectador ou na personagem, torna presente o nascimento de uma indeterminação sensível, isto é, de um jogo singular entre o atual e o virtual. Ora, é justamente este o ponto nevrálgico por meio do qual conseguimos localizar a questão da *dissonância* como sendo uma das principais regras do estilo-*Tarr* para criar *diferenciações* em um jogo de imagens e intensidades. A repetição da *dissonância*, deste modo, produz uma imagem problemática que nos impele a estender seu teorema a outras questões do domínio da estética, da política e da filosofia.

Sem perder isto de vista, neste último capítulo desdobraremos esta *dissonância*, isto é, esta linha hipotética, em três eixos: o da espera, o do *Fora* e o do *zig-zag*. Para isto vamos trabalhar atentamente com o derradeiro do cinema-*Tarr*, ou seja, com *O Cavalo de Turim*. Ele será o meio, ao mesmo tempo decisivo e extraordinário, de articulação deste jogo sensível criado pelo estilo-*Tarr*. Decisivo no sentido que conduziu o próprio cineasta para fora do cinema. Extraordinário, pois fez com que o cinema-*Tarr* saísse dos limites da tela.

Comecemos, portanto, com esta situação bastante instigante que é a da espera, tão remetida aos nefastos horizontes do cinema-*Tarr*. Conforme mostramos anteriormente, em seus filmes há uma série de homens que aparecem sentados atrás de janelas. Seres que observam horizontes cujas paisagens, incluindo aqui seus movimentos sonoros, acabam por produzir *algo* de inesperado. Era o caso, por exemplo, do médico em *Satantango* e de Karrer em *Maldição*. Mas agora, em *O Cavalo de Turim*, aquilo que acontece como espera ganha outra dimensão, a qual certamente manterá conversações com aquelas esperas anteriores.

Trata-se de um tipo de espera que encadeia um processo de expectativa, conforme escreveu Rancière (2013a), mas que não se relaciona mais de modo exclusivo com as personagens, as quais, mesmo que não falem de esperança, devem ser vistas, segundo o filósofo, como a "própria esperança" (p. 91). Tal reflexão estaria ecoando a própria fala do diretor, segundo a qual seus filmes seriam mensagens de esperança. Entretanto, para nós, se há tais mensagens de esperança nas obras do cinema-*Tarr*, elas precisam ser remetidas não às suas personagens, propriamente ditas, mas àquilo que a *espera* desenvolve, sobretudo em *O Cavalo de Turim*, e junto com ela, à conexão com

um *Fora* que acaba desbancando todo pessimismo, ou até mesmo todo otimismo, apocalípticos.

E, em relação a este ponto, vale lembrar que Rancière (2013a) não foi o único, e tampouco o primeiro, a ter abordado as complexas relações de esperança que o cinema-*Tarr* produz a partir de seu perspectivismo sensível. Rosenbaum (1994), por exemplo, após assistir a *Satantango*, escreveu de modo bastante vivaz que aquele filme havia acendido uma nova esperança no cinema.

Ora, estes dois exemplos são suficientes para demarcarmos a importância desta linha e o valor de sua problematização. Mas, como dissemos anteriormente, para perscrutarmos esta questão da esperança em torno de *O Cavalo de Turim*, é preciso ter uma grande espreita perceptiva em relação à espera, notando-a como fonte de um *gestus* antiapocalíptico, ou seja, como parte de um *Fora* que faz ruir todas as possibilidades apocalípticas. E, conforme escreveu Kovács (2013), o início do filme é um momento decisivo por meio do qual somos convidados a nos situar no campo do pensamento, uma vez que nos coloca frente a um acontecimento ao mesmo tempo ético e filosófico, ponto de encontro entre o gesto decisivo de Nietzsche e o *porvir* do cavalo. Ora, é a partir deste duplo que nos situaremos em um primeiro momento. Duplo, pois se trata de um acontecimento sonoro, invisível e que, no entanto, nos impulsiona à necessidade de ver.

Conforme nos conta a voz em *off*, trata-se do momento em que, na cidade de Turim, no dia 03 de Janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche viu uma imagem-*intolerável*: inédita naquele instante e, além disso, capaz de desorganizar a arena de seus afetos. Algo de novo foi introduzido no imediato momento em que o filósofo vê, ao mesmo tempo, um cavalo insistir em *não* responder às ordens do cocheiro e um cocheiro, por sua vez, cheio de ira, insistindo em chicotear incessantemente o cavalo. Nietzsche, frente a este *intolerável*, entra em um *devir* em que sua organização sensório-motora precipita em um *vácuo* de força capaz de dar, como último fôlego ao filósofo, um novo e *intempestivo* combate contra o seu tempo, levando-o a abraçar de modo impróprio o pescoço daquele cavalo[58]. Ora, é este o *gestus* original que, por exceder toda resposta

[58] Trazemos à tona o uso que Roland Barthes (1984, p. 171) fez deste encontro, pois, em alguma medida, ele se aproxima do modo como nós, em companhia de Béla Tarr, o compreendemos. Concebendo-o como um estado de *Piedade*, o filósofo viu nesse acontecimento aquilo que traduziu como sendo o *punctum* de uma imagem fotográfica. Ou seja, a parte de uma imagem que é capaz de instaurar no espectador um estado de delírio, fendendo seu discernimento entre o que se passou no passado e o que se vê no presente, mas também entre o sujeito e o objeto. Experiência que nos levaria, como a Friedrich Nietzsche, a mergulhar "loucamente no espetáculo, na imagem".

correspondente àquela situação, faz com que Nietzsche não reaja mais à imagem, mas crie, em seu lugar, uma imagem outra.

Era o aparecimento de um *devir*-cavalo em Nietzsche, isto é, de um clamor por *um pouco do possível, senão eu sufoco*, segundo a importante fórmula de Søren Kierkegaard. Um clamor que não vem a partir de algo de novo no mundo percebido pelo sujeito, mas de um *afecto* capaz de manifestar aquilo que lhe sufocava era o próprio ar, ou a própria moral que preenchia o ar da civilização europeia. E é por isto que, para compreendermos este *gestus* em sua radicalidade, precisamos remetê-lo a outra sutil percepção de Kierkegaard (DELEUZE, 2005), segundo a qual os movimentos mais profundos da alma desarmam toda a psicologia, justamente porque não vêm de uma interioridade. E a *espera*, neste momento, escapa a toda imagem possível anteriormente estabelecida pela razão.

Ora, estamos precisamente no primeiro movimento desta tensão que configura a *espera* criada pelo estilo-*Tarr*. E, segundo nos diz a voz em *off*, Nietzsche, após este encontro, permanecerá em silêncio por dois dias. Trata-se de uma absoluta *espera* por meio da qual Nietzsche, por fim, diz as seguintes palavras ao seu amigo – pensemos em Franz Overbeck –: "Mutter, Ich bin Dumm" (Mãe, sou Idiota).

Se ousarmos mais um pouco naquilo que Nietzsche não teria dito com estas palavras, podemos conectá-lo com um tipo de Idiota que o autor de Zaratustra tanto admirou[59], a saber, os Idiotas da literatura russa, em especial de Dostoievski. Neste caso, esta sua possível frase poderia ser acrescida deste modo: sou Idiota, pois em minha intensa relação com o mundo criei um *contrassenso* e, por meio dele, afirmei mais uma vez que a vida só resiste àquilo que a sufoca por meio de uma "má vontade [... do pensamento] que não se reconhece nos pressupostos subjetivos de um pensamento natural nem nos pressupostos objetivos de uma cultura"; ecoando as palavras que Deleuze (2000, p. 227) dedicou ao filósofo das marteladas. Um pensamento, neste sentido, que é inseparável da fundação de um *intempestivo*, ou de um

[59] Friedrich Nietzsche (2015, p. 95 – 96), em certa ocasião, escreveu: "Dostoievski, o único psicólogo, diga-se de passagem, do qual tive algo a aprender: ele está entre os mais belos golpes de sorte de minha vida, mais até do que a descoberta de Stendhal. Esse homem *profundo*". Trata-se de uma passagem na qual podemos perceber como o filósofo se refere à percepção que o escritor russo tinha a respeito dos homens subterrâneos – em especial dos que haviam sido convertidos em criminosos –: eram, em sua efetivação existencial, homens cujo vigor não encontrava espaço na cultura Europeia, a qual, por conta disto, preenchia-os com afetos deprimentes a ponto de convertê-los em criminosos. Diante disto, nos diz o filósofo, a partir de Dostoievski: é possível ver como os grandes criadores têm uma existência distante da dos *sacerdotes*, mas bastante próxima à destes homens que se revoltam "contra tudo o que já *é*, e que não mais *se torna* [...] *não* por serem percebidos assim, mas porque eles mesmos sentem o abismo terrível que os separa de tudo o que é tradicional e venerado".

gestus, que não é nem histórico e nem eterno, mas que sai do deserto do atual para incidir *contra* o presente, doando-lhe um pouco de possível. Nietzsche: Idiota por *contrassenso*.

Ora, László Krasznahorkai e Béla Tarr percebem uma força extraordinária neste microacontecimento. Um *gestus* que não se conjuga com os limites de sua espacialidade, mas que tampouco se reduz ao procedimento de desmontá-lo, conforme operava o cinema-*Tarr* nos primeiros filmes. Ele é, em certa medida, um *gestus* que se confunde com o exercício alucinatório, mas também social e político, do *vidente*, o qual, como mostramos, coloca o pensamento na vida e assim cria para si e *no* mundo um corpo em uma condição de indiscernibilidade entre o real e o imaginário. Um corpo, neste sentido, que se situa no abismo que o separa de toda resposta adequada àquela situação.

A partir destas considerações, conseguimos perceber qual o tipo de flecha que o acontecimento Nietzsche em Turim doa, 120 anos depois, a Béla Tarr e a László Krasznahorkai. Uma flecha que os inspira, certamente, a criar um novo agenciamento capaz de conectar o deserto do atual com uma nova composição dos afetos. Mas para isto era preciso, primeiro, uma ideia que estivesse à altura deste encontro entre Nietzsche e o cavalo de Turim. Uma ideia distinta e obscura, que, ao passar entre os dois termos em questão, não se restringisse a uma comunicação com o homem, mas que fosse capaz de criar, ao mesmo tempo, o ar que sufoca o pensamento e o possível que nos inserir em um *encontro* com o inumano. E, como o próprio Nietzsche (2015, p. 09) escreveu certa vez, se Aristóteles pensava que, para "viver só, é preciso ser um bicho ou um homem [... resta ainda] o terceiro caso: é preciso ser as duas coisas – *filósofo*...".

Ora, por mais estranha e nebulosa que esta situação possa parecer, é justamente aqui que a *espera* se impõe como uma potência plural, pois, ao se situar nesta zona de indiscernibilidade entre o humano e o animal, mas também entre o corpo e o pensamento, esta situação deixa de se referir a uma causa externa e/ou a uma relação projetiva com um futuro, seja ele negativo ou progressivo, indiferente ou identificado. Esta *espera*, em sua condição involuntária e imanente, conforme vemos no filme, é antes de tudo um *gestus*, ou uma coisa que, simultaneamente, envolve o corpo e o pensamento no acontecer de um tempo indeterminável, isto é, no ato de pensar no próprio pensamento.

Trata-se, neste sentido, de uma *espera* que se aproxima, em nosso entender, daquilo que Blanchot (2010, p. 18 – 19) escreveu a respeito do *cansaço*:

> a ruptura desta vasta circunferência de onde vêm os dias e as noites [...,] um acontecimento do qual ele não pode libertar-se, porque esse acontecimento não lhe diz respeito.
>
> Um acontecimento: isso que, no entanto, não acontece, o campo da não-chegada e, ao mesmo tempo, do que, acontecendo, acontece sem se localizar num ponto qualquer definido ou determinável – o advento do que não se constitui como possibilidade una ou de conjunto.

Uma *espera*, portanto, que se situa neste *vácuo* radicalmente separado da circularidade dos dias, ainda que esta seja conduzida pelo narrador que interferirá, ao longo do filme[60], como um tensor um tanto humorístico em relação à concepção criacionista da tradição judaico-cristã, isto é, os seis dias e então o descanso, ou o sábado. Assim, a *espera* se dá como parte fundamental deste *espaço-qualquer*, radicalmente indeterminável, no qual se conduz um *tempo* ao mesmo tempo estendido e condensado, de onde nenhuma das três principais personagens e nem mesmo a câmera, serão capazes de sair. E é neste ponto que a *espera* se mistura com a *não-escolha*, o que quer dizer que ela tampouco é uma espera cuja causa é uma escolha por esperar. Lembremos que as três personagens, conduzidas pelo pai, tentarão sair daquele *espaço-qualquer*, mas retornarão, elevando à enésima potência o *nonsense* que constitui esta singular *espera*.

