

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

VANESSA ROCHA DE SOUZA

**Béla Tarr e outras memórias:
o animal, o humano, o incomum**

Rio de Janeiro
2019

VANESSA ROCHA DE SOUZA

**Béla Tarr e outras memórias:
o animal, o humano, o incomum**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem
Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro
2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

R719 Rocha de Souza, Vanessa
Béla Tarr e outras memórias: o animal, o humano,
o incomum / Vanessa Rocha de Souza. -- Rio de
Janeiro, 2019.
125 p.

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2019.

1. Béla Tarr. 2. Miklós Jancsó. 3. László
Krasznahorkai. 4. Memória. 5. Cinema. I. , Manoel
Ricardo de Lima Neto, orient. II. Título.

VANESSA ROCHA DE SOUZA

**Béla Tarr e outras memórias:
o animal, o humano, o incomum**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem
Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Banca Examinadora

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador)
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO)

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado
(Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO)

Prof. Dr. Rodrigo Gueron
(Programa de Pós-Graduação em Artes – UERJ)

Profa. Dra. Júlia Vasconcelos Studart
(Centro de Letras e Artes – UNIRIO)
[Suplente]

Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro
(Instituto de Letras – UERJ)
[Suplente]

Rio de Janeiro
2019

AGRADECIMENTOS



RESUMO

Essa pesquisa pretende articular outras leituras sobre o conceito de memória a partir de uma série montada em torno do pensamento do cineasta húngaro Béla Tarr. Em 2011, o artista decidiu abandonar sua obra ao declarar que não faria mais filmes, tornando suas imagens inoperantes. Esse trabalho é dedicado a pensar *com* essas imagens e movê-las em diferentes sentidos que vão ao encontro de outros dois artistas húngaros: Miklós Jancsó e László Krasznahorkai. No primeiro momento, Tarr-Jancsó, a conversa gira em torno da noção de comum e da relação presente-passado com os filmes: *Danação* (*Kárhozat*, 1988), *O Tango de Satã* (*Sátántangó*, 1994), *Harmonias de Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*, 2000) e *O Cavalo de Turim* (*A Torinói Ló*, 2011) de Béla Tarr; *Os sem esperança* (*Szegénylegények*, 1966), *Salmo Vermelho* (*Még kér a nép*, 1972) e *Electra, meu amor* (*Szerelmem, Elektra*, 1974) de Miklós Jancsó. No segundo momento, Tarr-Krasznahorkai, a articulação acontece com o livro *Animalinside* (2012) para pensar a animalidade no homem e quais as suas relações e intervenções possíveis com o nosso tempo. Com esses deslocamentos, almejo bifurcar as imagens que aparecem ao longo desse estudo, propondo um pensamento em torno da memória que não a reduz à representação, mas busca ampliar a atmosfera das coisas para além de si mesmas.

Palavras-chave: Béla Tarr; Miklós Jancsó; László Krasznahorkai; memória; cinema.

ABSTRACT

This research aims to articulate other readings on the concept of memory from a series set up around the thought of the Hungarian filmmaker Béla Tarr. In 2011, the artist decided to abandon his work by declaring that he would stop making films, rendering his images inoperative. This work is dedicated to think with these images and move them in different directions that go to meet two other Hungarian artists: Miklós Jancsó and László Krasznahorkai. In the first moment, Tarr-Jancsó, the conversation revolves around the notion of common and the present-past relation with the films: *Damnation* (*Kárhozat*, 1988), *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), *Werckmeister Harmonies* (*Werckmeister Harmóniák*, 2000) and *The Turin Horse* (*A Torino Ló*, 2011) by Béla Tarr; *The Round-Up* (*Szegénylegények*, 1966), *Red Psalm* (*Még kér a nép*, 1972) and *Electra, my love* (*Szerelmem, Elektra*, 1974) by Miklos Jancsó. In the second moment, Tarr-Krasznahorkai, the articulation happens with the book *Animalinside* (2012) to think about animality and the relations with our present time. With these displacements, the idea is to enlarge the images that appear throughout this study, proposing a thought around memory that does not reduce it to representation but aims to amplify the atmosphere of things beyond themselves.

Keywords: Béla Tarr; Miklós Jancsó; László Krasznahorkai; memory; cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.61
Figura 2: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.61
Figura 3: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.61
Figura 4: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.61
Figura 5: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.61
Figura 6: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.61
Figura 7: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.62
Figura 8: <i>Os sem esperança</i> (1965)	p.62
Figura 9: <i>Salmo Vermelho</i> (1972)	p.63
Figura 10: <i>Salmo Vermelho</i> (1972)	p.63
Figura 11: <i>Salmo Vermelho</i> (1972)	p.63
Figura 12: <i>Electra, meu amor</i> (1974)	p.63
Figura 13: <i>Electra, meu amor</i> (1974)	p.63
Figura 14: <i>Electra, meu amor</i> (1974)	p.63
Figura 15: <i>Danação</i> (1988)	p.65
Figura 16: <i>Danação</i> (1988)	p.65
Figura 17: <i>Danação</i> (1988)	p.65
Figura 18: <i>Danação</i> (1988)	p.65
Figura 19: <i>Danação</i> (1988)	p.65
Figura 20: <i>Danação</i> (1988)	p.66
Figura 21: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.66
Figura 22: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.66
Figura 23: <i>Danação</i> (1988)	p.68
Figura 24: <i>Danação</i> (1988)	p.68
Figura 25: <i>Danação</i> (1988)	p.68
Figura 26: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 27: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 28: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 29: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 30: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 31: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 32: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 33: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68

Figura 34: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p.68
Figura 35: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.68
Figura 36: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.68
Figura 37: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.68
Figura 38: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.68
Figura 39: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.68
Figura 40: <i>Harmonias de Werckmeister</i> (2000)	p.68
Figura 41: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 69
Figura 42: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 69
Figura 43: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 69
Figura 44: <i>Danação</i> (1988)	p. 70
Figura 45: <i>Danação</i> (1988)	p. 70
Figura 46: <i>A Dança do Casamento</i> (Pieter Bruegel)	p. 71
Figura 47: <i>Danação</i> (1988)	p. 71
Figura 48: <i>Os Comedores de Batata</i> (Vincent van Gogh)	p. 72
Figura 49: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 72
Figura 50: <i>Desenho</i> (Vincent van Gogh)	p.73
Figura 51: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 73
Figura 52: <i>Desenho</i> (Vincent van Gogh)	p.73
Figura 53: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 73
Figura 54: <i>Cavalo e Carroça</i> (Vincent van Gogh)	p. 74
Figura 55: <i>Colo com mãos e uma tigela</i> (Vincent van Gogh)	p. 74
Figura 56: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 74
Figura 57: <i>O Café à Noite na Place Lamartine</i> (Vincent van Gogh)	p. 75
Figura 58: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p. 75
Figura 59: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p. 75
Figura 60: <i>Desenho</i> (Vincent van Gogh)	p. 76
Figura 61: <i>Danação</i> (1988)	p. 76
Figura 62: <i>Os pobres e o dinheiro</i> (Vincent van Gogh)	p. 76
Figura 63: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p. 76
Figura 64: <i>Danação</i> (1988)	p. 77
Figura 65: <i>Danação</i> (1988)	p. 77
Figura 66: <i>Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889</i> (James Ensor)	p. 91
Figura 67: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p. 104

Figura 68: <i>O Tango de Satã</i> (1994)	p. 104
Figura 69: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 104
Figura 70: <i>O Cavalo de Turim</i> (2011)	p. 104
Figura 71: <i>Animalinside</i> : Pintura do texto I	p. 109
Figura 72: <i>Animalinside</i> : Pintura do texto V	p. 109
Figura 73: <i>Animalinside</i> : Pintura do texto XIV	p. 109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

IMAGENS DE INOPERÂNCIA	11
------------------------------	----

PARTE UM

O CÍRCULO E A ESPIRAL	23
-----------------------------	----

OS SERES ACEFÁLICOS	46
---------------------------	----

ANOTAÇÕES PARA OUTRAS MEMÓRIAS

1) ALFÖLD, PUSZTA: PLANÍCIES DESOLADAS	60
--	----

2) KOCSMA, PIETER BRUEGEL, VAN GOGH	69
---	----

PARTE DOIS

DEMONOLOGIA	78
-------------------	----

ANIMALINSIDE	96
--------------------	----

OBSERVAÇÕES FINAIS	110
--------------------------	-----

FILMOGRAFIAS

BÉLA TARR	113
-----------------	-----

MIKLÓS JANCÓS.....	114
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI	117
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
----------------------------------	-----

IMAGENS DE INOPERÂNCIA

I went to film school after my first movie. Because you know at that time everybody needed a diploma. It was communist time, if you wanted to be a filmmaker you had to study in the official film school. But first I made a movie (laughs)¹.

Béla Tarr

Um grupo de trabalhadores nômades (*gypsy workers*) escreve uma carta ao primeiro secretário do Partido Socialista dos Trabalhadores Húngaros, János Kádár, pedindo permissão para que pudesse deixar o país a fim de conseguir um trabalho na Áustria, visto a escassez de oportunidades locais. Isso acontece em 1971, ano em que qualquer tipo de deslocamento nas redondezas de territórios húngaros deveria receber uma autorização especial². Esse contexto torna-se o disparador para um jovem de dezesseis anos empunhar sua câmera 8mm como vislumbre a alguma ação política.

Guest Workers, um filme atualmente perdido, desperta em Béla Tarr a qualidade de atenção para um cinema que se coloca à disposição e escuta do outro. Ao mesmo tempo, inscreve um gesto avesso às normas políticas comunistas. Afinal, como dito na epígrafe em meio a risadas, Tarr se torna cineasta e faz seu primeiro filme antes de estudar na faculdade de cinema. Esta que, efetivamente, cursou como um *outsider*³. Seu interesse pelos nômades também não pode passar despercebido, visto que estes retesam os limites das noções de pátria e nação.

Saber que seu primeiro filme amador venceu um festival de cinema interessa menos que os desdobramentos dessa imagem perdida. A força do que não foi visto, se prolonga também na sua filmografia que se inscreve em um embate com o tempo. Isto é, em Tarr as imagens não se restringem à representação de uma história reconhecível, elas não constroem uma obra que confere ao mundo um sentido identitário, mas agrava seu silêncio. As planícies desérticas e abandonadas por onde vagam as personagens, acumulam em si espaços vazios para a chegada

¹ SCHLOSSER, Eric. Entrevista. *Béla Tarr: About Werckmeister Harmonies (Cannes 2000, Director's Fortnight)*. Out. 2000. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.VrEIQLGD7Q>>. Acesso em Nov. 2017.

² KOVÁCS, András Bálint. *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*. New York: Columbia University Press, 2013. p. 8.

³ “Tarr was no less an outsider in film school, not bothering to attend many classes. (...) By the time he graduated from film school he already had three full-length feature film finished, and two international awards...” Ibid. p.9. Em tradução livre: “Tarr não era menos que um estranho na escola de cinema, não se dando ao trabalho de frequentar muitas aulas. (...) Na época em que se formou na escola de cinema, ele já tinha três longa-metragens completos e dois prêmios internacionais...”.

de outros tempos e memórias. Diante dessa ausência de sentido fechado é que elas sobrevivem e podem ser lidas como uma constante experiência do pensamento.

Béla Tarr nasceu em Pécs, na Hungria, em 1955. Seus filmes foram feitos entre os anos 1971 e 2011. Desde 1981 passou a ter ao seu lado como editora, co-diretora e companheira Ágnes Hranitzky. Apesar dos prêmios recebidos ainda muito jovem, Tarr ficou marginalizado pela indústria cinematográfica húngara até os anos 2000. Nas palavras de Ágnes: “He wasn’t taken seriously as a filmmaker. For the studio people, he was just a wannabe”⁴. Embora fosse conhecido mundialmente muito antes, somente nesse momento ele foi reconhecido como uma figura importante do cinema húngaro⁵. Ao tornar-se inspiração para outros cineastas⁶ e ser respeitado pelo público nacional e internacional decidiu que era o momento de parar. Esse ponto talvez seja o mais interessante de seu cinema, pois seus filmes se descolam do imperativo de uma obra acabada e se inscrevem como gesto – um meio sem fim⁷.

Quando Tarr se vê monumentalizado e historicizado pela crítica decide abandonar a carreira. Sua filmografia é interrompida de forma incomum, posto que é aquele que ainda goza de vida e saúde, mas prefere não fazer⁸. Seu gesto de inoperância coloca suas imagens em contínua exposição e movência, enquanto o incômodo e a inadequação que vem desde a juventude se demora. O que o cineasta acumula ao longo do seu *fazer*⁹ são escolhas que sempre friccionam com a noção de obra. Nesse sentido, a obra seria aquilo que ativa a História e responde às necessidades de um sistema, se adequando a regras que a insere em um lugar fixo e imponente. Isto é, mortifica as coisas para olhá-las de perto e limita o pensamento.

⁴ Ibid., p. 10. Em tradução livre: “Ele não era levado a sério como cineasta. Para as pessoas do estúdio, ele era apenas um aspirante”.

⁵ Ibid., p. 11.

⁶ A exemplo do filme *Gerry* (2002) do cineasta Gus Van-Sant dedicado a Béla Tarr. Cf. KOVÁCS, A.B., op. cit. p.84. Do mesmo cineasta, podemos ver também a relação entre *Elephant* (2003) e *Sátántangó* (1994).

⁷ Aqui me refiro à noção de gesto proposta por Giorgio Agamben: “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Ele faz aparecer o ser-em-um-meio do homem e, desse modo, abre-lhe a dimensão ética. (...) O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.51-62.

⁸ Age como Bartleby, o escrivão de Herman Melville e sua conhecida expressão: “I would prefer not to”.

⁹ O seu fazer não se resume apenas aos filmes realizados, mas tudo que vem antes e depois de seu cinema. Dessa forma, o fazer de Béla Tarr se aproxima do sentido de *fazer, a poesia* de Jean-Luc Nancy quando para o filósofo a poesia é sempre algo que ainda está por fazer. É também o que não coincide consigo mesma, configurando um querer-dizer, uma passagem, um acesso. Cf. NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. Rio de Janeiro: ALEA, vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>>. Acesso em: 20 de abril 2017.

Diante e contra isso, Tarr propõe outros modos de uso da linguagem. Para não se fundir ao esgotamento de uma carreira findada pela morte, o cineasta imprime em suas imagens “a experiência do pensamento” que, nos termos de Giorgio Agamben, seria a comunicação não de um comum, mas de uma comunicabilidade¹⁰. Isto é, o cinema de Tarr não se refere diretamente a uma Hungria pós-guerra ou a um ideal político-filosófico que o localizaria em uma esfera fixada. O que ele projeta para o pensamento é a própria percepção da imagem que, entre sombra, luz e duração, articula uma memória na impossibilidade de reconhecimento.

Para o filósofo Giorgio Agamben, “pensar não significa simplesmente ser afetado por esta ou por aquela coisa, por este ou aquele conteúdo de pensamento em ato, mas ser, ao mesmo tempo, afetado pela própria receptividade, fazer experiência, em cada coisa pensada, de uma pura potência de pensar”¹¹. Desse modo, a ausência de uma origem para as imagens se agrava a cada filme de Béla Tarr escolhidos nesse estudo, desde *Danação (Kárhozat, 1988)* a *O Cavalo de Turim (A Torinói Ló, 2011)*. Diante de suas preferências, o cineasta elabora filmes que proporcionam um tempo expandido, oferecendo ao espectador-leitor a experiência de pensar a si mesmo.

Nesse sentido, Béla Tarr produz uma memória que não é da ordem rememorativa, mas que se forma durante a percepção da imagem. Para apresentar um mundo desidentificado, Tarr faz algumas escolhas formais que destaco aqui. Encontrar locais e pessoas reais, independente de uma narrativa roteirizada é a primeira delas. Também nunca utilizou estúdios, assim como foram raras as vezes em que trabalhou com atores mundialmente famosos. Grande parte de seus filmes é composto por pessoas que são, sobretudo, elas mesmas. Para Tarr os rostos são como as paisagens¹² e sua força expressiva é mais importante do que a atração do público por meio de celebridades. É no jogo entre rosto¹³ e paisagem que reside a tentativa de tocar algum real.

Em 2001, ao ser entrevistado sobre sua trajetória, Tarr indica alguns caminhos que aproximam suas imagens desse real: “Nós nunca pensamos em qualquer conexão política. Os 600 homens desempregados são reais, em suas roupas reais, com a verdadeira fealdade, e esta é a verdadeira pobreza”¹⁴. Em outro momento da mesma conversa diz: “Há muitas coisas no

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. op. cit., p. 19.

¹¹ Idem.

¹² KOVÁCS, A.B. op.cit., p. 15.

¹³ Para Agamben, o rosto é ainda algo que não formula e nem significa, mas revela a própria linguagem. Portanto, não tem um conteúdo fixo, mas é sempre uma abertura, uma comunicabilidade. AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. op.cit., p. 87.

¹⁴ Em tradução livre. ROMNEY, Jonathan. *Out of shadows (entrevista)*. The Guardian (Online). 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/mar/24/books.guardianreview>>. Acesso em: 01 de abril de 2018.

cinema, muitas mentiras. Nós não estávamos batendo na porta que acabamos de derrubar. Nós estávamos chegando com algumas coisas novas, verdadeiras e reais. Nós só queríamos mostrar a realidade – antifilmes”.

Sua vontade de fazer antifilmes reforça a dimensão de um cinema que prescinde a obra. Nesse sentido, o tempo e o plano-sequência passam a ter uma enorme importância para Tarr a partir de *Danação (Kárhozat, 1988)*¹⁵. Alguns anos depois, lança um filme com duração de sete horas e trinta minutos que, para os parâmetros mercadológicos, impõe praticamente uma impossibilidade de circulação. O processo de montagem torna-se dissolvido nas sequências e na ordem em que Tarr planeja as gravações. Outra vez se instala a inoperabilidade que demanda um tempo dilatado, denso, contra a velocidade do corte videoclíptico da grande indústria cinematográfica.

Dessa forma, a opção pelos extensos planos-sequência não é resultado de um maneirismo gratuito, mas sustenta uma experiência fílmica que se dispõe a potencializar o pensamento. Serge Daney citado por Gilles Deleuze no livro *A Imagem-tempo*, assinala aspectos importantes em torno dessa escrita cinematográfica no cinema de Dreyer e Welles: “A questão dessa cenografia não é mais: o que há pra ver atrás?, mas sim: será que posso sustentar com o olhar aquilo que, de qualquer modo, vejo? e que se desenrola num único plano?”¹⁶ Complementando essa passagem Deleuze escreve: “Aquilo que de qualquer modo vejo: é esta a fórmula do intolerável. Ela exprime uma nova relação do pensamento com o ver, ou com a fonte luminosa, que está sempre colocando o pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, para fora da ação”¹⁷.

O tempo inscrito pelo cinema de Tarr não é dedicado a representar algo metafísico ou transcendente¹⁸. É apenas a vida acontecendo em sua máxima atenção. Em entrevista ao crítico e amigo Jonathan Rosenbaum, Tarr ratifica essa concepção:

Os 600 homens que Tarr comenta, faz referência ao filme *Harmonias de Werckmeister (Werckmeister Harmóniák, 2000)*.