Trata-se, portanto, de um *não-escolher* que está em relação direta com aquilo que de qualquer modo lhes acontece, ou seja, com o acontecer de uma força involuntária capaz de resistir às vontades subjetivas do homem, entendendo-as aqui como poder, ou faculdade subjetiva, de ajuizar. E é precisamente neste sentido que o processo desta *espera* resiste às possibilidades previstas pelo saber do homem racional, isto é, ao conjunto de suas verdades. Desta forma, é a própria imagem quem resiste à maneira demasiado humana de avaliar o acontecimento por meio de uma referência externa, ou transcendente, em relação à imanência das forças.

Ora, se seguirmos nesta mesma linha, talvez seja possível acrescentar que se trata do aparecimento de uma ausência de vontade que impõe a condição de um acontecimento ao mesmo tempo imprevisível, ilimitado e finito, no sentido que se

[60] Foi András Bálint Kovács (2013) quem mostrou como *O Cavalo de Turim* destoa dos outros filmes de Béla Tarr, ao trazer uma circularidade dos dias que é estabelecida e garantida como tal apenas pelo narrador, enquanto que os acontecimentos ganham espessura em uma linha reta, ou seja, sem repetição.

instaura a experiência de um *Fora* das possibilidades previstas. Acontecimento que é, neste sentido, o desaparecimento do horizonte como limite de sua efetuação: força *inumana* que resiste ao próprio homem do qual é inseparável.

O cavalo de Béla Tarr, como disse Rancière (2013a), é uma espécie de irmão de Bartleby, o escrivão (personagem de Herman Melville), e, neste sentido, ele é uma figura que, a partir de um momento específico, passa a se alimentar apenas daquilo que, em certa medida, é *intolerável* à vontade do homem lógico e racional, afirmando até o limite um nada de vontade, isto é, o último estágio do homem moderno, ou melhor, o próprio fato moderno: a absoluta fadiga que, paradoxalmente, abre um espaço para uma reviravolta no próprio pensamento, permitindo com isto o aparecimento de um pouco do *possível*. Conforme escreveu Zourabichvili (2000, p. 348): "Nietzsche já o diagnosticava," trata-se do "ponto sem retorno do niilismo e a oportunidade de uma reviravolta" que lhe é interior.

É neste ponto que a *espera* e a *distância* se conectam na composição de uma zona de alargamento e condensação de um campo virtual que conjuga em si uma pluralidade intensa de níveis de pensamento. *Espera* e *distância*, como sendo este espaço *sem-imagem*, que perpassa o filme de ponta a ponta, isto é, da tela-negra à tela-negra, permitindo que, entre elas, seja fomentado um *possível*, *efeito* desta zona de altíssima potência, zona *cinzenta*.

Deste modo, é preciso atentar que esta *espera* não se reserva ao cavalo e que, conforme o filme transcorre, ela se desdobra em outros corpos. Nos cupins – "você percebeu que o som dos cupins parou?", comenta a filha –, no poço de água e, principalmente, na própria câmera que *preferiria-não* acompanhar os homens em sua tentativa de fuga. É uma situação de contágio. Como se o cavalo, ou Nietzsche, houvesse contaminado de modo vertiginoso toda a ambiência daquele espaço sem qualquer qualidade. E isto é tão radical que talvez possamos traduzir esta situação do cavalo como sendo um *gestus* nietzschiano por excelência, quer dizer, um *intempestivo contrassenso*: *preferiria-não* seguir me alimentando das crenças e das vontades do homem atual – seja ele do punitivo (o pai) ou da cheia de boas intenções (a filha) –, para, em seu lugar, poder mergulhar, em um *devir* outro, diferente de tudo aquilo que a sua moral coloca para o mundo, renunciando, no limite, à própria vontade entendida

como faculdade subjetiva[61]. De tal modo que "*preferiria nada a algo*" e assim faço com que todas as referências que restringem a vontade ao campo do atual se precipitem. *Gestus* por meio do qual afirmo o direito "de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega", tal como acontece com o cavalo: "pura passividade paciente, como diria Blanchot: Ser enquanto ser, e nada mais." (DELEUZE, 2011, p. 94).

Ora, tendo isto em mente, podemos perceber que já não nos situamos apenas diante de uma *espera* que acontece entre o cavalo e Nietzsche, mas frente a algo que perpassa todo o filme, fazendo nascer um tipo original de *espera* que se desdobra para além dos termos filósofo e cavalo. Trata-se de uma experiência de pensamento por meio da qual é possível sentir, pela própria imagem, uma situação aberrante. Situação esta que parece afirmar, de um lado, o esgotamento da condição atual deste mundo, isto é, a saturação deste poder sedentário das suas representações, e, por outro, a conexão entre o *impoder* do pensamento como fonte de uma necessidade absoluta de pensar. É uma experiência radical, no sentido que torna presente, ao mesmo tempo, o deserto do atual e o *vácuo* que barra a vontade de verdade como faculdade voluntária e subjetiva. *Imagem-limite* que instaura no pensamento a ausência de imagem como necessidade de pensamento.

Para voltarmos às cenas do filme, lembremo-nos da passagem na qual vemos em primeiríssimo plano o rosto do cavalo em um momento em que ele já deixou de comer aquilo que a filha lhe dava. Esta é certamente uma cena que escapa do deserto do atual, mas que lhe pertence na condição de um *vácuo* em suspensão. É a própria imagem que se converte em pensamento, ou, em outras palavras, em uma duração tão intensa que faz com que o rosto do próprio animal, como parte daquele espaço atual, perca a sua identidade de espécie biológica, separada e útil às vontades do homem, e se converta em um ser de pura *sensação*, ou seja, em um *continuum* girar sobre si como condição imanente da potência, quer dizer, como "perpétuo *Se-distinguir*" (DELEUZE, 2005, p. 103). É neste momento que *apreendemos* a *vidência* de que o cavalo jamais foi um

[61] Rancière (2013) mostrou como a literatura de László Krasznahorkai traz a forte presença da filosofia de Arthur Schopenhauer, da qual seria possível retirar que este nada de vontade está remetido à condição de uma renúncia da existência. Entretanto, ao passarmos para a forma-cinema, devemos levar em conta que se trata necessariamente de outra ideia: não mais de uma ideia literária, mas de uma ideia cinematográfica. E, neste sentido, precisamos pensá-la em sua própria singularidade. É neste ponto que o nada de vontade surge de modo diverso, uma vez vinculado com o tempo cinematográfico, isto é, com o tempo que dura: a espera. Ponto este fundamental para Nietzsche (2015, p. 60), ao concebê-lo como experiência *visionária* do pensamento: "Aprender a *ver*, tal como o entendo, é aproximadamente o que a linguagem não filosófica chama de vontade forte: o essencial aí é *não* 'querer', ser *capaz* de prorrogar a decisão."

animal separado do homem (animal ou homem), mas sim a *espera* que no próprio homem e no próprio animal configurava esta força ativa de uma *diferenciação* intensiva.

E é esta duração, ou melhor, este tipo de *imagem-tempo*, um dos principais eixos procedimentais desta última criação do estilo-*Tarr*. Para nós, é ela que faz com que aquela paisagem desolada ganhe seu corpo de forças: um deserto do atual perpassado pela coexistência entre o *inumano* e o humano.

Com isto em mente, talvez possamos dizer que a *espera*, em *O Cavalo de Turim*, é o transmutar do pobre em *afecções* em puros *afectos*, ou seja, do constituído na multiplicidade do olhar sensório-motor (cotidiano e atual) em puro *percepto*[62]. E é neste sentido que a *espera* surge como um procedimento vinculado às *distâncias*, no seu significado mais intensivo do que propriamente extensivo. *Distâncias* que são marcantes não pela sua condição de transponibilidade lógica, mas de intransponibilidade de direito. Por exemplo, entre o pai e a filha, mas também entre aquele que está atrás da janela e o seu exterior e, principalmente, entre o cavalo e a filha. Mas, de qualquer modo, independentemente dos termos em questão, a *distância* é sempre a força que "escapa ao poder humano – que tudo pode" (BLANCHOT, 2010, p. 122). Tais distâncias não convocam o homem, nem mesmo aquele que permanece sentado atrás da janela, o qual, a qualquer momento, pode atualizar sua boa vontade ou seus berros contra os ciganos, assim como seus cuidados ou suas chicotadas contra o cavalo, mas sim um plebeu *comum* a este horizonte de forças, cuja radicalidade exclui o espectador intelectual, entendido como possibilidade lógica e inclusive imaginativa, daquela paisagem.

Ora, neste sentido, talvez não estejamos equivocados em dizer que o derradeiro filme do cinema-*Tarr* faz apelo a um povo que não existe ainda, uma vez que cria uma nova terra que é inabitável ao homem racional, mas nutridora dos nomadismos

[62] Gilles Deleuze & Félix Guattari (2007, p. 213) definem a potência de uma obra de arte a partir daquilo que elas podem independentemente do seu criador, enquanto sujeito reflexivo, e do espectador, enquanto intelectual atual, compreendendo-a como compostos de seres de *sensação*. Uma obra, neste sentido, dependeria apenas dos *perceptos* e *afectos* que preenchem seus *blocos*. Nas palavras dos autores: a obra "não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. [...] Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [...] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si."

intensivos. De tal modo que ele convoca, ao esgotar o deserto do atual, um povo *porvir*. E se podemos dizer isto é porque acreditamos que é o próprio audiovisual que cria este apelo de forças que subjazem na matéria (rostos, vento, espaço, deserto, mesa, pratos, batatas, ritmos, poço etc.) e no espectador.

Criação de horizontes sem horizonte, ou seja, de *devires* sensíveis e sem endividamento para com uma imagem que lhes antecede, seja ela uma possibilidade ou um conjunto de possibilidades. Horizontes, portanto, que são as próprias forças que excedem o poder do homem que tudo pode, introduzindo, em seu lugar o *impoder* de saber. Em outras palavras, uma *espera* como pura variação insubordinável à mensurabilidade dos movimentos possíveis que o condenavam a se mover indefinidamente no interior de um círculo fechado de alternativas pré-concebidas.

Ora, se estamos prolongando esta problemática das alternativas é porque, em certa medida, já estamos tratando do pensamento do *Fora*, isto é, nesta energia antiapocalíptica.

A exterioridade contra *o apocalipse*

Adentramos agora na ambiência insondável do pensamento da *exterioridade*[63], o qual já vinha atravessando a nossa dissertação desde o seu início, mas que neste momento se converte no próprio mote que nos permitirá ver como o estilo-*Tarr* faz de seu cinema um procedimento de ruptura com a indústria apocalíptica que perpassa nosso campo social e, particularmente, a *forma-cinema*; é este o tipo de pensamento que permite ao estilo-*Tarr* criar um *desvio* em relação à produção cristã do apocalipse, impedindo-a de se efetivar ao fazer coexistir virtualmente três dimensões distintas: (1) a pré-história do apocalipse, que se caracteriza pela moral judaica do ressentimento[64]; (2)

[63] O conceito de pensamento do *Fora*, ou pensamento da *exterioridade*, fundamental para a filosofia de Gilles Deleuze & Félix Guattari, está ancorado nos estudos literários do pensador Maurice Blanchot, mas o conceito também poderia ser restituído às suas primeiras modulações operadas por Friedrich Nietzsche, assim como à sua apropriação e reinvenção realizada por Michel Foucault. Entretanto é preciso atentar para o deslocamento que Gilles Deleuze realiza ao redimensionar este conceito a partir da imagem do *pliegue*, isto é, do encontro entre o *Dentro* e o *Fora*, produzindo assim, por meio de um acordo-discordante entre Maurice Blanchot e Gilbert Simondon (e outros), uma pragmática bastante ampliada para o pensamento da *exterioridade*. Para uma abordagem mais detalhada a respeito deste conceito recomendamos, respectivamente, o livro da Tatiana Salem Levy (2011): *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*; a tese de doutoramento da Cintya Regina Ribeiro (2006): *A experiência do pensamento em Michel Foucault: conversações com o campo educacional*; e o artigo do Luiz Benedito Orlandi (2009): *Filosofia de Deleuze*.