¹⁵ Cf. KOVÁCS, A.B. op.cit., p.91. Nesse período Tarr trabalha com longas sequências de forma mais intensa, apesar de já ter experimentado essa linguagem no filme *Macbeth*, feito para a TV húngara em 1982.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007. p. 213.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Nesse sentido, Tarr se distancia de Tarkovsky. Em entrevista a Phil Ballard, Tarr comenta: “A principal diferença entre nós e Tarkovsky é a religiosidade. Ele acredita e nós não. Ele sempre teve esperança e acreditava em Deus. Ele é muito mais inocente do que nós. Não vimos muitas coisas para fazer o seu tipo de filme. Eu acho que o estilo dele também é diferente, porque várias vezes eu tive a sensação de que ele é muito mais suave, muito mais legal”. Em tradução livre. In: BALLARD, Phil. In search of truth: Béla Tarr interviewed. *Kinoeye Magazine*, vol. 4, Issue 2, Mar. 2004. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php>>. Acesso em: 2 outubro 2018.

ROSENBAUM: Também é interessante o quanto em *Harmonias de Werckmeister* e *O Tango de Satã* são dedicados às pessoas caminhando. De certa forma é meditativo, mas também se torna quase uma metáfora da própria narrativa ...

TARR: Não me diga nada sobre metáforas!

ROSENBAUM: Você odeia metáforas, odeia alegorias, odeia símbolos...¹⁹

O importante, portanto, é pensar o filme como um acesso ao nosso próprio tempo e não como um objeto de análise que contém uma verdade a ser encontrada. É a imagem alargada que torna possível a sobrevivência para fora de símbolos e representações localizadas. Tarr não pretende fazer um comentário sobre a política, mas deixar seu cinema em aberto. Na mesma conversa já citada, Rosenbaum complementa:

Eu sempre gosto de refletir que poderíamos dividir todos os cineastas em dois grupos: aqueles que concebem um plano como uma sentença declarativa, e aqueles que concebem um plano como uma pergunta. E de certa forma, o que você está dizendo é que, para você, um plano é uma pergunta. E o que as pessoas fazem é pensar a resposta²⁰.

Àqueles que assistem aos filmes de Tarr não respondem apenas a perguntas, mas estão em um confronto com o vazio que expõe o esgotamento do progresso histórico. É na desidentificação com o filme, na sua falta de localização, duração extensa e obscuridade, que o pensamento pode vir. De modo semelhante, essa pesquisa se insere como um desejo de dar atenção ao que escapa antes e depois desse cinema, como um meio de acessar outras memórias. Assim, me preocupo mais em bifurcá-lo do que analisá-lo, na intenção de deslocar minimamente as concepções comuns acerca da noção de memória e apresentá-la como *um fazer*, como procedimento.

Para fins metodológicos, engendra-se esse pensamento com os seguintes filmes de Béla Tarr: *Danação* (*Kárhozat*, 1988), *O Tango de Satã* (*Sátántangó*, 1994), *Harmonias de Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*, 2000) e *O Cavalo de Turim* (*A Torinói Ló*, 2011). Assim, é possível sugerir uma conversa com o cineasta a partir do que essas imagens mostram e deixam entrever. Esse recorte concentra o que os críticos chamam de “Tarr style”²¹ e abrange grande parte das questões que considero interessantes para desenvolver nos dois capítulos desse estudo.

¹⁹ Em tradução livre. ROSENBAUM, Jonathan. *Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr*. In. *Cinema Scope*, nº 8. Set. 2011. Disponível em: <<https://www.jonathanrosenbaum.net/2001/09/bela-tarr-interview/>>. Acesso em: Nov. 2017.

²⁰ Em tradução livre. Idem. *Ibid.*

²¹ KOVÁCS, A.B. op. cit. p. 47.

A importância do gesto de abandono de Tarr reforça o interesse pela sua trajetória. Ler o mundo com seus filmes é uma tentativa de conceber outras formas de tocar o presente. Sua movimentação enquanto artista não acontece de forma aleatória, mas vem de um pensamento que se formula até antes de seu cinema. A premiação de seu primeiro filme já antecipava a característica *outsider* diante do universo institucional. Por causa de *Guest Workers*, Tarr seria negado em todas as universidades do país das quais tentou admissão²². Antes de trabalhar como porteiro em um centro cultural, o húngaro novamente desafiou os padrões institucionais ao tentar ser aceito em um curso de filosofia com um texto assertivo sobre o manifesto comunista de Karl Marx. Para ele, o que o filósofo escrevera é uma obra de arte ao invés de um programa político²³.

Ao ler Marx de outro modo, Tarr desloca sua questão para fora da figura histórica do filósofo. Seu gesto tenta desfazer uma concepção consolidada em torno de um personagem mundialmente conhecido. Ainda jovem, Tarr já se contrapõe à instituição – que nesse caso se configura como Universidade ELTE de Budapeste – para sinalizar que as categorias *artista*, *filósofo* e tantas outras, não importam. O que interessa é a dimensão do político que aparece quando esses lugares se confundem e se expõem. Um filósofo amortizado pela história e esvaziado pela política, quando insinuado como artista gera a potência de outras leituras. Assim como um artista pensado filósofo dilata seu fazer e sobrevive ao endurecimento do tempo. Nesse movimento difuso entre cinema e filosofia é como imagino ler Béla Tarr.

Marx não aparece apenas na redação de admissão da faculdade, mas também quando Tarr se aproxima dos trabalhadores húngaros. Seus primeiros filmes se debruçam sobre essas sobrevivências. Desde então está semeado em suas imagens o impacto da história na vida humana. Contudo, ao longo de sua filmografia a concepção de tempo histórico baseado no progresso perde força, assim como a narrativa fechada. Cada vez mais há uma multiplicidade de personagens infames povoando seus filmes, enquanto o tempo deixa de ser localizável para tornar-se “saturado de “agoras””²⁴.

Nesse sentido, Tarr vai ao encontro da oitava tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin, posto que olha atentamente para o estado de exceção em que estamos inseridos, mas, ao mesmo tempo, vê nessa condição uma emergência:

²² KOVÁCS, A.B. op.cit., p.8.

²³ Idem. Ibid.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 222-232.

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável²⁵.

A urgência de imaginar outra concepção de história, de tempo e também de cinema, é o que leio como uma possibilidade aberta pelo pensamento de Béla Tarr. Salta, não somente de suas imagens, mas também de seus gestos, o enfrentamento desse estado de exceção que ainda é uma regra geral. Com sua cinematografia e tudo que vem ao lado, parece lançar um corte com a história que se propõe linear, enquanto nega sua posição de autor que herda um passado e deixa sua herança.

O abandono transforma seu cinema em força²⁶. O público não tem apenas a tarefa de decifrar o seu sentido, mas, sobretudo, de torná-lo mais cifrado. Béla Tarr é ao lado de seus filmes mais uma imagem que deixa vestígios. De certo modo, olhar para esse vazio me permite rearranjar seus rastros e estabelecer conversas com outros artistas e teóricos. Esse movimento é essencial para esse estudo, posto que na intenção de mover a noção de memória, não poderia pensar Béla Tarr sozinho como um objeto iluminado de um museu.

Para tanto, recorro ao pensamento do crítico e pesquisador Raúl Antelo, cujo procedimento do qual nomeia como *arquifilologia*, propõe a extração de uma presença potencial da ausência das imagens²⁷. Isto é, o procedimento “não se manifesta pela via autoritária da interpretação que congela os sentidos, mas pela produção de faíscas intermitentes, de choques, de desassossegos, exatamente por apresentar aquilo que sempre esteve aí, mas é

²⁵ Idem. Ibid.

²⁶ O abandono da obra, ou seja, deixar de dar ao cinema uma função utilitária, torna a imagem de Tarr distinta. A ideia de distinto é, para Jean-Luc Nancy, sinônimo de força: “O distinto se mantém à parte [*à l'écart*] do mundo das coisas enquanto mundo da disponibilidade. Nesse mundo as coisas estão disponíveis, simultaneamente, para o uso e segundo sua manifestação. O que se retira desse mundo não se presta a nenhum uso, ou se presta unicamente a outra modalidade de uso, e não se apresenta na manifestação (uma força não é precisamente uma forma: trata-se também de compreender que a imagem não é uma forma e não é formal). É aquilo que não se mostra, mas que se reúne em si, a força tendida aquém ou além das formas, porém não como outra forma obscura: como o outro das formas. É o íntimo, e sua paixão, distinto de toda representação”. In: NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. *Revista Outra travessia*, nº 22 - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - 2o Semestre de 2016, pp. 97-109.

²⁷ ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009. p.5.

impossível de ser visto, cegos que somos”²⁸. Para Antelo, são nas aproximações e rearranjos que podemos ver o que não está dado pela história. É apenas formando séries, misturando tempos que existe a possibilidade de ler outras memórias, advindas também através das várias possibilidades de uso *da* e *com* a imaginação. Nesse sentido, esse estudo tem como método a *arqui-filologia*, pois a partir da série que apresento aqui, articulo uma possibilidade de leitura que não se pretende fechada e acabada. Não será um texto *sobre* Béla Tarr, mas, principalmente, *com* ele. E para imaginá-lo além de cineasta, de forma potente e presente, aciono ao seu lado outras presenças.

Na primeira parte do trabalho a conversa se forma com Miklós Jancsó (★1921 – †2014). O cineasta da mesma nacionalidade que Tarr²⁹, produziu filmes desde 1950 até os últimos anos de vida. Tornou-se popular nos anos 1960 e 1970, apresentando um cinema com movimentos de câmera e planos-sequência singulares à época³⁰. Os temas históricos tinham destaque nos filmes de Jancsó, em um tempo que artistas do mundo inteiro se posicionavam de forma politizada.