[64] É importante ressaltar que ao falarmos em moral judaica ou moral cristã etc., não estamos designando uma religião, mas um tipo de relação com o mundo.

a sua história, marcada pela vingança condenatória e (3) a sua pós-história, cortada pelas forças da *exterioridade*. Neste sentido, veremos de que modo *O Cavalo de Turim* salta daquilo que o apocalipse precisa para se efetivar diretamente para outro tipo de pensamento. Assim, para compreendermos este salto, precisamos primeiro entender em que sentido há, neste filme, ainda outro tipo de espera e outro tipo de horizonte, os quais irão configurar justamente os traços iniciais da façanha antiapocalíptica, fazendo-a agir em um campo virtual – já real, sem ser atual.

Lembremo-nos, portanto, como o pai e a filha se relacionam cotidianamente com o horizonte desertificado, mais precisamente, com a paisagem que se encontra situada atrás da janela da casa e que os mantêm em estado privativo, ou seja, em uma permanente relação de negação das forças-ativas que poderiam lhes chegar desde *Fora*. E, até mesmo, do próprio modo como permanecem sentados esperando ora pelas repetições dos movimentos extensivos e ora pelo *destino* que os salvará definitivamente daquela *exterioridade* brutal. Entendendo aqui *exterioridade* como essas forças que os rodeiam e que penetra toda a ambiência daquele espaço: *efeito* Nietzsche e *efeito* cavalo.

Além disso, também é importante perceber, em relação a este bloco de espera demasiado humana, que a câmera não se restringe a filmar o horizonte que se situa do lado de fora da janela – como ocorria em *Maldição*. Agora, em *O Cavalo de Turim*, ela sutilmente inverte o campo perceptivo e se põe a filmar em meio a este selvagem espaço do *Fora*. É assim que ela pode *ver* o rosto empalidecido, o deserto do *Dentro*, o qual não logra mais dobrar as forças vindas do *Fora*, permanecendo assim neste estado de espera que mantém todos estagnados em um pacto fatal.

Desse modo, se o horizonte se converte em um campo cada vez mais estéril, os homens, por sua vez, aparecem cada vez mais pálidos, formando, entre um e outro, uma única e mesma paisagem desertificada, isto é, um exterior morto em sua união com uma interioridade totalmente dissecada. É o aprisionamento da vida na infinitude de um *destino diferido*, produtor de uma forma de vida que espera para permanecer sobrevivendo.

Trata-se, como podemos ver, de uma espera que é produto e produção de uma consciência perceptiva, ou seja, de um pensamento endividado com o seu próprio saber. Saber este constituído por crenças em referências, as quais permitem ao próprio pensamento voltar-se contra toda *exterioridade* que lhe é impensável. Uma espera, neste sentido, alimentada pelo saber a respeito das possibilidades, as quais fazem da própria espera a fonte de seu ressentimento, uma vez que nutrem o pensamento com imagens de

um futuro que faz postergar a máscara que quer poupar a existência de um encontro com as forças daquilo que lhe é imponderável. Forças estas que são o próprio manancial incompreensível da vida, as quais, fermentadas desde um *Dentro* que excede toda interioridade de seu saber, persistirão como uma desmedida em relação a todas as suas possibilidades reconhecíveis.

Ora, já não estamos no domínio da *crença* neste mundo, e tampouco no das zonas de criação e de *dissonância*, assim como naquela do *eterno retorno* ou da *vontade de potência*, com seus *destinos* intensivos e acasos puramente imanentes; estamos agora diante de uma crença que se mede pela validade de um saber presente ou porvir, obtida a partir de um poder exterior que nega a potência intensiva dos encontros deste mundo por meio da sofisticação de uma determinada ordem do mundo. Ordem esta que é sustenta através de abstrações lógicas e metafísicas, propagadas, por sua vez, pelo exercício dos poderes sacerdotais que podem ser atualizados tanto por um sábio, como por um psicólogo, um padre, um médico, um publicitário ou até mesmo por um cineasta. Trata-se, de qualquer modo, da produção de um tipo de homem que aprendeu os afetos propalados pelo poder sacerdotal, isto é, que aprendeu a ver-se como um *Eu*, quer dizer, como um sujeito endividado com os afetos de seu saber, os quais, como de costume, operam negando a *exterioridade* da vida ao abarrotá-la de falhas, de faltas e de dívidas que só poderão ser definitivamente pagas quando o horizonte prometido, mas ilimitadamente postergado, chegar, ou ainda, quando a referência, ou o *modelo*, de fato inalcançável, uma vez situado em um horizonte inatingível, for enfim atingida. Produção, portanto, simultânea, de um horizonte desertificado e de uma existência domesticada para a manutenção de seus movimentos extensivos em uma espera pelo seu próprio fim.

Foi o próprio Nietzsche (2010, p. 26) quem nos mostrou que um dos primeiros sintomas da moral escrava, seja ela judaico-cristã, socrático-platônica, camponesa, ou ainda, moderna, é *efeito* de um necessário *não* às forças ativas, ou, nas palavras do filósofo, de um "Não a um 'fora'". Tal gesto permitiria à moral da negação obter a energia necessária para o desenvolvimento de seu programa *contra* a vida, criando um horizonte de valores superiores. Negação esta que produz um tipo de existência pautada em razões que justificam a própria vida neste mundo: suas dores, suas alegrias e até mesmo suas traições. Neste sentido, o pensamento pautado na negação, ainda que inclua em si uma negação em relação à crença em outro mundo, permanece sendo o *efeito* de

fechamento em relação às forças que vem do *Fora*, ou ainda, que vem desde um *Dentro* epidérmico que lhe é, de direito e de fato, desconhecido.

Vemos com isto a produção de uma perspectiva sobre o mundo e sobre a vida como universo deficiente, ou seja, faltante para com um saber considerado como referência sempre superior à condição imanente das relações de forças. Trata-se, deste modo, da criação de uma vida ressentida pelo saber, pelo fazer e pela visão. Não apenas por um único saber, mas por um conjunto de saberes que configuram o seu enraizamento em um determinado *Eu*, quer dizer, pela colagem de uma máscara direcionada a um mesmo horizonte.

É neste sentido que a própria percepção, como parte fundamental da subjetividade sensório-motora, precisa permanecer "fincada na terra [...] formando um liame entre o limite imóvel e o horizonte aparentemente sem limite – pacto seguro de onde advém a paz" (BLANCHOT, 2010, p. 67). Pacto que quer privar da vida as intensidades que lhe são próprias: a *Terra* e o corpo, no homem *e* no animal.

Podemos dizer que se trata de um acordo de segurança com o saber sacerdotal, o qual, ainda que opere ao modo de um significante ausente, nem por isto deixa de estabelecer conosco uma relação de despotismo e de subjetivação, que, enquanto tal, se mobiliza a negar toda *exterioridade* que descentralize seu liame. Seja por meio da destruição ou da compaixão, trata-se sempre de sufocar ou de aniquilar o mais rápido possível toda intensidade *desviante*.

É assim que pai e filha investem contra a potência que nasce entre o homem e o animal, diremos: contra o *devir-Nietzsche*. Potência, como escreveram Deleuze & Guattari (2007, p. 142), que compõe o duplo *devir* de um "povo por vir" e de uma "nova terra". Ora, conforme vemos no filme, pai e filha, frente àquele campo intensíssimo que perpassa toda a sua atmosfera, parecem apenas capazes de se orientar por meio de uma vontade de poder que nega esta *exterioridade* que a eles chega. Há inclusive uma série de tentativas em que vemos um esforço, ora do pai, ora da filha, ora de ambos, por restituir ao cavalo a sua máscara de carregador obediente, seja por meio da compaixão, como o faz a filha, ou da chicotada, ao modo do pai.

Mas, além destes pontos, há ainda a enigmática e destoante cena dos ciganos, isto é, deste corpo de forças estrangeiras que chegam repentinamente cortando todo o horizonte desertificado daqueles homens sedentários. E a reação frente a eles não parece destoar de uma reatualização da conjunção entre a vontade de verdade e a vontade de poder. Como acontece no filme: – "O que é aquilo? O que está acontecendo? Quem são

eles?" – diz o pai ao ver um novo corpo de forças vindo em seu sentido. E, ao sair de casa, constatando que aqueles corpos estrangeiros são a consistência da *exterioridade*, ele enfim vinga-se – "Fodam-se, seus filhos da puta! Saiam já daqui! Vou acabar com a alma de vocês! Ciganos podres e fedorentos!".

Ora, tendo isto em vista, podemos notar uma ambiência que é bastante próxima à da indústria do apocalipse, inclusive em sua versão moderna: o fim do mundo constituído por vingança e extermínio. Mas, conforme nos mostrou Deleuze (2011a), o ressentimento e o revanchismo são insuficientes para efetuar o programa do apocalipse, o qual, para realizar-se, precisa atingir ainda outro nível de vontade de poder. Isto é, de uma radicalização que lhe permita o empreendimento de uma vingança final contra qualquer inimigo, inclusive contra si mesmo. Ou seja, de uma vontade de poder que seja capaz de distribuir transversalmente e arbitrariamente, por todos os cantos do mundo, um perpétuo sistema de condenação e de destruição.

Assim, conforme Nietzsche (2010) analisou na sua *Genealogia da Moral*, o ressentimento, e consequentemente o revanchismo, é apenas a primeira parte da maquinaria moderna que tem como zona de origem o sacerdote judeu, o qual constitui, em certa medida, a primeira etapa para o apocalipse, embora certamente não se trate da sua última investida. Para aquilo que nos interessa, é importante destacar que neste primeiro empreendimento para a formação de uma moral escrava, aquilo que se produz de mais interessante é um tipo de memória que permite ordenar fatos para serem utilizados contra o outro, isto é, uma memória acumulativa que sirva para medir, endividar, cobrar, punir, comparar, recompensar e imputar erros, mas que também seja útil para distribuir responsabilidades, acusações e castigos. Assim, será, entre outras coisas, graças a esta tarefa empreendida pelo sacerdote judeu que a modulação cristã (criadora do apocalipse) poderá funcionar. Modulação que faz com que as forças do ressentimento se voltem contra si próprias, introduzindo assim um organismo que seja capaz de fazer com que o homem interiorize contra si a força que o ressentido projetava contra o *Fora*. Deste modo, já não basta produzir uma moral que acuse o outro, é preciso fazer com que o acusado reconheça em si mesmo a falta, isto é, que ele crie para si a consciência de um *Eu*: o pecador. Trata-se, portanto, do momento em que se articula um deslocamento fundamental em relação àquilo que mais nos interessa problematizar: o combate *contra* o apocalipse criado em *O Cavalo de Turim*.

Portanto, como mostrou Deleuze (2011a), nesta passagem do sacerdote judeu para o sacerdote cristão também se engendra uma transmutação em relação ao tipo de

espera. Enquanto o sacerdote judeu precisou criar uma espera voltada para um *destino diferido*, que permitisse o funcionamento da moral, o cristão, utilizando-o como pano de fundo, empreende por sua vez uma mortífera espera contra a própria vida. Uma espera que faz com que o *diferido* seja a vida transferida para *depois* da morte, de tal modo que só nos resta como tarefa no mundo preencher sistematicamente um tempo entre a "Morte e o Fim, a Morte e a Eternidade" (p. 58). Uma espécie de organização industrial que seja capaz de manter-nos ocupados enquanto permanecemos esperando.

Neste sentido, da espera do ressentimento à espera da má consciência, parece haver se produzido um deslocamento crucial, pois se a primeira parecia se restringir a um procedimento relativamente campesino, como vemos em *O Cavalo de Turim*, a segunda, por sua vez, traz consigo os ares de um poder cosmopolita, ou seja, de uma industrialização capaz de manter ocupadas as almas martirizadas pelo peso de sua má consciência. Isto é, a produção de homens sempre atarefados enquanto aguardam "que os mártires sejam em número suficiente antes que o espetáculo [do apocalipse] comece" (DELEUZE, 2011a, p. 57). Deste modo, para que o apocalipse seja por fim reatualizado é preciso antes que a antiga relação do ressentimento (recompensa-punição e pecado-remissão) inaugure um poder capaz de preencher e de ocupar toda a espera que perpassa a má consciência, constituindo a partir daí um permanente sistema de juízo que condena e destrói qualquer um que não esteja em conformidade com a ordem de Deus.