Nos anos 1966, 1972 e 1974, Jancsó lançou os três filmes que compõem essa conversa. São eles, respectivamente, *Os sem esperança* (*Szegénylegények*), *Salmo Vermelho* (*Még kér a nép*) e *Electra, meu amor* (*Szerelmem, Elektra*). Nessa primeira montagem da série, olho para a relação entre as imagens de Tarr e Jancsó, não somente pela dimensão da influência, mas pelo estranhamento e alterações que existem entre elas. Esse primeiro diálogo é uma tentativa de compreender como Tarr deserda sua herança³¹ jancsóiana e junto com ela a concepção de história linear.

Para isso, utilizo a ideia das imagens confrontadas do círculo e da espiral³² para dar título a primeira parte. O círculo seria inscrito por Miklós Jancsó e sua leitura histórica que, apesar

²⁸ CAMARGO, Maria Lucia de Barros *apud* ANTELO, Raúl. *Ibid.*, p.9.

²⁹ Nascido em Vac, uma pequena cidade ao norte de Budapeste, Jancsó era filho de refugiados da Transilvânia, que se tornou parte da Romênia após o final da primeira guerra mundial. Ele estudou direito, etnografia e arte antes de ingressar na Academia de Cinema de Budapeste, graduando-se em 1950. Cf. *Miklós Jancsó Obituary*. The Guardian (Online), 31 de Janeiro de 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2014/jan/31/miklos-jancso>>. Acesso em: 10 outubro 2018.

³⁰ No livro *Béla Tarr: The Circles Closes*, Kovács (p.52) escreve que Jancsó radicalizou o plano sequência de duas formas: tornando-os longos, especialmente nos filmes feitos após 1965; e fazendo com que os estágios da narrativa fossem mesclados em um único plano, o que representava não apenas pequenas mudanças dramáticas de uma única cena, mas sequências inteiras de eventos abrangendo um longo período de tempo.

³¹ A noção de deserdar a obra (herança) vem do pensamento do crítico Raúl Antelo em aula ministrada no PPGMS – Unirio, no dia 20 de setembro de 2017. A aula foi parte do curso “Arqui-filologias: ficção-crítica, memórias inaparentes” com os professores doutores Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima.

³² A partir de uma nota de aula do professor Manoel Ricardo de Lima, em que foi discutida a noção de círculo [um pensamento que tem um centro, uma origem] e espiral [um pensamento que tem o centro vazio, gerando começos

de simbolista e abstrata, recorre a danças, tradições húngaras e referências diretas ao comunismo. Enquanto Béla Tarr é a espiral que, assim como propõe o procedimento de Raúl Antelo, retira a autoridade asfixiante da história e gera um espaço para imaginação com as figuras sem localização espacial-temporal.

Ambos produzem a imagem do círculo e da espiral, já em suas escolhas técnicas. As danças de Jancsó deixam a câmera imersa em um movimento cíclico, operando com os corpos em ciranda em planos-sequência fluidos. A preferência pela cor, especialmente o vermelho, reforça o discurso ancorado em referências históricas ligadas ao comunismo. O problema perseguido por Jancsó revelado pelo movimento da câmera e pelo corpo dos atores que circulam e pendulam é, de acordo com críticos da revista *Cahiers du Cinéma*³³, a amalgama entre história e poder. Nesse sentido, a câmera de Jancsó parece ser o ponto central de um círculo, cujo olhar acompanha seu contorno. O horizonte é uma linha pela qual o cineasta desliza e desenha sobre as planícies húngaras um raio terrestre, cuja história contada é a de seu país.

Por outro lado, Tarr cria a espiral e proporciona uma espessura no tempo, no movimento de aproximação e afastamento dos rostos, possibilitando o acesso a um personagem que não representa alguém, que não a si mesmo e, por isso, evidencia o signo do humano. O tempo fragmentado, sem apoio é a própria espiral que emerge nas imagens de Tarr. É diante do negrume e do vazio que estamos. Sua câmera alterna entre o giro interrompido e a observação fixa diante das figuras que caminham para o escuro na imagem.

A operação da espiral, nesse caso, se diferencia daquela proposta por Eisenstein, cujo pensamento no cinema se faria pelo choque, no interstício das imagens. Aqui o pensamento vem pela imagem nos oferecer sua impotência, por meio dos corpos que vagam nessa paisagem sombria e lamacenta. A câmera que acompanha essas figuras, não interfere em sua ação. Não é possível localizar essas imagens historicamente, pois são vestígios de um fim ou de um início da Terra. É uma aventura ao desconhecido que cintila a memória de um mundo sem origem.

A espiral configurada aqui é o deslocamento do que está sempre por vir pela força oculta dessas imagens que preferem a escuridão à luz. Ao prescindir o passado imediato, os filmes abandonados permanecem como gestos que apontam para um novo sentido a cada vez que sua linha espiralada toca um ponto de contato. Se esvazia mais a cada tentativa de apreensão. O que se projeta, portanto, não é uma polarização entre os dois cinemas, mas uma leitura que pretende

no lugar de uma origem]. A aula foi parte do curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes” com os professores doutores Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima. Em 06 de setembro de 2017.

³³ OUDART, Jean-Pierre; NARBONI, Jean; COMOLLI, Jean-Louis. Readings of Jancsó: Yesterday and Today (April 1970). In: *Cahiers du cinéma. Vol. 3: 1969-1972: The politics of representation*. Edited by: Nick Browne. London: Routledge, 1996. pp. 89-111.

prolongar e repercutir os filmes ao lado do pensamento de outros autores, haja vista que o capítulo se desenrola também em torno da noção de comunidade e *ser-em-comum*. Em suas dobras, o texto é escrito com Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Simone Weil, Raúl Antelo e Flávio de Carvalho.

Como um exercício para pensar outras memórias, parece necessário que os teóricos apresentados, apesar de serem coerentes entre si, armem uma série que não seja naturalmente óbvia. Esse elenco remontado é também uma apresentação de diferentes leituras acerca da noção de memória. Esse estudo também preza por recuperar – como já foi usado nessa introdução – entrevistas e falas de Béla Tarr ao longo de suas aparições públicas. Esse caminho configura uma intenção de desvelar o que está inaparente a partir de rastros. Cumprir o procedimento arqui-filológico de ler o que vem *com e ao lado* das imagens, ou seja, um procedimento que se alonga e se alarga também na projeção de um pensamento à espera.

Na segunda parte do primeiro capítulo, atendo-me às figuras que chamo de seres acefálicos. Essa comunidade comparece a partir da ideia de *crítica acéfala* de Raúl Antelo, procedimento crítico de confronto à noção de autoridade para acolher leituras que surgem a partir de forças antagonicas³⁴. Nesse sentido, encontro seres acefálicos nas imagens de Tarr, cuja aparição raramente se dá em seu centro, mas sempre nos limiares. Fantasmagóricos ou fugazes, os amantes, os ciganos, os ébrios e toda comunidade que vem lança uma força anti-histórica nos filmes.

Há ainda, antes do segundo capítulo, um exercício de leitura de imagens que chamo de “anotações para outras memórias”. A intenção desse fragmento é perceber como a linguagem cinematográfica desenha algumas ideias trabalhadas ao longo desse estudo. A escolha pelo termo anotação é precisa, pois não há intenção de conclusão sobre o significado dos filmes, mas apenas o desejo de torná-los ainda mais retorcidos e abertos. Por isso, no segundo capítulo, procuro também desdobrar a noção de acefalia a fim de percorrer as questões em torno da animalidade *no* homem configurando uma outra emergência para o nosso tempo de agora. E, de certo modo, busca-se estender a discussão apresentada a partir da ideia em torno dos seres acefálicos. Esse assunto pode ser identificado, por exemplo, no filme *Harmonias de Werckmeister* (2000) quando a personagem Eszter aponta para um problema da humanidade:

Tenho que esclarecer isto para que não fique dúvida, que não é um problema técnico, mas uma questão filosófica. De modo que o sistema tonal em questão, por investigação, nos conduziu inevitavelmente a uma prova de fé, na qual

³⁴ Nota de aula do curso “Arqui-filologias: ficção-crítica, memórias inaparentes” no PPGMS – Unirio, ministrado pelos professores doutores Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima. Em agosto de 2017.

perguntamos: O que é que nos faz crer que esta harmonia, a base de cada obra-prima referindo-se a sua própria irrevogabilidade, realmente existe ou não? Disto segue que devemos falar de uma não investigação na música, se deve falar de uma realização única de não-música. Algo que durante séculos foi ocultado, um escândalo terrível que devemos revelar. Daí a situação vergonhosa de que todos os intervalos nas obras-primas de muitos séculos são falsos³⁵.

Dada a evidência da obra como falsidade histórica, apoiado nos intervalos musicais, Eszter parece dizer que o problema da humanidade é anterior à técnica. Esta que é a força motriz da modernidade, apenas desdobra uma questão precedente – um problema filosófico. Considerando que Andreas Werckmeister foi teórico e musicista alemão que viveu entre os séculos XVII e XVIII, rastreamos um tempo em que o pensamento humanista ascendia. É no período nomeado como Renascimento, o momento em que o homem e sua hominidade³⁶ é exaltada e o animal é negado. Eszter ainda nos convida a refletir até que ponto vale sustentar as percepções homogêneas de mundo que se baseiam em algo inscrito na história e se repetem, apesar da evidência de sua inconsistência. Investigo nesse capítulo os caminhos desdobrados do pensamento acefálico compreendendo-o como um vislumbre dessa outra concepção de história e tempo da qual nos fala Walter Benjamin em suas teses. Isto é, depois do fim, o que resta é a figura de um homem que vive sua negatividade³⁷. Nesse encontro com o negativo, o homem restaura dentro de si a sua própria animalidade. Essa mesma negatividade é pura exposição no último filme de Béla Tarr, *O Cavalo de Turim* (2011), que é também um longa-metragem que destrói o mundo em seis dias.

Extinguir o mundo criado por Deus na mesma quantidade de dias desfaz, novamente, a obra e sua autoridade. O que sobra é apenas o homem diante de sua animalidade. Dentre os quatro filmes escolhidos para esse estudo, a questão parece se repetir. Outro exemplo é a última sequência do filme *Danação* (1988), quando *Karrer* se encontra solitário e abandonado. Nos

³⁵ HARMONIAS de Werckmeister. Direção: Béla Tarr. Alemanha/França/Hungria/Itália, 2000. 145'. Trecho citado em 31'15".

³⁶ Giorgio Agamben discute em seu livro *O Aberto* a dimensão do homem (*homo sapiens*) como uma espécie que não é claramente definida, mas como um artifício para produzir o reconhecimento humano. Assim, a máquina antropológica é óptica e constituída de uma série de espelhos em que homem vê sua imagem desde sempre deformada com traços de macacos. “A máquina antropológica do humanismo é um dispositivo irônico, que verifica a ausência para o *Homo* de uma natureza própria, mantendo-o suspenso entre uma natureza celeste e uma terrena, entre o animal e o humano – e, portanto, seu ser será sempre menos e mais que ele próprio”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. Tradução: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª Edição, 2017. p.51.

³⁷ A negatividade de que não tem “mais nada a fazer” como escreve Denis Hollier em torno do pensamento de Georges Bataille em trecho citado por Giorgio Agamben. In: AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. Op. cit., p.16.

últimos minutos, ele decide latir para um cão no cenário enlameado e chuvoso³⁸. Para compor essa conversa em torno da animalidade, trago mais uma figura *ao lado* de Béla Tarr. No segundo capítulo, a leitura se engendra com o escritor e roteirista László Krasznahorkai. O húngaro colabora com Tarr desde *Danação* (1988) e já teve dois de seus livros adaptados pelo cineasta. O primeiro foi *The Melancholy of Resistance* (*Az ellenállás melankóliája*, 1989) referência para o filme *Harmonias de Werckmeister* (2000); o segundo foi *Satantango* (*Sátántangó*, 1985), cuja adaptação para o cinema é homônima.

Entretanto, o que interessa nesse capítulo final é ampliar a leitura em torno da animalidade no homem, nessa outra memória que surge após o fim de uma história cefálica. Retorno, portanto, à imagem do cão, este que é também associado ao diabo – aquele que traz o conhecimento e que duvida. É com esse animal (melhor amigo do homem?) que László Krasznahorkai dialoga no pequeno livro *Animalinside* (2012). É também esse trabalho que interessa. A partir das pinturas do alemão Max Neumann, cuja figura principal é o cão, Krasznahorkai escreve quatorze pequenas histórias que emergem de um confinamento cadenciado por diversos sentimentos. Ao lado dos escritos do húngaro, acompanhamos o cão que algumas vezes aparece sem as patas dianteiras e em outras parece ter pernas de homem. Há também momentos em que salta no espaço aéreo da imagem. Diante das questões incitadas pela literatura de Krasznahorkai, investigo o impacto dessa escrita no cinema de Tarr e seus desdobramentos.

Por fim, entre Tarr, Jancsó e Krasznahorkai, procuro ampliar as imagens que aparecem ao longo desse estudo, a fim de pôr em prática um pensamento em torno da memória que não a reduz à representação, mas busca ampliar a atmosfera das coisas para além de si mesmas. Investigando dentro da negatividade do homem talvez algo que ainda não sabemos e que, provavelmente, nunca saberemos.

³⁸ A cena é citada por Tarr em uma entrevista em que diz “At the end of Damnation, the man decides not to communicate with anyone but a dog”. In: ERICKSON, Steve. *A Brief Interview with Béla Tarr*. Dez. 1994. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~steeve/bela.html>>. Acesso em Set. 2017

PARTE UM

O CÍRCULO E A ESPIRAL

O tempo presente e o tempo passado
 Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
 E o tempo futuro contido no tempo passado.
 Se todo tempo é eternamente presente
 Todo tempo é irredimível.
 O que poderia ter sido é uma abstração
 Que permanece, perpétua possibilidade,
 Num mundo apenas de especulação.
 O que poderia ter sido e o que foi
 Convergem para um só fim, que é sempre presente.
 Ecoam passos na memória
 Ao longo das galerias que não percorremos
 Em direção à porta que jamais abrimos
 Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras
 Em tua lembrança.
 Mas com que fim
 Perturbam elas a poeira sobre uma taça de pétalas.
 Não sei.
 Outros ecos
 Se aninham no jardim. Seguiremos?
 Depressa, disse o pássaro, procura-os, procura-os
 Na curva do caminho. Pela primeira porta,
 Aberta ao nosso mundo primeiro, aceitaremos
 A trapaça do tordo? Em nosso mundo primeiro,
 Lá estavam eles, dignificados e invisíveis,
 Movendo-se imponderáveis sobre as folhas mortas,
 No calor do outono, através do ar vibrante,
 E o pássaro cantou, em resposta
 À inaudita música oculta na folhagem.
 E um radiante olhar impresentido o espaço trespasssou,
 porque as rosas
 Flores contempladas recordavam.
 Lá estavam eles, como nossos hóspedes, acolhidos e acolhedores.
 Assim, caminhamos, lado a lado, em solene postura,
 Ao longo da alameda deserta, rumo à cerca de buxos,
 Para mergulhar os olhos no tanque agora seco.
 Seco o tanque, concreto seco, calcinados bordos,
 E o tanque inundado pela água da luz solar,
 E os lótus se erguiam, docemente, docemente,
 A superfície flamejou no coração da luz,
 E eles atrás de nós, no tanque refletidos.
 Passou então uma nuvem, e o tanque se apagou.
 Vai, disse o pássaro, porque as folhas estão cheias de crianças,
 Maliciosamente escondidas, a reprimir o riso.
 Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero humano
 Não pode suportar tanta realidade.
 O tempo passado e o tempo futuro,
 O que poderia ter sido e o que foi,
 Convergem para um só fim, que é sempre presente.

(T.S.Eliot)³⁹

³⁹ ELIOT, T.S. Os quatro quartetos (I). In: *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. pp.199-200.

Em um programa de televisão⁴⁰, no ano de 2011, sentam-se lado a lado Miklós Jancsó e Béla Tarr. Dispõem-se a uma conversa – em húngaro – que, mesmo com o auxílio das ferramentas tecnológicas de tradução, para os não falantes da língua, soa praticamente incompreensível. Parto desse encontro para elaborar a primeira peça desse estudo, cuja intenção é estender uma conversa para fora dessa imagem. Na descrição do vídeo há uma breve informação sobre o assunto discutido: a questão política e cultural da produção de filmes na Hungria⁴¹. Não pretendo descrever aqui as situações específicas desse contexto, mas sim traçar uma leitura *com* os pensamentos de Jancsó e Tarr.

Para isso, tomo essa entrevista, aparentemente ininteligível, como um lance de dados que desdobrará em uma combinação a um *impossível*. Imaginar, por exemplo, o que poderia ter sido essa conversa interessa mais do que compreender completamente o que foi dito. Essa escuta supostamente distorcida é o que traça o caminho e o método que seguirei nessa pesquisa, compreendendo na articulação do pensamento *entre* e *com* Jancsó e Tarr uma maneira de produzir memórias que não tenham como fim a representação.

Portanto, esse estudo em seu primeiro momento, persegue seus filmes a fim de produzir sentidos que se projetam para fora das imagens e se relacionam com o tempo presente. São eles: *Os sem esperança* (*Szegénylegények*, 1966), *Salmo Vermelho* (*Még kér a nép*, 1972) e *Electra, meu amor* (*Szerelmem, Elektra*, 1974) de Miklós Jancsó; *Danação* (*Kárhozat*, 1988), *O Tango de Satã* (*Sátántangó*, 1994), *Harmonias de Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*, 2000) e *O Cavalo de Turim* (*A Torinói Ló*, 2011) de Béla Tarr.

Como alongar um pensamento contaminado, em contágio, que vem do encontro de Béla Tarr e Miklós Jancsó a partir do recorte estabelecido, para criar uma conversa com outros autores em torno da noção de comunidade e, por sua vez, de tempo e história, admitindo suas implicações na noção de memória? Tendo como ponto de partida os filmes, optei por esse fragmento temporal que torna possível ler Jancsó cronologicamente anterior a Tarr, sabendo de antemão – dado o exemplo da entrevista – que também o é contemporâneo. Nesse sentido, minha atenção aos cineastas é dedicada a mantê-los em movimento a partir do deslocamento e inscrição no presente. Retomando o poema de T.S. Eliot a partir do seguinte fragmento:

⁴⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/LSEDgEj5SSw>>. Acesso em Jan. 2018.

⁴¹ Mais especificamente tratam sobre o fato do governo congelar o orçamento para a produção de filmes, provocando uma chamada pública dos cineastas Ildikó Enyedi, Benedek Fliegauf, Szabolcs Hajdú, Miklós Jancsó, Ágnes Kocsis, Márta Mészáros, Kornél Mundruczó, György Pálfi e Béla Tarr, intitulada “Hungarian Film Friends”. A chamada foi assinada por vários cineastas mundialmente famosos, de Angelopoulos a Atom Egoyan, Michael Haneke a Aki Kaurismäki e Andrzej Wajda. No vídeo, a entrevistadora Júlia Váradi conversa com Miklós Jancsó e Béla Tarr sobre as chances do cinema húngaro nesse contexto.