Ora, Béla Tarr parece ter plena lucidez de que nos encontramos imersos em uma institucionalização generalizada desta religião do poder, isto é, em uma atualização moderna deste terreno do apocalipse que insufla em nós uma alma que quer apenas poder, ou seja, que quer apenas o sistema do juízo. Para tanto, tal alma precisa e quer se infiltra em todos os poros do poder, enxameando focos proliferadores do poder "de um Deus sem apelação e que julgue todos os demais poderes" com sua vontade de condenação e de destruição, mas também, com sua vontade de "introduzir-se em cada canto, vontade de ser para sempre a última palavra" (DELEUZE, 2011a, p. 55).

São estas marcas que vimos aparecer no cinema-*Tarr* de modo bastante forte, ao menos desde *Almanaque de Outono.* Desde então, como pudemos notar, era possível localizar em seus filmes uma grande preocupação em tornar presente o modo capilar e descentralizado por meio do qual a vontade de Poder parecia crescer e se espalhar para além de seu território espacial. E, como vimos em *Satantango* e em *Harmonias de Werckmeister*, este contágio se dava por meio de microssituações, tanto burocráticas como jurídicas e morais, produzindo assim toda uma organização policial, civil e militar

contra a vida. Porém, em *O Cavalo de Turim*, esta empresa ocupa um lugar destoante, isto é, um espaço-tempo no qual ocorre uma série de deslocamentos que impedem a atualização deste empreendimento de condenação e de destruição; mantendo-o apenas como coexistência virtual, mas impossível de ser ativada.

Podemos destacar, por exemplo, os discursos que ocorrem no filme. Um deles, como mostrou Rancière (2013a, p. 118), nos chega pela "*Antibíblia* dos ciganos que a rapariga soletra com o dedo nas linhas: 'A manhã tornar-se-á noite, e a noite acabará'", mas o outro, que ocorre um pouco antes desta cena, talvez seja mais decisivo. Trata-se do vizinho que vem pedir um pouco de aguardente e que, em uma oscilação enorme entre pontos de vista que se contrapõem, lança-nos a seguinte mensagem: o vento que sopra apenas em um sentido é o do

> próprio julgamento do homem, *seu próprio julgamento sobre si mesmo*, no qual certamente [a ordem de] Deus está envolvida. Atrevo-me a dizer, ela tem um papel ativo. E em qualquer lugar onde ela se infiltre ativamente [...] às vezes delicadamente, às vezes violentamente [...] é a mais horripilante das criações [que se obtém...]

Ora, não se trata de ver aqui uma espécie de prenúncio daquilo que acontecerá no filme, mesmo porque, como dissemos, seu discurso oscila por meio de um perspectivismo paradoxal, apontando ora para um lado do problema, a saber, para a responsabilidade do homem diante das leis de Deus e de sua natureza, ora para o outro, isto é, para os *efeitos* de haver criado um Deus que é tribunal contra a própria vida dos homens. Neste sentido, é importante notar como *O Cavalo de Turim* transcorre sem que este campo de forças do apocalipse consiga se atualizar, ainda que, como dissemos, suas forças permaneçam sondando-o. E se o apocalipse não consegue se atualizar é porque as imagens do estilo-*Tarr* não cessam de dobrar as potências do *Fora*, ou seja, uma intensidade de sensações que povoam a zona desértica, permitindo assim que o pensamento esteja permanentemente em contato com o *possível*.

Tal filme, portanto, não parece perder de vista, em nenhum de seus lentos e sutis blocos de *imagem-tempo*, a importância de criar – por meio de seus *travellings*, panorâmicas, durações e jogos de luz – uma imagem cuja violência intensiva seja capaz de escurecer e de silenciar toda a atualização do apocalipse, permitindo assim que as intensidades do *tempo* surjam na própria vida, isto é, em sua pura imanência. Trata-se,

deste modo, de uma relação agonística com as forças do *Fora*; possibilitando, por meio de suas variações intensivas, que aconteça um rompimento das violências localizadas no representado, as quais aparecem, sobretudo, no corpo inimigo.

Em outras palavras, podemos dizer que o cinema-*Tarr*, contra toda uma indústria da destruição constituída pela *forma-cinema* – com o intuito de mobilizar, por meio de suas velocidades sucessivas, toda uma vida civil (percepções e ações) ao modo acelerado de uma metralhadora –, ergue a favor da vida todo um combate por meio do qual é possível *apreender* a própria vida no *tempo*, ou seja, esta *exterioridade* impensável que é capaz de desabar toda a organização de uma espera entre a Morte e o Fim, a qual busca, para fortalecer sua conservação, conduzir a vida sob o signo da encenação de um cotidiano banalizado, quer dizer, dividido "entre a logística das armas e a das imagens e dos sons" (VIRILIO apud DELEUZE, 2005, p. 199).

Ora, este combate pode ser notado em entrevista com o próprio diretor. Por exemplo, quando nos pede para atentar que, em *O Cavalo de Turim*, há apenas "escuridão e silêncio [..., isto é,] a vida no dia a dia", enquanto que no "apocalipse" tudo deve se dirigir para "um grande espetáculo" (TARR; OLIVEIRA, 2012a). Ou ainda, quando ele sinaliza haver em seu filme simplesmente a vida no tempo e o jogo com o tempo (CARVALHO, 2011). E ainda seria possível retomar toda a importância dada pelo diretor à sensibilidade das nuanças, por meio das quais faz com que em seus filmes haja apenas seres inocentes, ou seja, fazendo com que se dissolva qualquer tipo de tribunal do juízo ou moral da culpabilidade. Estamos, portanto, em um cinema que produz uma distância estratégica em relação ao programa do apocalipse. Distância que lhe permite introduzir um bloco de sensações, isto é, *afectos* e *perceptos* que faz fender toda obra "com ares de grande espetáculo [... Uma vez que o próprio apocalipse é] uma imensa maquinaria, uma *organização já industrial*, Metrópolis", como nos diz Deleuze (2011a, p. 57 – 61).

Elenquemos, por fim, três eixos que nos permitem notar de modo detalhado como o procedimento que estilo-*Tarr* agencia em *O Cavalo de Turim* uma série de soslaios para um real combate contra a maquinaria do apocalipse. São três pontos por meio dos quais podemos perceber o modo sutil com que o cinema-*Tarr* constrói um *paganismo* feito de nomadismos que combatem radicalmente as representações da moral cristã, inclusive em sua versão moderna. Em outras palavras, selecionamos três frentes por meio das quais ele cria um procedimento que desnorteia as forças

sedentárias, as quais não cessam de investir malhas representativas contra os *fluxos intensivos*, *os foras vitais* e *as conexões vivas* que perpassam o *cosmos* do *paganismo*.

Assim, em conversação com a leitura que Deleuze (2011a) faz do *Apocalypse* de D. H. Lawrence, mas também do *Anticristo* de Nietzsche, é possível destacar:

(1) De um lado, o cristianismo, para fazer funcionar o apocalipse, também precisa criar a abstração imaginativa de um inferno, isto é, de "um 'lago de enxofre incandescente *por natureza*' onde as almas ardem para sempre" (p. 64) e que esteja integralmente separado das transformações do ciclo da vida – algo diferente até mesmo do inferno judaico; de outro lado, em *O Cavalo de Turim*, a água irá secar tornando inviável o aparecimento de qualquer associação daquele *espaço-tempo* próprio ao filme com este da imaginação do inferno. E nada deverá estar ou existir separado daquele *espaço-qualquer*; desde o encontro com Nietzsche em Turim todo acontecer se dará lá. E a câmera permanecerá neste *espaço-tempo* para sentir as ínfimas transformações que acontecem ali no ciclo de vida, o qual, ao modo pagão, só sabe oscilar entre a intensa espera de um *Dentro* insondável e a chegada das forças de um *Fora*;

(2) Por um lado, no cristianismo, "o cavalo não passa de um carregador a quem se diz 'vem', e ele carrega", o qual, no momento do apocalipse, estará usando a vestimenta vermelha que lhe é "fornecida pela bílis" da vingança (p. 64); por outro lado, em *O Cavalo de Turim*, Béla Tarr e László Krasznahorkai parecem mais preocupados em encontrar um cavalo que seja verdadeiramente pagão, isto é, que seja capaz de restituir a simbiose homem-cavalo, apostando tanto na potência de um cavalo-preto, o qual, por meio de seu *preferiria-não* é capaz de levar ao limite as forças sedentárias do homem-carregador – fazendo com que se abra no *tempo* o silencioso balbuciar de um povo porvir –; como também na força dos cavalos-brancos, cuja pura luz traz consigo o alegre riso pagão, quer dizer, o riso de uma *crença* irrestrita neste mundo, por meio da qual os ciganos irão traçar literalmente uma *linha de fuga* para uma nova terra;

(3) De um lado, no cristianismo, o centro de gravidade da vida precisa ser deslocado para um além da vida, exigindo que a espera pelo *depois* da vida seja programada do início ao fim e preenchida até os mínimos detalhes por uma organização do sistema de juízo, radicalmente capilar e apegada à produção de uma alma capaz de, ao modo de uma metralhadora, iluminar e destruir qualquer um que seja inimigo da ordem de Deus; em *O Cavalo de Turim*, de outro lado, como já sinalizamos, há apenas a atualização de duas esperas que não se deixam confundir com esta do apocalipse e que ocorrem em uma atmosfera da inocência. Uma delas localizada, por vezes, no pai e na

filha, e que aparece como um *efeito* distante dos afetos propagados pelo profeta judeu, o qual, ainda que esteja cheio de ressentimento, "nem por isso deixa de estar no tempo, na vida, e espera um advento. E espera o advento como algo imprevisível e novo, cuja presença ou gestação só conhece no plano de Deus" (DELEUZE, 2011a, p. 57). A outra espera, por sua vez, se dá na condição de uma pura-espera do pensamento apegada ao mundo e distante, portanto, das possibilidades do já previsto e das imagens representativas; trata-se do *efeito* de pensamento produzido pela simbiose *homem-cavalo*, a qual processa, no homem e no animal, no cérebro e na tela, o aparecimento de um *possível* neste mundo. Espera, portanto, que só pode ser compreendida como o *Percepto* e o *Afecto* de uma "intensidade cumulativa que marca unicamente o limiar de uma sensação", ou então, "o despertar de um estado de consciência" (p. 66) que não quer dizer nada, que não é para ser explicado e nem mesmo interpretado. Estado de consciência que nasce contra a espera como consciência de um tribunal do Juízo, a qual marcha acorrentada ao círculo das alegorias.

Ora, estamos no campo mais radical do pensamento do *Fora*, isto é, nesta espera em que um *Dentro* potencializado ao extremo se vê entregue ao encontro com um *Fora* que lhe perpassa, sem que para isto haja uma imagem de seu começo e tampouco de seu fim. Meio, ou pura espera, é aquilo que mais caracteriza o verdadeiro processo de pensamento em *O Cavalo de Turim*, no qual se combate todo apocalipse por meio daquilo que faz germinar. Um *gestus* extremamente atravessado pelas intensidades do corpo que se *desvia* de toda moral e de todo sistema de Juízo que a modernidade reatualiza de seu cristianismo e de sua consciência intelectual, com seu modelo do Verdadeiro, do Justo e do Direito. Espera e *gestus* que *preferiria sim* criar um *possível* a trabalhar em nome de uma vontade de Poder e de uma proliferação dos micros e descentralizados-Juízos-de-Deus.

Trata-se, neste sentido, de levar ao extremo a experiência radical de uma *exterioridade* do pensamento. Espera por meio da qual se processa a criação de uma verdadeira decisão, de um verdadeiro *gestus* ou ainda de uma imagem absolutamente nova: *justo uma imagem* efeito de uma espera que era *processo de ação e de decisão*.