(...)
 Não apenas isto, mas a coexistência,
 Ou seja, que o fim precede o princípio,
 E que o fim e o princípio sempre estiveram lá
 Antes do princípio e depois do fim.
 E tudo é sempre agora. As palavras se distendem,
 Estalam e muita vez se quebram, sob a carga,
 Sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem,
 Apodrecem com a imprecisão, não querem manter-se no lugar,
 Não querem quedar-se quietas.
 (...) ⁴²

Com o agora que se instala nessa montagem, o filme é apenas um acesso, uma passagem para novas maneiras de ler o mundo. Nesse sentido, tomo emprestada a noção de poesia do filósofo Jean-Luc Nancy, para compor essa conversa e expandir os contornos do cinema, lançando-o à dimensão de pensamento:

O sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer. A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia.⁴³

A poesia como pensamento projeta um sentido sempre a ser feito. Sendo assim, leio os filmes como uma poesia em imagem que é sempre um acesso; acesso que também pode ser lido, num gesto, como um acesso que se alterna e se move a algo por vir. Nesse inacabamento é possível desfazer a noção de história apenas como *arkhé* [começo, comando] que tem como finalidade UMA obra ou, mais severamente, A obra. Assim, a partir da série que começa no encontro Jancsó-Tarr, compreendo essa combinação como a possibilidade de produzir uma outra história que se faz em movimento. De acordo com Raúl Antelo:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade (“*Bild ist die Dialektik im Stillstand*”). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é paramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética (*Bildlich*). Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem

⁴² ELIOT, T. S. op. cit., p.204.

⁴³ NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia.*, op. cit., p.416.

no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.⁴⁴

Assim, as imagens de Jancsó e Tarr sobrevivem para além de filmes, como um acúmulo de tempos a serem descobertos. Nesse exercício de deslocamento, os cineastas não se reduzem a essa nomenclatura – cineasta – e tornam-se também leitores, filósofos e teóricos. Nos termos da filósofa francesa Simone Weil, o que pretendo estabelecer aqui é um trabalho de atenção que não tenta explicar o objeto, “mas olhá-lo até que jorre a luz”⁴⁵. Pois, assim como a poesia que Jean-Luc Nancy, a atenção escapa à noção de certeza e de posse. Nesse contorno difuso, inscrevo Béla Tarr e suas imagens como um pensamento que transporta dentro de si os gestos de Miklós Jancsó, ao mesmo tempo em que os recusa.

Há entre eles uma diferença que admite um primeiro desvio. Miklós Jancsó optou por fazer filmes até o fim de sua vida, morre em 2014. Por outro lado, Béla Tarr abandonou “fazer filmes” em 2011, e continua vivo. Entre essas duas escolhas, esboço um movimento oscilante na tentativa de ler as imagens de Jancsó como uma memória imediata ao cinema de Tarr. Contudo, esse murmúrio jancsóniano não é imperativo para seu trabalho. Nesse trânsito entre o que se herda e o que se recusa, quando brota o que podemos tomar como legado, é que o pensamento se engendra. Tanto que o pesquisador, crítico e amigo de ambos, András Bálint Kovács, em seu livro *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*, discorre sobre a singularidade das imagens de Tarr quando vistas ao lado de outras como aquelas feitas por Tarkovsky, Antonioni, Godard e Jancsó. E diz:

O fato de que no cinema húngaro do pós-guerra Miklós Jancsó criou um poderoso estilo cinematográfico abstrato de longa data, não nos diz nada sobre o estilo cinematográfico abstrato de Béla Tarr. Não nos diz nada porque, em primeiro lugar, muitos outros diretores internacionais também desenvolveram algum tipo de estilo cinematográfico abstrato no período que Jancsó fez; e em segundo lugar, no cinema de Béla Tarr também se encontram muitas outras influências. **Então, a tradição não explica nada; pelo contrário, a tradição do cinema de arte húngaro tinha sido diferente até o estilo Tarr aparecer.** Por outro lado, como mencionado na introdução, a combinação dos principais ingredientes do estilo Tarr tornou-se um iniciador da moda no cinema húngaro nos anos 90 (preto e branco, atmosfera sombria, longa duração).

⁴⁴ ANTELO, Raúl. *Filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória mas é repetido pela matéria*. p. 13. Texto disponibilizado pelo autor após a aula do curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes” no PPGMS – Unirio, ministrado pelos professores doutores Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima. 21 de agosto de 2017.

⁴⁵ O método para compreender os fenômenos seria: não tentar interpretá-los, mas olhá-los até que jorre a luz. Em geral, método de exercer a inteligência que consiste em olhar. (...) A condição é que a atenção seja um olhar e não um apego. In: WEIL, Simone *apud* BOSI, Ecléa. A atenção em Simone Weil. *Revista de Psicologia USP*, 2003, Vol. 14, No.1, pp. 11-20. Originalmente citado de: Weil, S. *Attente de Dieu*. Paris: La Colombe, 1950. p. 388.

Consequentemente, a única maneira que o estilo Tarr pode ser explicado é através do efeito que tem sobre o espectador⁴⁶. (grifo meu)

Ao deserdar a obra que vem cronologicamente anterior à sua, Tarr rompe com a linearidade da herança histórica, colocando mais uma vez em questão a naturalidade com que lemos as imagens. Ao desativar seu passado imediato – seja por não seguir uma tradição jancsóiana, seja por escolher o abandono como gesto político – ele se retira da lógica do mercado ao deixar de somar à linha de produção e progresso. Realiza, portanto, uma *desobra*⁴⁷.

Miklós Jancsó levou seu cinema até o fim da vida, produzindo, inclusive, filmes radicalmente diferentes do que propunha no início de sua extensa filmografia. Manteve-se, portanto, vinculado à sua potência produtiva. De outro modo, Béla Tarr desencoraja seus ideais juvenis de um cinema revolucionário que enfrenta a política ao inverter a proposição. Parece perceber que no século XXI as potências são anuladas e esvaziadas rapidamente pelo mecanismo de produção industrial. Enquanto ainda fazia filmes, desenhou o primeiro gesto de inoperabilidade com o seu longa-metragem de sete horas e trinta minutos, *O Tango de Satã* (1994). Dessa maneira, dá a indústria cinematográfica um filme impossível, que não poderia gerar lucro, posto que instaura um outro tempo contrário ao entretenimento. Este pensamento ressurgiu anos depois, quando Tarr abandona sua carreira, atitude que parece causar um mal-estar e estranhamento do que se espera de um cineasta mundialmente conhecido.

De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben, o homem é o animal que pode sua própria impotência⁴⁸. Diante de um sistema capitalista, somos incentivados o tempo todo a produzir e, imersos em nossa potência, somos alienados da capacidade de impotência. Nesse sentido, Agamben escreve:

“Impotência” não significa aqui apenas ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo, “poder não fazer”, poder não exercitar a própria potência. E é precisamente esta ambivalência específica de toda potência, que é sempre potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, que define em primeiro lugar a potência humana. O homem é, por conseguinte, o ser vivo que, existindo sob o modo da potência, pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, trate-se de fazer ou de não fazer. O que o expõe, mais do que qualquer outro ser vivo, ao risco do erro, mas, simultaneamente, lhe permite acumular e possuir livremente as suas capacidades, transformá-las em

⁴⁶ Em tradução livre. KOVÁCS, A. B. op. cit., p.97.

⁴⁷ *La communauté désœuvrée, La comunidade desobrada* ou A Comunidade Inoperada é o livro no qual Jean-Luc Nancy apresenta a ideia de *desobra*. Assim, a obra seria aquilo que figura a comunidade enquanto família, povo, igreja, nação, partido, literatura, filosofia, cinema, etc. Ou seja, tudo aquilo que serve para aglutinar identidades de pessoas em “povos” e “nações”, e os torna comum. Nesse sentido, a *desobra* é aquilo que não segue modelos, que existe apenas como um *ter-lugar*, tornando inoperante todas as obras fundadoras e absolutas, para existir como contingência e finitude.

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água. 2010. p. 58.

"faculdades". (...) A ideia de que cada um pode fazer ou ser indistintamente seja o que for, a suspeita de que não só o médico que me examina poderia amanhã ser um artista de vídeo, mas que até mesmo o algoz que me mata seja já, na realidade, como em *O Processo* de Kafka, um cantor, não são mais do que o reflexo da consciência de que todos estão simplesmente a vergar a essa flexibilidade que é hoje a primeira qualidade que o mercado exige de cada um. Nada torna tão pobres e tão pouco livres como esse estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer, pode, todavia, resistir ainda, pode ainda não fazer. Aquele que é separado da própria impotência perde em contrapartida, antes do mais, a capacidade de resistir. E como é somente a calcinante consciência do que não podemos ser a garantir a verdade do que somos, assim também é somente a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer a dar consistência ao nosso agir⁴⁹.

O gesto de Béla Tarr reinsere a impotência como força de suas imagens potentes [os filmes realizados] a partir de sua escolha de “poder não fazer”. Suspendem-nas no tempo à espera de uma conversa. Esse mesmo jogo acontece em relação ao cinema de Miklós Jancsó, quando Tarr escolhe criar independente de seu passado imediato. Poderia repetir os passos já caminhados por Jancsó nos anos 1960 e 1970 que colocam a história da Hungria em evidência, mas prefere não. Nesse sentido, seus filmes se descolam da linearidade e produzem imagens que configuram uma série de fragmentos, abrindo um leque de leituras que não se relacionam diretamente com fatos históricos. Por outro lado, a presença de Jancsó surge como uma imagem longínqua, que projeta a sombra de uma ausência, como um livro guardado em uma biblioteca que pode ou não ser lido.