O Zig-Zag

Ao que nos parece, estamos retornando ao voo da mosca e à espera da aranha, mas agora em um novo plano de problematização. Trata-se de um plano no qual o

próprio pensamento, uma vez dobrado sobre seu próprio deserto, se *vê* frente a um pântano povoado por *fluxos* que, girando sobre si mesmo, atinge velocidades impossíveis de serem filmadas: tempo no qual o pensamento se situa *Dentro* de um choque *entre* o voo da mosca e a espera da aranha, ou seja, na colisão de um encontro ao acaso. Trata-se de um choque abrupto *entre* o voo e a espera, mas também do vínculo *entre* a cidade e a aldeia, em *Satantango*, *entre* o cavalo-preto e os cavalos-brancos, em *O Cavalo de Turim*, ou ainda, *entre* a baleia e os idiotas, em *Harmonias de Werckmeister*. Ora, parece ser este o ir-e-vir das pincelas do estilo-*Tarr*, as quais, por vias sempre diferentes, atingem seu limite em *O Cavalo de Turim*.

Cada um desses choques introduzem ambiências preenchidas por *vazios* por meio dos quais corpos com potencialidades diferentes acabam por se conectar transversalmente e, deste modo, transmutam o campo dos possíveis a partir do aparecimento de forças cuja presença é *quase*-(im)perceptível. São *vazios* em que se ensaiam corpos de forças que, sem se concretizarem em uma presença puramente atual, ainda assim preenchem os desertos do cinema-*Tarr*, retirando a potência de sua posição sensível do extremo avesso àquele árido espaço das alternativas previsíveis, dos clichês e das representações paralisantes. Talvez seja esta a dimensão real do cinema-*Tarr*, ou seja, essas forças estrangeiras que só se atualizam mudando a natureza sensível da relação entre o pensamento e o filme. E, se é possível dizer que em *O Cavalo de Turim* é atingido um limite, é porque com ele torna-se possível *ver* a curvatura infinita destes corpos intensivos, quer dizer, a momento em que alcançam a radicalidade absoluta de um *devir zero*. Zona esta de pura intensidade que excede os limites de qualquer ordenação – real ou imaginária – do espaço extensivo, esboçando um percurso obscuro e incerto, traduzido por algum como o nível em que a imagem audiovisual colapsa.

É neste sentido que cada bloco de imagem do estilo-*Tarr*, sobretudo a partir de *Maldição*, pode provocar a sensação de uma espera-expectativa de um imponderável. Como escreveu Rancière (2013a, p. 104): a "construção de um filme de Béla Tarr começa [... no] jogo das expectativas". Mas estas expectativas não estão dirigidas a um otimismo ou a um pessimismo determináveis, isto é, formados a partir de uma imagem a respeito de um futuro projetivo. Inclusive é preciso ressaltar que estas duas veredas são profundamente abaladas pelos filmes do estilo-*Tarr*. Trata-se, porém, de uma expectativa em relação direta com as forças que permanecem invisíveis e/ou inaudíveis, e que, no entanto, já são reais. Forças essas de um tipo singular, uma vez que incidem por meio de um encontro absolutamente distinto em relação a um determinado campo

de possibilidades. Trata-se de imagens que sem referência ao mundo das alternativas reconhecíveis duram enquanto criam travessias de um mundo real e, no entanto, ainda impensável. Há, entre essas travessias, planos-sequências que se constituem por estar frente a um corpo imóvel e que, ainda assim, são capazes de transmutar a própria imagem, aparentemente imóvel, em um *afecto* cuja mensurabilidade revele-se impotente, pois a intensidade é sem fim e sem começo – encontro com aquilo que sem poder ser reconhecido é capaz de fazer germinar um novo estado sensitivo que desloca toda experiência fílmica. Talvez seja esta a relação entre a espera-expectativa e o encontro como plano aberrante; procedimento significativo do estilo-*Tarr*, o qual parece ser produzido por meio do ziguezaguear de vidas rudimentares, as quais só alimentam do próprio tempo.

Em ressonância com essas imagens é possível pensar uma conexão entre tempo e o suplemento de vida, como Deleuze (2010b, p. 99) escreveu em sua carta endereçada ao teórico de cinema Serge Daney:

> você mostra que a imagem cinematográfica conserva em si; ela conserva a única vez em que um homem chorou, em *Gertrud* de Dreyer; ela conserva o vento [...]; ela conserva ou guarda tudo o que é possível, as crianças, as casas vazias, os plátanos […;] conservar, mas sempre a contratempo, porque o tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste. Conservar neste sentido não é pouca coisa, é criar, criar sempre um suplemento [...; e é] próprio do suplemento só poder ser criado, e é esta a função estética ou noética, ela mesmo suplementar.

Ora, estamos diante de uma atmosfera trágica, própria ao cinema-*Tarr*, mas não por isto pessimista. Esses *cosmos* no qual seres de todos os tipos – chuvas, rostos, batatas, pântanos, pratos de madeira, ventos, janelas, animais etc. – acabam compondo o estilo-*Tarr* aparecem quase sempre como potências capazes de introduzir uma força que faz com que o pensamento se curve, ou descurve, para experimentar uma potência suplementar, de onde nasce uma relação com este *vazio* visual e/ou sonora, onde se fabula uma nova potência do pensamento. É neste sentido que uma imagem *Tarriana* tende uma experiência paradoxal, quer dizer, a um *devir-zero* do pensamento que o

eleva à enésima potência, onde se esboça um possível ainda sem nome, pois comporta em um único corpo ou rosto-humano e/ou inumano, todos os rostos ou corpos da *Terra*.

Talvez seja este o ponto no qual o estilo-*Tarr* se avizinha da literatura de Samuel Beckett, no sentido que cada corpo pode permanecer em uma condição rudimentar, mas ainda aí ser capaz de elevar o grau de sua sensação a um nível de potência no qual se cria no próprio pensamento um novo tipo de questionamento. Assim, se falávamos outrora em imagem problemática, esta também pode ser entendida como aquela que faz com que algo se contraia em nós, convocando-nos a esta necessidade dada exclusivamente graças a um novo tipo de experiência. Como escreveram Deleuze & Guattari (2007, p. 226) a respeito das personagens de Samuel Beckett: trata-se de "afectos tanto mais grandiosos quanto são pobres em afecção".

Percebe-se, portanto, na contemplação das paisagens do estilo-*Tarr*, uma batata em prato de madeira ou uma árvore em uma montanha e, com elas, o olhar se desloca para *Fora* de suas possibilidades de experimentação sensório-motora. Ou seja, uma imagem que *vê* toma conta do pensamento, pois faz da expectativa o germinar de uma criação em relação direta com aquilo que ignora. Em outras palavras, a expectativa *Tarriana* é a pura espera imanente que pode vir a se converter no obscuro processo de germinação de um *porvir* ainda sem nome. Neste sentido, nos distanciamos de Rancière (2013a), pois para o filósofo este lugar de expectativa no cinema-*Tarr* se reduz à representação de um lugar vulgar, onde só se espera pelo mesmo e se tem a esperança de uma mudança reconhecível.

Como mostramos, para nós experiência da espera que surgem nesses filmes não são da ordem de uma expectativa direcionada a um domínio recognoscível, mas de um *Dentro* mais profundo do que toda a interioridade do espectador, o qual passa por uma experiência de absoluta superfície de conecto com um *Fora* que é a própria tela. É, portanto, *entre* eles que o *porvir* desta e nesta expectativa é próprio do *tempo* em que se ativa o pensamento. Deste modo, *Dentro* e *Fora* se convertem em um jogo de *dobras* entre seres irrisórios, os quais, em sua pobreza de *afecções* ainda são capazes de revelar, por meio de sua insistência e cansaço, fadiga e obstinação, a urgência de uma vida.

Talvez seja esta a força que faz do estilo-*Tarr* um cinema do trágico, no sentido que, além de levar adiante uma luta contra as exigências de atribuir um caráter moral às suas personagens, afirma, sem reservas, o solo da necessidade artística, o qual certamente não é o da arte como objeto moral e útil, nem tampouco o da arte como objeto em si, mas sim o da experiência vital do criar. Um cinema que pode, ao seu

modo sombrio, engendrar um singular *Z* entre o *fluxo*, o *vazio* e o *encontro*, permitindo que apareça subterraneamente uma silenciosa volição pela vida.

É neste sentido que os filmes do cinema-*Tarr*, ao criarem um *cosmos* como tragicidade, também presenteiam o pensamento com um *vazio* suplementar, o qual pode se transmutar em um "grande estimulante para a vida", como diria Nietzsche (2015, p. 77).

Assim podemos dizer que o cinema-*Tarr*, sobretudo a partir de *Maldição*, mas de modo mais brutal em *O Cavalo de Turim*, nos doa, ao invés de imagens morais, belas ou apaziguadoras, imagens-*fissura* que impulsiona o pensamento à aventura de um espaço sem-recognição.

E, é neste sentido que podemos afirmar que a imagem-trágica-*Tarriana* é inseparável de um ziguezaguear pelo qual germina o ato de pensar no próprio pensamento, quer dizer, este combate entre forças onde a espera se transmuta na expectativa de um pensamento *sem-saber*, isto é, de um pensamento em contato direto com as forças do *Fora*. Podemos dizer, em um pensamento cuja única condição passou a ser a do *vai-e-vem* de uma imagem imprevisível.

Trata-se de uma experiência singular por meio do qual a força pode *fluir* e se afirmar até mesmo no sofrimento e na quietude de uma imagem radical, como vemos na relação entre o cavalo-preto e o ir-e-vir da filha, mas também entre a baleia e o ir-e-vir de Valuska, ou até mesmo entre os sinos e o ir-e-vir do médico. É sempre a imagem obscura, como nos diz Nietzsche (2015, p. 78), que pode oferecer à vida "o trago desta dulcíssima crueldade" que é a do aparecimento do *Fora*.

É por meio deste tipo de momento que o cinema-*Tarr* pode se fundir com a realidade íntima do pensamento, fazendo com que o estilo se torne capaz de produzir a expectativa de um signo que violente as malhas de suas representações. Em outras palavras, é nesta *Hora* que o estilo-*Tarr* faz da imagem a *fissura* sensitiva da vida, quer dizer, o afeto de um incerto pensamento que ativa a vida por meio de um suplemento de *caoticidade*.

É deste modo que compreendemos o significado do silêncio mortal que toma conta da filha no final de *O Cavalo de Turim*; quando, ao cessar a iluminação que lhes chegava desde uma exterioridade que era apenas o recolocar do dia-a-dia em sua sucessão circular do *mesmo*, a filha é inesperadamente investida por um *preferiria-não* seguir este saber que me diz cotidianamente para comer as mesmas alternativas – "Coma... Temos que comer" lhe diz o pai. Trata-se aqui do aparecimento deste

inesperado que a expectativa não era capaz de prever antes de seu acontecer. Momento no qual vemos o fim da vontade subjetiva e o esgotamento da escolha voluntária, *Hora* do silêncio e da escuridão das imagens, limite no qual o *devir-zero* do estilo-*Tarr* conquista o *possível*, não mais na condição de uma alternativa representável, mas como uma categoria estética, ou, dito em outras palavras, como uma existência *contra* a cultura e, neste sentido, contra o tribunal do juízo que só é capaz de copiar e de comparar a vida, pois a coloca frente às referências de um conjunto, ou particular, imóvel *mesmo*.

Ainda podemos dizer que este jogo de pensamento criado pelo cinema-*Tarr*, a saber, entre a expectativa e o *acaso*, também nos devolve, em certa medida, àquilo que escrevemos a partir de Blanchot, e que Deleuze (2005, p. 203) traduz de modo bastante claro: "por um lado a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que a sua fonte e a sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante". Ora, é este o duplo entre o pensamento no expectador e o pensamento nos filmes; desde onde, pelo silêncio e pela sensação, se cria uma experiência *intolerável*.

Trata-se da desconcertante saída que esse cinema impõe ao pensamento, diante da qual nem mesmo Béla Tarr sairá ileso, forçando-o a sair da função de diretor de cinema e a entrar na de professor na *Film.factory* (Instituto da Academia de Cinema da Universidade de Sarajevo) – onde também passa a trabalhar como coordenador.