No ano em que Béla Tarr anunciou *O Cavalo de Turim* como seu último trabalho, foi também quando se tornou produtor do último filme dirigido por Miklós Jancsó. *Magyarország 2011* (Hungria 2011) é uma antologia que reúne dez diretores húngaros⁵⁰, cuja intenção era protestar contra o governo do primeiro ministro Viktor Orbán. Este segundo encontro proporciona uma bela cena de despedida entre ambos, na qual um possibilita a escrita de um último pensamento em imagem, do outro. Isto posto, é importante sublinhar que o fazer poético de Miklós Jancsó⁵¹ sugere uma clara relação com a cultura húngara, visto que em seus filmes o folclore, os eventos históricos e a referência ao comunismo são explícitas. As imagens surgem de uma atmosfera de circulação entre seus personagens e a câmera. Ao rever esses filmes e lê-los no presente, fora de seu país e continente de origem, enfrento a primeira questão que

⁴⁹ Ibid. p. 59.

⁵⁰ Benedek Fliegauf, Péter Forgács, Miklós Jancsó, András Jeles, Ágnes Kocsis, Márta Mészáros, György Pálfi, András Salamon, Simon Szabó e Ferenc Török.

⁵¹ Para compreender de forma mais detalhada a trajetória de Miklós Jancsó: Cf. JANCSÓ, Miklós. *Obituary*. The Telegraph (Online). Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/10610561/Miklos-Jancso-obituary.html>>. Acesso em 7 de janeiro de 2018.

transborda dessa conversa entre Jancsó e Tarr: qual pensamento que se engendra com essas imagens em processo de contágio, de contaminação?

Parece fundamental partir dos filmes de Jancsó não para identificar neles quais são as guerras e ideologias representadas, mas sim compreender o que a distância e aproximação dessa memória ideológica e mitológica – considerando os filmes *Salmo Vermelho* e *Electra, meu amor* – podem inscrever no presente. Apesar de serem muitas vezes abstratos, principalmente no que diz respeito a uma localização específica de tempo e espaço, a referência ao contexto político da Hungria é evidente. Isso não significa que Jancsó esteja preso apenas a uma representação histórica verossímil, preso a uma ideia de realidade, mas deixa vestígios que estabelecem uma relação com acontecimentos reconhecíveis.

Dessa maneira, Jancsó parece compreender a história como algo a ser encenado, o que lhe dá liberdade para inserir aspectos irrealis⁵² ao lado da forte presença de canções húngaras tradicionais coreografadas. Nesse jogo entre comentar a história e distorcê-la, suas imagens carregam ainda alguma esperança e, apesar de sua predileção pelos movimentos populares, o cineasta não parece estar interessado em defender algum lado específico. Em ensaio sobre a carreira de Jancsó, para o catálogo da mostra sobre o diretor realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2013, o crítico de cinema Fabian Cantieri escreve que o interesse de Jancsó é o caráter fenomênico do poder. E ainda que “antes de defender a esquerda ou a direita (ele nunca o faria), é preciso combater um terceiro lado – o de cima – aquele vigente no poder agora, cronicamente incorruptível de seu estatuto repressor”⁵³.

A impressão do poder e da guerra *sobre e nos* homens atravessa as imagens de Jancsó e, de forma reformulada, reaparece no cinema de Béla Tarr. Essa atmosfera que envolve o pensamento de ambos vai ao encontro dos escritos da filósofa francesa Simone Weil, leitora da *Iliada*, ou o poema da força. Ao dedicar-se ao texto de Homero, Weil se depara com a força que torna vencedores e vencidos igualmente próximos:

O verdadeiro herói, o verdadeiro objeto, o centro da *Iliada*, é a força. A força que é manipulada pelos homens, a força que submete os homens, a força perante a qual a carne dos homens se retrai. Nela a alma humana surge incessantemente alterada pelas suas relações com a força; arrastada, ceifada

⁵² Andrew James Horton em seu texto sobre Miklós Jancsó intitulado “A Aura da História” escreve que “Nos anos setenta, viria a se tornar claro que este tipo de “realismo” era um meio, e não uma finalidade para Jancsó, na medida em que o realizador passou a incorporar elementos anacrônicos (como o helicóptero em *Electra, meu amor*), mecanismos narrativos que cortam o realismo deliberadamente (p.ex.: a ressurreição de alguns personagens) e pessoas reais sendo apresentadas como alter-egos (Rapsódia Húngara – Hungarian Rapsódia, 1978).” Outro ponto é o fato de que em alguns filme de Jancsó, “o ano de 1919 é utilizado como arquétipo.” In: CAIXA CULTURAL. *Miklós Jancsó: A dança da utopia* (Catálogo). Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2013. p.23.

⁵³ CANTIERI, Fabian. A consagração de um novo rito: Os anos 60 e 70 na carreira de Miklós Jancsó. Ibid. p.38.

pela força da qual julga dispor, curvada sob o constrangimento da força que suporta. (...) a força, é o que torna quem lhe é submetido numa coisa. Quando é exercida até ao extremo, faz do homem uma coisa no sentido mais literal, porque faz dele um cadáver. Havia alguém e, num instante, não há ninguém. É um quadro que a *Ilíada* não se cansa de nos apresentar⁵⁴.

A força que afeta a carne dos homens é a mesma que atravessa a conversa armada entre Tarr e Jancsó. Os personagens diante de uma terra bélica – ou da luta de classes – em Jancsó carregam em si uma curta esperança, enquanto em Tarr parecem mais familiarizados com a ruína. Nos dois casos, a força que vem do alto e subjuga os homens está presente e os apavora dentro e fora dos filmes. Nesse sentido, o que essas imagens projetam é um tempo *agora* que adquire a aparência de nós mesmos, cada vez mais subjugados à força. De forma similar, o assombro que permeia os mundos de Jancsó e Tarr também ocupa o pensamento de Simone Weil quando escreve:

A força que mata é uma forma sumária, grosseira, da força. Muito mais variada nos seus métodos, mais surpreendente nos seus efeitos, é a outra força, a que não mata; ou seja, a que não mata ainda. Vai matar certamente, ou vai matar talvez, ou talvez esteja apenas suspensa sobre o ser que a todo instante pode matar; em todo caso, transforma o homem em pedra. Do poder de transformar um homem em coisa fazendo-o morrer procede outro poder, e bem mais prodigioso, o de fazer uma coisa de um homem que continua vivo⁵⁵.

Quando não mata ainda, a força pode ser ruína, reduzindo os homens a pequenas peças de um jogo com a violência e a morte. Nesse movimento, estão também os personagens de Tarr que em nenhuma circunstância deixam de manipular uns aos outros. Essa dimensão se revela constantemente nos diálogos ou monólogos. A exemplo disso, o protagonista *Karrer*, do filme *Danação* (1988) parece tecer considerações agudas sobre a força enquanto um forte elemento da história, quando diz:

Desta forma, será uma agradável história familiar. Mas terminará como qualquer outra história. Porque histórias terminam mal. Histórias são todas histórias de desintegração. Os heróis sempre se desintegram. E se desintegram sempre da mesma forma. Caso contrário, não seria desintegração, mas renascimento. E não estou falando de renascimento, mas de desintegração. Desintegração irrevogável. Portanto, o que está para acontecer aqui é apenas uma forma de ruína entre as milhões que existem⁵⁶.

Karrer traduz a consciência amarga do jogo em que está submetido. Está de acordo que os homens não são poupados, muito menos os heróis, afinal, “os heróis tremem como os

⁵⁴ WEIL, Simone. A ilíada, ou o poema da força. In: *A fonte grega*. Tradução Felipe Jarro. Lisboa: Cotovia, 2006. p.9.

⁵⁵ WEIL, Simone. A ilíada, ou o poema da força. op. cit., p.10.

⁵⁶ DANAÇÃO (*Kárhozat*). Direção: Béla Tarr. Hungria, 1987, 122'. Trecho citado em 26'.

outros”⁵⁷. Essa ideia reaparece em diversas entrevistas de Tarr, especialmente quando evidencia sua preferência por fazer filmes que se preocupam diretamente em *como* contar algo e não exatamente o *quê*⁵⁸. Sabe que a força está implicada na história dos homens e, diante disso, devemos compreender como lê-la e como sair de seus mecanismos de controle. De acordo com Béla Tarr não há mais histórias a serem contadas, desde o velho testamento:

Se você ler o Antigo Testamento, tudo está lá: como começou, Caim mata Abel, e então alguém transa com a mãe, e depois há o holocausto e os assassinatos em massa, tudo está lá. Você não pode criar novas histórias, não é nosso trabalho criar novas histórias. Nosso trabalho é muito simples, apenas tentar entender como estamos fazendo a mesma velha história; porque estamos repetindo a mesma velha história, mas é claro que todo mundo é diferente e todo mundo tem algum poder de influenciar suas próprias vidas, e isso pode ser interessante – porque as diferenças são sempre interessantes⁵⁹.

Nesse sentido, ele se dedica a um pensamento em torno da força, esta que se repete desde – e talvez antes – a *Iliada*. Tateia um presente que não cessa de se recolocar neste tempo de homens coisificados. O enfrentamento dessas imagens impõe para nós a emergência de elaborar outra maneira de entender a relação com o passado e a memória, visto que estes quando compreendidos em sua rigidez, conservam o raciocínio violento da força. É necessária uma reinvenção da memória, posto que somos “donos de recordações terríveis”⁶⁰.