Assim, como dissemos, ao nos deslocarmos para os filmes de modo mais concreto, perceberemos que este ziguezaguear já surgia no estilo-*Tarr* de modo bastante marcante desde *Maldição*, onde sentir o *fluxo* da espera e afirmar o encontro trágico e inesperado com o acaso, seja com a bruxa ou com os cães, já se mostrava como um de seus procedimentos norteadores; ainda podemos acrescentar o vai-e-vem contemplativo dos teleféricos de carga, como sendo a presença desta relação entre o *fluxo* e o esgotamento, ou entre o *fluxo* e o acaso. Tratava-se de um lugar que, no limite, permanecia *entre* o áudio e o visual como condição de uma espera pela oportunidade de uma *fuga*, ainda que apenas para ser frustrada. E, em certa medida, também era isto que sucedia em *Satantango* entre os diferentes territórios, do campo à cidade e vice-versa, mas também em algumas de suas principais personagens, como era o caso do médico que vê e escuta o inaudível, desenhando e saindo à procura de suas alucinações; mas também de Estike (a menina) que vê e descobre o invisível, levando-a aos mais assombrosos caminhos, como não resistir à morte do gato e, por fim, não resistir à

própria morte. Trata-se, por mais terrível que possa parecer, em todos estes casos, do surgimento abrupto de uma energia disruptiva que, em certa medida, trai todos os pressupostos de uma expectativa voltada às possibilidades dadas pelo *mesmo*. Algo que se produz de modo sombrio, mas principalmente de modo desconhecido, revelando diferenças entre potências que em determinado momento, ao se entrecruzarem, instauram os mais aberrantes acontecimentos.

Ora, esta dimensão relacional, a qual os termos só poderiam vir a racionalizar-se depois do próprio acontecimento, revela consigo a cisão radical que se instaura entre o antes e o depois do *acaso*. Situação que ganha dimensão central em *O Cavalo de Turim*, diríamos ainda que é neste filme que o aparecimento do *tempo* se faz de modo mais radical, pois é nele que o *entre* o antes e o depois aparece no próprio corpo das personagens. Neste sentido, da mudez da filha à recusa do cavalo, passando pela interrupção do vento e até mesmo pela saída de Béla Tarr da posição de diretor, somos conduzidos ao aparecimento deste novo *possível*: estranho *devir* entre Nietzsche, o cinema de Béla Tarr e o cavalo de Turim.

E se compreendermos que *O Cavalo de Turim* é o filme que leva mais longe esta problemática, isto é, este ziguezaguear, é porque nele este salto já ocorre logo no início, quando a voz em *off* que precede toda a imagem-movimento enuncia um acontecimento que irá acompanhar o filme de ponta a ponta, excedendo inclusive toda a memória cognitiva de suas personagens. Um acontecimento, portanto, que não se confunde com um passado de lembranças, mas que, ainda assim, revela uma diferença radical entre potências díspares, permitindo assim que uma força absolutamente enigmática seja permanentemente atualizada sem ser vista, até atingir o limite da escuridão e do esgotamento, que é, paradoxalmente, a luz impensável de um novo acontecimento.

Podemos dizer que esta diferença de potência também se deixa sentir na relação entre os *travellings* e as panorâmicas em *O Cavalo de Turim*, e para isto, podemos nos remeter, por exemplo, ao *travelling* que ocorre, supostamente, logo após o encontro entre Nietzsche e o cavalo de Turim, quando o corpo do cavalo que carrega a charrete com o cocheiro é puro *fluxo* em luta contra o *fluxo* do vento. Trata-se também de um *contra-plongée* que permite que se instaure por meio deste corpo de pura intensidade mais do que uma luta, um verdadeiro mergulho no combate entre forças que crescem não apenas contra o vento, mas entre o cavalo, o cocheiro, a música, o vento e a carroça. Neste sentido, tanto o som como a imagem produzem um *espaço-tempo* radicalmente vertiginoso, no qual sentimos uma potência que pertence à singularidade do próprio

acontecer daquele *travelling*, onde o corpo carrega o próprio *tempo* em si. E será na variação entre estas diferentes linhas de forças que ora compõem os *travellings* e ora as panorâmicas que irá se produzir as verdadeiras expectativas e cisões no pensamento. Algo que compreendemos como parte fundamental do procedimento *Tarriano*.

É inclusive neste sentido que podemos entender o cinema-*Tarr* como uma verdadeira ambiência do pensamento, isto é, um jogo entre o *fluxo* e a *fissura* pelo qual as potências do *Fora* ora duram como força-ativa e ora se esgotam como força sedentária. Jogo que oscila em si mesmo, no sentido que o *Fora* pode ser instaurado por meio do próprio esgotamento daquilo que acontece desde *Dentro*. Com isto, podemos dizer que, do esgotamento da filha em *O Cavalo de Turim* à enigmática audição do médico em *Satantango*, trata-se, em ambos os casos, de um novo traço que abre o *porvir* de um novo pensamento.

Com isto em mente, é possível dizer que o estilo-*Tarr* insiste no *porvir* como experiência que não poderá ser filmada, mas que pede pela criação das condições sensíveis e suplementares de seu aparecimento.

Neste sentido, não se trata apenas do ir-e-vir da Filha ao poço de água ou dos teleféricos de carga que Karrer observa, mas de afirmar o *Z* traçado pelos nômades (ciganos) com seus cavalos-brancos, os quais surgem inesperadamente desde o lado de *Fora*, permanecendo naquele deserto apenas o *tempo* necessário para que suas forças do *Fora* sejam *dobradas*, isto é, introduzidas naquele *Dentro*: fazendo com que a água se esgote e, com ela, que o silêncio da filha do mundo imponha no homem e no pensamento o retorno de um *gestus* antibíblico, anticíclico.

Como insistiu Béla Tarr (TARR; GRUGEAU, 2002a), trata-se de fazer um cinema onde só haja figuras inocentes, mas também onde as imagens sejam capazes de fazer com que, a cada fechamento, se desmorone um centro perceptivo. Um cinema cujo pensamento seja como um Vampiro, "não tem imagem, nem para constituir modelo, nem para fazer cópia" (DELEUZE & GUATTARI, 2012c, p. 49). Pensamento *Zen*, onde o *tempo* é a flecha que já não vai de um ponto a outro, pois será recolhida num ponto qualquer, para ser relançada a um ponto qualquer permutando conforme o atirador e o alvo. Pensamento *sem-imagem – imagem-pensamento* entre a tela e o cérebro...

Notas para uma conclusão sem conclusão

Ao longo desta dissertação, procuramos trabalhar a partir do modo como a obra de Béla Tarr produz um espaço anômalo no pensamento, o qual nos instigava a ir mais longe do que a um simples estranhamento a respeito do limite de nosso entendimento; perturbava-nos menos as partes que permaneciam ininteligíveis do que o corpo sensível que fazia com que perdêssemos os próprios limites do pensamento.

Direcionamo-nos então a uma investigação sobre aquilo que escapava à própria materialidade das obras, sem, contudo, prescindir delas. Estávamos, neste sentido, diante de um problema que excedia o estudo da imagem entendida como relação entre forma e conteúdo, verdade ou falsidade, mas também como relação entre matéria empírica e condições teóricas para a sua interpretação.

Na verdade, as obras do estilo-*Tarr* nos convidaram a pensar, antes de tudo, o modo como este seu estrangeirismo nos provocava, impedindo-nos inclusive de situar qual era o lugar teórico para estas imagens, isto é, de enquadrar suas forças em um único domínio. Sabíamos que estávamos diante de imagens que exigiam toda uma multiplicidade de estudos para dar conta de sua singularidade; portanto, foi preciso dar atenção a um corte nas nossas intenções de pesquisa e este acabou por produzir uma transformação em nossos estudos, convertendo a escrita em um espaço de transmutação daquilo que permanecia anômalo no pensamento em hipóteses procedimentais.

Ora, ao precisarmos pensar na experiência sensível do pensamento e, simultaneamente, ao não conseguirmos restringir as imagens a um único domínio, acabamos por nos direcionar à necessidade de fazer da própria problematização da imagem um lugar híbrido de questões tanto estéticas como filosóficas e políticas.

Assim, frente a estas situações de pesquisa, nos guiamos acompanhados pelo horizonte de conversações que Deleuze & Guattari (2007) e Zourabichvili (2007) compreenderam como sendo o problema da produção estética, a saber, de experimentação tateante de um *cosmos dissonante* no próprio pensamento, ou ainda, de uma sensível estilização do pensamento e da vida. Deste modo, não se tratava mais de pensar as obras como matérias acabadas para o público e para a história, mas no estilo como plano povoado por seres de *sensação*. Era o momento de pensar como se constituía em suas imagens uma subversão do pensamento normativo, o qual opera, conforme sinalizamos outrora, a um só tempo de modo político e estético.

Neste sentido, passamos a compreender o pensamento normativo como um gerenciador impessoal das produções subjetivas que organizam tipificações sensório-motoras, isto é, ações e sensibilidades pessoais, tanto perceptivas como emotivas, as quais, como dito em outro momento, não cessam de reconduzir a vida e o pensamento às malhas das opiniões e dos clichês, tanto subjetivos como objetivos (inseparáveis do ponto de vista dos processos de subjetivação). Tratava-se, portanto, de pensar a relação entre o estético e o político a partir dos modos como uma exterioridade anômala é capaz de produzir um novo campo de experimentação do pensamento, o qual, deste modo, acabava por articular, num só tempo, o problema filosófico do pensamento do *Fora* com o problema político da experiência cotidiana.

Desde o lento movimento extensivo em *Maldição* até a absoluta paralisia em *O Cavalo de Turim*, notamos a possibilidade de uma experiência sem precedentes. Experiência esta que era, em certa medida, inseparável da própria atmosfera do estilo-*Tarr*, isto é, desta *exterioridade* que conduz a imagem *Tarriana* em um *tempo* sempre distinto e obscuro, produzindo assim o germinar de um *vazio* de representações no próprio pensamento.

Ora, tendo isto em vista, talvez possamos concluir que as imagens *Tarriana* são como a experiência de um *dýnamisigno*[65]. Isto é, de um signo que nos fez pensar um acaso que se dá entre uma expectativa e um acontecimento; experiência de uma sensação profunda que não se situa no campo de uma escolha entre as alternativas que são valoradas por uma vontade subjetiva, mas que involuntariamente mobilizam o pensamento a acreditar nestas potências sensíveis do mundo.

Porém, se o *dýnamisigno* não deve ser entendido como o termo que dá um significado final aos filmes de Béla Tarr, talvez ele possa ser compreendido como um meio que dá consistência a este campo de problematizações que aparecem no estilo-*Tarr*, os quais, no vai-e-vem entre a espera e o tempo, o *gestus* e a fissura, fazem com que o pensamento ingresse em uma aventura *sem-imagem*. Entendendo-a, neste caso, como uma experiência que afirma o ser-enquanto-ser do deserto e do pântano: vidas que

[65] Para desenvolver este termo, fazemos livre uso da palavra grega *dýnamis*, que em latim corresponde a *potentia*. Como conceito, foi utilizado por uma série de filósofos antigos, como Aristóteles, Platão e Plotino, mas também por latinos, como Boécio, e por modernos como Descartes. Entretanto, nosso uso dessa palavra como um termo teórico leva adiante a recusa de Espinoza em atribuir a esse conceito uma oposição entre livre-arbítrio (faculdade de escolher) e potência (todos os possíveis imagináveis), entendendo *potentia* como algo insubordinável ao *potestas* (poder-arbítrio) e, portanto, como a potência imanente de pensar, existir e agir (GOBRY, 2007; FONTANIER, 2009).

afetam o pensamento, pois acontecem nestas regiões onde se torna indiscernível a realidade e o imaginário, o espectador e o espetáculo, o atual e o virtual.

Neste sentido, é possível dizer que as imagens do estilo *Tarriano* também revelam, na condição de *dýnamisigno*, um bloco combativo, uma vez que, ao pensá-las, elas acabavam por se desdobrar em incertos questionamentos a respeito do presente. Conforme o pesquisador Ignacio Castro Rey (2013) escreveu: o problema tanto estético como ético e político disparado por Béla Tarr pode ser traçado a partir de dois vetores: de um lado, o da mínima *visão* que *fissura* os nossos regimes de significação tanto subjetivos como objetivos e, do outro, o da capacidade de disparar a apreensão sensível de que a existência pode sim seguir seu dia-a-dia, mas morta, ou seja, "fingindo milimetricamente que ainda vive", quando tudo aquilo que ela procura é apenas que a "vida se converta em um hiper-realismo sem vácuos e sem riscos" (p. 145, tradução nossa)[66].

Ora, esses questionamentos nos guiaram, além, é claro, do livro do filósofo Rancière (2013a), do livro do teórico Kovács (2013), da tese de doutorado de Buslowska (2012) e das entrevistas com o cineasta, entre outros arquivos. Percebíamos, assim, que as imagens do cinema-*Tarr* se transmutavam no próprio plano de problematizações que íamos elencando, fazendo com que suas imagens se convertessem em reais questões sensíveis à vida e ao pensamento, quer dizer, imagens que tocassem no espaço, no tempo, no governar, na espera, no inumano, no *intolerável*, no acontecimento etc., sem, contudo, perder de vista este vínculo entre a imagem, o pensamento e a vida. De tal modo, acabamos por perceber que a própria imagem se moveu no jogo de nossa pesquisa, convertendo-se em uma imagem-Vital.

Era o aparecimento de um cinema sem referências, cujo sentido nós podemos encontrar nas análises de Deleuze (2013) a respeito dos conceitos de resistência e de biopoder desenvolvidos por Michel Foucault. Nas palavras do filósofo: "Quando o poder se torna biopoder", quer dizer, gestão da vida, sendo a própria vida seu objeto de poder, "a resistência se torna poder da vida, poder-vital" (p. 99). Ora, é neste sentido que a imagem do estilo-*Tarr* se realiza como uma busca por trançar as linhas de suas *fissuras*, onde cessa o biopoder por introduzir um poder-vital, isto é, "um ser lento sobre uma duração mais longa", quando se constitui, "um espaço do lado de dentro, mas coextensivo a toda a linha do lado de fora" (DELEUZE, 2013, p.160).

[66] No original: "un minimalismo visual"; "si la vida *sigue*, pero muerta, simulando milimétricamente la vida"; "una vida hiperreal por su falta de relieve y de riesgo".

Eis as *dobras* de nosso *encontro* com os filmes de Béla Tarr, onde a longínqua imagem cinematográfica pôde se transmutar na força pensante de uma letra *porvir*.

(Imagem do filme *Almanaque de Outono*)

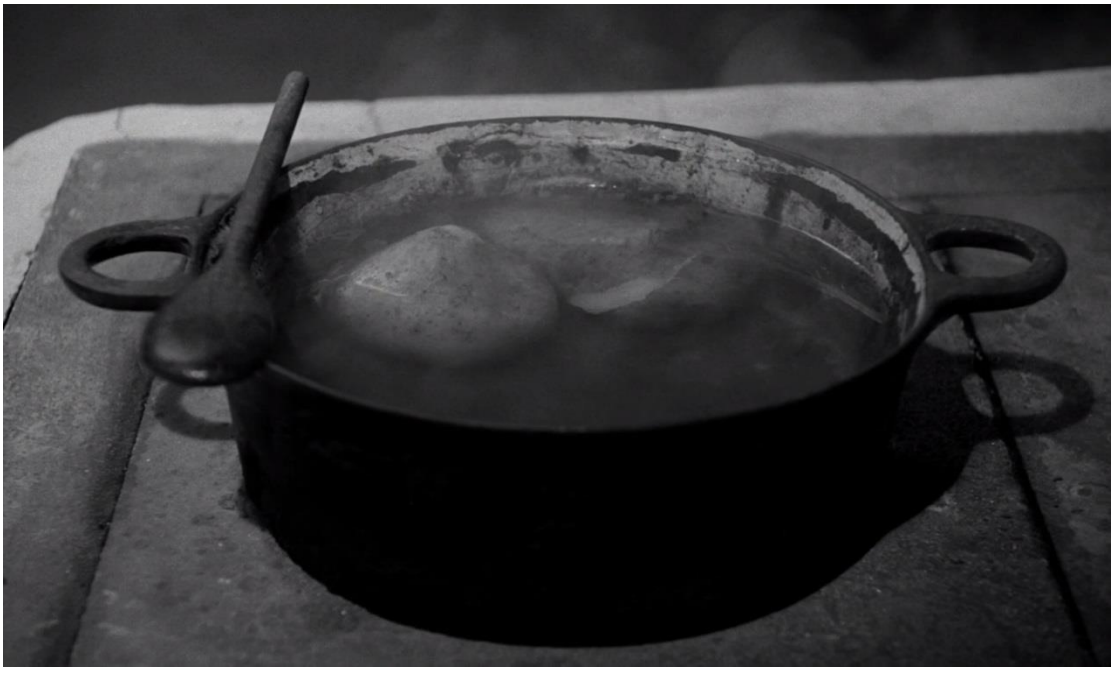
(Imagem do filme *Maldição*)

(Imagem do filme *Satantango*)

(Imagem do filme *Satantango*)

(Imagem do filme *Harmonias de Werckmeister*)

(Imagem do filme *O Cavalo de Turim*)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, O. *O fora e o signo*. In. O que nos faz pensar, nº 22. Rio de Janeiro. PUC-Rio, 2007.

ALLIEZ, E. *Da impossibilidade da fenomenologia*. São Paulo. Ed. 34, 1995.

AMABA, R. *Breve poética del suicídio. Estike, Edmund, Mouchette.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas. Ed. Papirus, 2006.

BALÁZS, B. *O Homem Visível*. In. A experiência cinematográfica. XAVIER, I. (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Graal, 1983.

BAZIN, A. *O que é cinema?* São Paulo. Ed. CosacNaify, 2014.

BARTHES, R. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Ed. Nova Fronteira, 1984.

BIANCO, G. *Gilles Deleuze Educador: sobre a pedagogia do conceito.* In. Revista Educação e Realidade. Jul./Dez., 2002.

_____. *Otimismo, pessimismo, criação: pedagogia do conceito e resistência.* In. Revista Sociedade e Educação. Set./Dez. 2005.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita: a palavra plural*. *Vol. 1*. São Paulo. Ed. Escuta, 2010.

_____. *El espacio literario*. Madrid. Ed. Nacional, 2002.

_____. *O Livro por vir*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2013.

BORGES, L. J. *Ficções*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2007.

_____. *Nova antologia pessoal*. Rio de Janeiro. Ed. Sabiá, 1969.

BOUQUET, S. *La Splendeur de Béla Tarr*. In. Cahiers du Cinéma, nº 510. Fev. 1997.

BUCI-GLUCKSMANN, C. *Variações sobre a imagem: estética e política.* In. Nietzsche, Deleuze: Imagem, Literatura e Educação. LINS, D (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2005.

BUSLOWSKA, E. *Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr´s Creative Exploration of Reality*. In. Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 1. 2009.

_____. *Reclaiming the image Béla Tarr's world of 'inhuman' becoming: anartistic and philosophical inquiry*. Tese de Doutoramento, defendida na University of the Way Westminster, em 2012.

CAGIGA, N. *Sobre el futuro de las imágenes (cinematográficas). Las distancias del cine y el cine de la experiencia.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

CANNOBBIO, A. C. *Béla Tarr, el cine de la resistencia ontológica*. In. Revista Question, vol. 1. Otoño, 2012.

CARDOSO JR, H. R. *Pensar a pedagogia com Deleuze e Guattari: amizade na perspectiva do aprender.* In. Revista Educação e Realidade. Jan./Jun. 2006.

CARVALHO, W. *Béla Tarr visto por Walter Carvalho.* In. Revista Piauí. Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/bela-tarr-visto-por-walter-carvalho. Acesso em Set. 2014. Out. 2011.

CORAZZA, S. *Para uma Filosofia do Inferno na Educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afin*s. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2002.

_____; TADEU, T. *Manifesto por um pensamento da diferença em educação*. In. Composições. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2003.

CORDEIRO, E. *Actos de cinema: crónica de um espectador*. Coimbra. Ed. Angelus Novus, 2004.

DAUDELIN, R. *The Turin Horse of Béla Tarr*. In. Érudit, Set. 2014.

DELEUZE, G. *A Ilha Deserta*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2006.

_____. *A Imagem-Movimento: cinema I.* Lisboa. Assírio & Alvim, 2009b.

_____. *A Imagem-Tempo: cinema II.* São Paulo. Brasiliense, 2005.

_____. *Conversações*. São Paulo. Ed. 34, 2010a.

_____. *Crítica e Clínica.* São Paulo. Ed. 34, 2011a.

_____. *Diferença e Repetição*. Lisboa. Ed. Relógio D'Água, 2000.

_____. *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975 – 1995).* Valencia. Ed. Pre-Textos, 2007.

_____. *Espinosa e o problema da expressão*. Texto disponível na internet, 2015.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo. Ed. Escuta, 2002c.

_____. *Foucault.* São Paulo. Ed. Brasiliense, 2013.

_____. *Nietzsche.* Lisboa. Ed. 70, 2009a.

_____. *Nietzsche e a filosofia.* Rio de Janeiro. Ed. Rio, 1976.

_____. *Lógica do sentido.* São Paulo. Ed. Perspectiva, 2011b.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2010b.

_____. *Signos e acontecimentos.* In. ESCOBAR. C. H. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro. Ed. Hólon Editorial, 1991.

_____. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2010c.

_____; GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2014.

_____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. São Paulo. Ed. 34, 2009.

_____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2*. São Paulo. Ed. 34, 2008.

_____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3.* São Paulo. Ed. 34, 2012a.

_____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4.* São Paulo. Ed. 34, 2012b.

_____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5.* São Paulo. Ed. 34, 2012c.

_____; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. São Paulo. Ed. 34, 2011.

_____; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo. Ed. 34, 2007.

_____; PARNET, C. *Diálogos.* São Paulo. Ed. Escuta, 2008.

DOSSE, F. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre. Ed. Artmed, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Os Demônios*. São Paulo. Ed. 34, 2013.

_____. *Uma Criatura Dócil*. São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2009.

ENGELMAN, S. *Imagens de um cinema da imanência*. In. Nietzsche e Deleuze: Imagem, Literatura, Educação. LINS, D (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2007.

ELIOT, T. S. *A Terra Desolada*. In. *Poesia.* Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 2006.

ESCOREL, E. *Béla Tarr – um resistente.* In. Revista Piauí. Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/bela-tarr-um-resistente. Acesso em Set. 2014. Out. 2011.

FERREIRA, M. C. *Sobre dois filmes de Béla Tarr*. In. Atas do III encontro anual da AIM, Coimbra, 2014.

FERREIRA, P. H. *O realismo de Béla Tarr*. In. Revista Cinética. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/home/o-realismo-de-bela-tarr/. Acesso em Set. 2014. Maio. 2013.

FAULKNER, W. *Palmeiras Selvagens*. São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2003.

FOUCAULT, M. *Aulas sobre a vontade de saber*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2014.

_____. *Theatrum Philosoficum*. In. Um diálogo sobre os prazeres do sexo; Nietzsche, Freud e Marx; Theatrum Philosoficum. São Paulo. Ed. Landy, 2000.

GADELHA, S. S (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumará, 2002.

_____. *Ritornelo e imanência*. In. Nietzsche/Deleuze: Jogo e Música. LINS, D;

GALLO, S. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.

GARCIA, C. M. *La rueda y la línea recta. Lo singular en El Caballo de Turín.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

GIL, J. *O Alfabeto do Pensamento*. Prefácio do livro: Diferença e Repetição. Lisboa. Ed. Relógio D'Água, 2000.

_____. *O corpo paradoxal*. In. Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo? LINS, D;

GIL, J, (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2008.

GROSOLI, M. *The Damnation of the Sight*. *The point of view in three movies by Béla Tarr*. In. Central and Eastern European Online Library, 2011.

HAMES, P. *The melancholy of resistance*. Disponível em http://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php. Acesso em Dez. 2015. Set. 2001.

HARDT, M. *Gilles Deleuze: um aprendizado filosófico*. São Paulo. Ed. 34, 1996.

HERMOSA, G. K. *Béla Tarr: pintar con el tiempo. Hacia la construcción fílmica de la imagen pictórica*. In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

HEIDDEGER, M. *¿Qué significa pensar?* Madrid. Ed. Trotta, 2005.

HERRIGEL, E. *A Arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo. Ed. Pensamento-Cultrix, 2011.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2012.

HIDALGO, A. *La materialidad del encuentro. Los caminos de Sátántango*. In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

IAN, T. X. L. *Tarrying With the Nothing: Asking Anew Heidegger's Question of Being in the cinema of Béla Tarr*. In. Feature Articles, Issue 71. Jun. 2014.

JUNQUEIRA, I. *Eliot e a poética do fragmento*. Prefácio do livro: *Poesia.* Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 2006.

KAFKA, F. *O Castelo*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2013.

KLINGLER, G. *Hope Deep Within – Béla Tarr's Werckmeister Harmonies*. In. Senses of cinema, Dez. 2000.

KOHAN, W. O. *Entre Deleuze e a Educação: notas para uma política do pensamento.* In. Revista Educação e Realidade. Jul./Dez. 2002.

KOSSOVITCH, L. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo. Ed. Ática, 2004.

KOVÁCS, A. B. *The Cinema of Béla Tarr*. Ed. Columbia University Press, 2013.

LAPOUJADE, D. *O corpo que não aguenta mais*. In. Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo? LINS, D (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumará, 2002.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 2011.

LINS, D. *Dê-me um corpo.* In. Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...Vol.1. FURTADO, B (Org.). São Paulo. Ed. Hedra, 2010.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia.* Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2010.

MARCELLO, F. A. *Sobre crianças e encontros: singularidades em jogo na estética cinematográfica*. In. Revista educação e Sociedade. Maio./Ago. 2009.

MANRIQUE, F. *Béla Tarr, director y filósofo*. Disponível em: http://prensadigitalup.wordpress.com/2012/02/01/director-y-filosofo-bela-tarr/. Acesso em Set. 2014. Fev. 2012.

MANRIQUE, M. *Los animales morderán el viento. El cine después de Béla Tarr.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

_____. *Que tu rostro no me domine jamás. Niña con gato en Sátántango*. In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

MARTÍN, A. R. *Una ventana a la esperanza. Elipse imaginaria entre el cine de Béla Tarr y Pedro Costa.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

MARTINS, A. (Org.). *O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche*. São Paulo. Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

MARTURET, H. *Los gestos elementales de la revolución. El cuerpo en Armonías de Werckmeister.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

MCKIBBIN, T. *Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film*. In. Senses of cinema, Fev. 2005.

NASCIMENTO, S. D. R. *Aprendizagem como abertura intensiva para as relações do fora que nos forçam a pensar.* In. Revista do GEPEF. 2007.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do Mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2014.

_____. *A Gaia Ciência*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2011a.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos, Ou como se Filosofa com o martelo*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2015.

_____. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2010.

_____. *O Caso Wagner. Um problema para músicos. Nietzsche contra Wagner. Dossiê de um Psicólogo*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2009.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2011b.

ORLANDI, L. B. *Antes do Indivíduo: individuação e empirismo transcendental*. In. O espírito das coisas, 2000.

_____. *Filosofia de Deleuze*. In. Rossano Pecoraro. (Org.). Clássicos da Filosofia. Petrópolis. Ed. Vozes, 2009.

_____. *Marginando a leitura deleuzeana do trágico em Nietzsche*. In. Revista Olhar. Jul./Dez. 2003.

_____. *Nietzsche na univocidade deleuziana*. In. Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão. LINS, D; GADELHA, S. S; VERAS, A. (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumará, 2000.

_____. *Signos proustianos numa filosofia da diferença.* In. O Falar e a Linguagem. Oliveira, S. L; PARLATO, R. M; RABELLO, S (Org.). São Paulo. Ed. Lovise, 1996.

PADRO JR, B. *Analisa Deleuze*. Entrevista a Cássio S. Carlos, Folha de S. Paulo, 02. Jun, 1996.

PALMIÈRI, C. *Béla Tarr: de l´outrance à L´indigence*. In. Érudit, Set. 2014.

PARENTE, A. *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica.* In. Nietzsche e Deleuze: Pensamento Nômade. LINS, D (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumará, 2001.

_____. *O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybercidade.* In. Deleuze: uma vida filosófica. ALLIEZ, E (Org.). Rio de Janeiro. Ed. 34, 2000.

_____. *Os três regimes deleuzianos da imagem cinematográfica em Alphaville.* In. Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.1. FURTADO, B (Org.). São Paulo. Ed. Hedra, 2010.

PELBART, P. P. *Deleuze, um pensador intempestivo*. In. Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão. LINS, D; GADELHA, S. S; VERAS, A. Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumará, 2000.

_____. *O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Gilles Deleuze*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2010.

PELLEJERO, E. *Nietzsche como Falsário: a apropriação deleuziana da potência do falso.* In. Existência e Arte. Revista Eletrônica do Grupo PET. São João Del-Rei. Jan./Dez. 2011.

RANCIÈRE, J. *Béla Tarr: O tempo do depois.* Lisboa. Ed. Orfeu Negro, 2013a.

_____. *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema.* In. A fábula cinematográfica. Campinas. Ed. Papirus, 2013b.

REY, C. I. *Un poco de nada. Tiempo, Historia y Cronología en El Caballo de Turín*. In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

RIBEIRO, C. R. *A experiência do pensamento em Michel Foucault: conversações com o campo educacional*. Tese de doutoramento, defendida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, em 2006.

RODRIGO, C. A. *Las polillas son algo muy terco: caída y perseverancia en el Cavallo de Turín.* In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

ROLLET, S. *Béla Tarr ou le temps inhabitable*. In. Positif, Avril, 2006.

ROMNEY, J. *End of the road*. In. Filmcomment. Set. 2001.

_____. *Outside of the Whale. Werckmeister Harmonies´*. In. Sight & Sound. April, 2003.

ROSENBAUM, J. *A place in the pantheon.* In. Chicago Reader. 09 de Maio. 1996.

_____. *Guia para Béla Tarr escrito por um 'Bluffer'*. In. Béla Tarr. Cinemateca Portuguesa, Set. 1997.

_____. *Voluptueuse misère dans Le Cheval de Turin*. In. Trafic, nº 81. 2012.

_____. *The importance of being sarcastic.* In. Chicago Reader. 13 de Out. 1994.

SÁNCHES, F. *El susurro del diablo. Una mirada retrospectiva al cine de Béla Tarr*. In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

SAUVAGNARGUES, A. *A imagem, do arco sensório-motor à clarividência*. In. Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.1. FURTADO, B (Org.). São Paulo. Ed. Hedra, 2010.

_____. *Nietzsche e Deleuze: captura de forças e crítica clínica.* In. Imagem, literatura e educação. LINS, D. (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2007.

SERRANO, A. R. *Eclipse sobre ballena varada. Los rastros del Holocausto en Armonías de Werckmeister*. In. Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?. Catabria. Shangrila, 17. Mayo 2013.

SIMONDON, G. *A gênese do indivíduo*. In. Introdução ao livro: *L´Individu et Sa Genese Physico-Biologique*. Ed. PUF, 1964.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2009.

SHOLEM, G. *O Golem de Praga e o Golem de Rehovot*. In. O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I. CAMPOS, H.; GUINSBURG, J. (Org.). São Paulo. Ed. Perspectiva, 1970.

STOJANOVA, C. *The Damnation of Labor in the Films of Béla Tarr*. In. Word in cinema: Labor and the Human Condition. Edited by: Mazierska, E. USA. Ed. Palgrave Macmillan, 2013.

TADEU, T. *A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze.* In. Revista Educação e Realidade. Jul./Dez. 2002.

_____. *Deleuze e a questão da literalidade: uma via alternativa*. In. *Dossiê: 'entre Deleuze e a educação'*. Revista Educação e Sociedade. Set./Dez. 2005.

_____. *Políptico.* In. Educação em Revista. Belo Horizonte. Jan./Jun. 2007.

_____; CORAZZA, S; ZORDAN, P. *Linhas da Escrita*. Ed. Autêntica. Belo Horizonte, 2004.

TARR, B; BALLARD, P. Entrevista Béla Tarr: *In search of truth*. Disponível em http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php. Acesso em Set. 2014. Mar. 2004.

_____; DALY, F; LE CAIN, M. Entrevista Béla Tarr: *Waiting for the Prince*. In. Senses of cinema, Fev. 2001.

_____; GARCIA, J. Entrevista Béla Tarr: *Depois daquele filme*. Disponível em: http://depoisdaquelefilme.blogspot.com.br/2008/09/entrevista-bla-tarr-por-jorge-garcia.html. Acesso em Set. 2014. Set. 2008.

_____; GRUGEAU, F. Entrevista Béla Tarr: *Les harmonies de Werckmeister*. In. Erudit, nº 2111, 2002a.

_____; HÉNONIN, M. A. Entrevista Béla Tarr. Disponível em: http://latempestad.mx/bela-tarr-entrevista. Acesso em Set. 2014. Fev. 2013.

_____; KUZMA, K. Entrevista Béla Tarr: *Béla Tarr on The Turin Horse*. Disponível em https://eefb.org/archive/february/bela-tarr-on-the-turin-horse-2/. Acesso em Dez. 2015. Fev. 2011.

_____; LESTOCART, J-L. Entrevista Béla Tarr: *Un cinéma topologique*. ArtPress, 279, 2002b.

_____; OLIVERIA, M. L. Entrevista Béla Tarr: *Béla Tarr, o insustentável peso do ser*. Disponível em: www.publico.pt/culturaipsilon/notica/bela-tarr-i-insustentavel-peso-do-ser-306369?page=-1. Acesso em Set. 2014. Jul. 2012a.

_____; ROSENBAUM, J. Entrevista Béla Tarr: *Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr*. In. Cinema Scope, nº 8. Set. 2011.

_____; SCHLOSSER, Eric. Entrevista Béla Tarr: About *Werckmeister Harmonies* (Cannes 2000, Director's Fortnight). Disponível em: http://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.VrEIQlLGD7Q. Acesso em Set. 2014. Out. 2000.

_____; SÉLAVY, V. Entrevista Béla Tarr: Festival de Edinburg. Disponível em: http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/. Acesso em Dez. 2015. Jun. 2012b.

_____; STEEVEE. Entrevista Béla Tarr: A Brief Interview with Béla Tarr. Disponível em: http://home.earthlink.net/~steevee/bela.html. Acesso em Set. 2014. Dez. 1994.

TOTARO, D. *Satántangó: And then there was Darkness*'. In. Off Screen. Vol. 6. April, 2002.

VIGILLA, H. *The ecstasy of Endurance: Béla Tarr's Satantango*. Disponível em http://www.flixist.com/the-ecstasy-of-endurance-bela-tarr-s-satantango-206908.phtml. Acesso em Set. 2015. Jun. 2012.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze e a questão da literalidade.* In. Revista Educação e Sociedade. Set./Dez. 2005.

_____. *Deleuze e o possível (sobre involuntarismo na política).* In. Deleuze: uma vida filosófica. ALLIEZ, E (Org.). Rio de Janeiro. Ed. 34, 2000.

_____. *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires. Ed. Amorrortu, 2004.

_____. *O jogo da arte*. In. Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. LINS, Daniel (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2007.

_____. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumará, 2009.

FILMOGRAFIA – BÉLA TARR

- *Trabalhadores Imigrantes* [Vendégmunkások, Hungria, 1974, perdido]
- *O Homem da Rua* [Az Utca Embere, Hungria, 1975, perdido]
- *Ninho Familiar* [Családi Tüzfészek, Hungria, 1977. 100’]
- *Hotel Magnezit* [Hotel Magnezit, Hungria, 1978, 12’]
- *Cinema Marxismo* [Cine Marxisme, Hungria, 1979, perdido]
- *O Outsider* [Szabadgyalog, Hungria, 1980, 122’]
- *Macbeth* [Macbeth, Hungria, 1981, perdido]
- *Filme para o diploma* [Diplomafilm, 1982, Hungria, 41’]
- *Pessoas Pré-fabricadas* [Panelkapcsolat, 1982, Hungria, 82’]
- *Macbeth* [Macbeth, Hungria, 1982, 62’]
- *Almanaque de Outono* [Öszi Almanach, Hungria, 1984, 115’]
- *Maldição* [Kárhozat, Hungria, 1987, 122’]
- *O Último Barco* [Utolsó Hajó, Hungria, 1989, 32’]
- *Satantango* [Sátántangó, Alemanha/Hungria/Suíça, 1994, 430’]
- *Jornada pelas Planícies* [Utazás Az Alföldön, Hungria, 1995, 35’]
- *Harmonias de Werckmeister* [Werckmeister Harmóniák, Alemanha/França/Hungria/Itália, 2000, 145’]
- *Prólogo* [Prológus, Hungria, 2004, 5’]
- *O Homem de Londres* [A Londoni Férfi, Alemanha/França/Hungria, 2007, 132’]
- *O Cavalo de Turim* [A Torinói Ló, Alemanha/EUA/França/Hungria/Suíça, 2011, 146’]