No ocidente, a força identificada na *Iliada* por Simone Weil, se estende e é díspar em relação aos escritos bíblicos que adquirem uma dimensão importante nos filmes de Tarr e assombram diferentes personagens. Em *Danação* (1988), ouvimos o discurso da atendente de guarda-volumes que atravessa duas vezes o caminho de *Karrer*. Essa figura prevê um futuro já escrito:

Conhece o velho Testamento, jovem? "Soa a trombeta; está tudo pronto, mas ninguém marcha para o combate, porque o meu furor se desencadeia sobre toda a multidão. Fora, a espada; dentro, a peste e a fome. Se alguns chegarem a se refugiar nas montanhas gemerão como as pombas dos vales cada qual por

⁵⁷ WEIL, Simone. A ilíada, ou o poema da força. op. cit., p.18.

⁵⁸ “E estamos apenas tentando encontrar algo como um filme complexo ou total, que não é apenas uma história. E essa é a razão pela qual procuramos os locais e porque passamos tanto tempo procurando uma localização. Temos alguns personagens principais, mas o local deve ser tão principal quanto eles, assim como o Tempo”. Em tradução livre. KOUTSOURAKIS, Angelos. *Three Films by Béla Tarr 'Almanac of Fall', 'Damnation' and 'Satantago'*. Disponível em: <<http://www.popmatters.com/review/157945-three-films-by-tarr-almanac-of-fall-1983-damnation-1987-satantago-19/>>. Acessado em maio, 2015.

⁵⁹ Em Tradução livre. SÉLAVY, Virginie. Entrevista: *The Turin Horse: Interview with Bela Tarr*. Disponível em: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>. Jun. 2012. Acesso em Nov. 2017.

⁶⁰ WEIL, Simone. A ilíada, ou o poema da força. op. cit., p. 28.

causa do seu pecado. Todas as mãos cairão desalentadas, todos os joelhos tremerão. Revestir-se-ão de saco e tremerão como varas verdes! Sua prata e seu ouro não poderão salvá-los no dia da cólera do Senhor. Não saberão eles nem comer à vontade nem encher o ventre, porque é lá que os farei cair no pecado. Desviarei os olhos e será profanado o meu tesouro; Prepara-te uma cadeia; pois a terra está repleta de crimes, e a cidade cheia de violências. Farei vir também os mais bárbaros pagãos que se apoderarão de todas as casas. Sobrevirão desastres sobre desastres. Pedir-se-ão oráculos ao profeta, faltará a lei para o sacerdote, e o conselho para os anciãos. O rei há de pôr luto, ficará o príncipe cheio de consternação, faltará a lei para o sacerdote, e o conselho para os anciãos, tremerão as mãos dos homens do povo. Tratá-los-ei de conformidade com o proceder que levaram, julgá-los-ei conforme houverem merecido. Então saberão que sou o Senhor”⁶¹.

A ira do Senhor, essa voz homogênea e soberana que se instala *sobre e entre* os homens é outro nome para a força. Revela-se sob o discurso autoritário de um Deus absoluto que subjuga a vida ao movimento histórico de avanço e progresso. A força é aquilo que, de acordo com Simone Weil, “todos na *Ilíada* suportam, assim como todos sobre a terra”⁶². Os escritos da bíblia impregnam o mundo sob uma repetição de sua estrutura autoritária. Talvez, por isso, Tarr não localize suas imagens, deixando-as à deriva de qualquer tempo, haja vista que a história, nesse sentido, se repete infinitamente. Por outro lado, Jancsó se prende a uma atmosfera regional e imprime em seus filmes a crença de uma mudança na estrutura política e social através do cinema. Entretanto, o interesse histórico de Jancsó não o coloca em oposição ao pensamento de Tarr, mas estabelece um jogo de transparências entre semelhança e diferimento. De acordo com Kovács:

Para o público internacional, os filmes de Jancsó tinham uma atmosfera regional idiossincrática, expressa através da textura estilística, que era uma das correntes mais proeminentes do cinema de arte internacional. Por outro lado, os temas desses filmes – a turbulenta história nacional - foram representados de maneira reconhecível, mas inespecífica, de modo que se tornaram atemporais e a-históricos, e poderiam ser transportados para contextos nacionais e históricos muito diferentes. O método de Tarr é muito semelhante, com algumas diferenças importantes. Ele tomou a mesma trilha que Jancsó levou vinte e cinco anos antes dele. Ele radicalizou o estilo de longos planos que era muito típico de uma região, mas permaneceu inespecífico no que diz respeito ao espaço concreto e ao tempo histórico. Tarr conseguiu atingir o mesmo nível de universalidade, não no nível da história nacional, como fez Jancsó, mas no nível da representação sociológica, sem jamais eliminar a atmosfera regional específica. Esta é a razão pela qual alguém pode compartilhar a visão de Tarr sobre a Europa Oriental sem ter nenhum conhecimento sobre a Europa Oriental, porque a visão de Tarr traz

⁶¹ *DANAÇÃO (Kárhozat)*. Direção: Béla Tarr. Hungria, 1987, 122’. Trecho citado em 38’.

⁶² WEIL, Simone. *A ilíada, ou o poema da força*. op. cit., p.37.

algo de universal desta região: a imagem do oprimido, a imagem de uma vida indefesa⁶³.

Enquanto Jancsó pode ser transportado para diferentes contextos que carreguem os mesmos rastros históricos, Tarr acessa outra esfera que adquire caráter universal. Seria possível relacionar essa diferença pela compreensão que Jancsó tem de seus filmes como manifesto ideológico de um grupo. Tarr, em contrapartida, abandonou essa esperança e caminha sobre os escombros da modernidade perscrutando o que resta para a humanidade. No ensaio já indicado anteriormente, Fabian Cantieri contextualiza os filmes de Jancsó dos anos 60 e 70, dando a ver o aparecimento da esperança em suas películas, a exemplo da releitura do mito grego de Electra. No caso do filme *Electra, meu amor* é na fricção entre mitologia e história que a esperança aparece como algo interior à narrativa.

O pássaro de fogo deve morrer a cada dia para renascer no dia seguinte. E, uma vez que proprietários de terras e de fábricas deixem de ser proprietários e que não haja burguesia ou proletariado, rico ou pobre, opressor ou oprimido, uma vez que não exista muita comida para uns e não haja o suficiente para outro, quando tudo se assente como igual à mesa da justiça, quando o espírito brilhar em toda janela, então, e só então, o homem deverá viver a vida digna dele mesmo. Uma vida de liberdade, alegria e paz. E, ainda assim, o pássaro de fogo deverá, ainda, voar acima de nós, e, ainda, perecer todo dia para renascer ainda mais magnífico no dia seguinte. Abençoado seja teu nome, revolução⁶⁴.

Esse discurso acompanha a última sequência do filme. O que Cantieri diz sobre essa imagem é que o pássaro de fogo citado vem do folclore eslavo que também é análogo à Fênix da mitologia grega. A captura dessa criatura mágica é uma benção e uma maldição, simbolizando um eterno ciclo de morte e renascimento:

Uma figura que não deixa de ser também, uma bela analogia do desenho que Miklós Jancsó faz da Hungria no século XX – um país que sempre carrega a fé na transformação, mas quando esta se efetiva em poder de benção, vira *Danação*. Não importa o lado, seja vermelho, seja branco, seja esquerda ou direita: uma vez apossado, teu nome é opressão⁶⁵.

Essa esperança também esteve sobre os primeiros filmes de Tarr, mas logo foi substituída pela intriga, desonestidade e manipulação vinda de todos os lados. O que em Jancsó foi um comentário sobre o comunismo e revolução, aparece em Tarr como uma crise que

⁶³ Em Tradução livre. KOVÁCS, A.B., op. cit., p.19.

⁶⁴ Trecho do filme *Electra, meu amor* traduzido por Fabian Cantieri. In: A consagração de um novo rito: Os anos 60 e 70 na carreira de Miklós Jancsó, op. cit., p.36.

⁶⁵ Idem. Ibid. p. 37.

abrange o comum e o humano. O descolamento do momento histórico reconhecível levado a cabo por Tarr impulsiona suas imagens na direção de um movimento infinito de leitura, dando à história um caráter dinâmico. Recupera em seus filmes a dimensão do gesto, tratado por Agamben como um meio de comunicabilidade puro e sem fim⁶⁶:

O elemento do cinema é o gesto e não a imagem. Gilles Deleuze mostrou que o cinema apaga a distinção psicológica falaciosa entre a imagem como realidade psíquica e o movimento como realidade física. As imagens cinematográficas não são nem *poses éternelles* (como as formas do mundo clássico) nem *coupes immobiles* do movimento, mas *coupes mobiles*, imagens elas mesmas em movimento, que Deleuze chama de *images-mouvement*. É necessário ampliar sua análise e mostrar que ela diz respeito, em geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Mas isso significa que a rigidez mítica da imagem foi aqui rompida, e que não se deveria falar de imagens propriamente, mas de gestos. Toda imagem, de fato, é animada por uma polaridade antinômica: por um lado, ela é a reificação e o apagamento de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), por outro lado, conserva intacta a sua *dynamis* (como nas séries instantâneas de Muybridge ou como em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança da qual se apossa a memória voluntária, a segunda, à imagem que relampeja na epifania da memória involuntária. E enquanto a primeira vive em um isolamento mágico, a segunda sempre reenvia para além de si mesma, em direção a um todo do qual faz parte⁶⁷.

A polaridade da imagem entre *imago* e *dynamis*, coloca de forma mais clara a relação que tento construir até esse momento entre Jancsó e Tarr. Os filmes *Salmo Vermelho* e *Electra, meu amor* reiteram os ideais comunistas e regionais aproximando-os de uma imagem simbólica – a memória voluntária. Por outro lado, o recorte que proponho na filmografia de Tarr aponta para o caráter *dynamis* que, como explicitado por Agamben, reflete um movimento constante de refazimento que transborda para fora de si. Nesse sentido, as imagens de Tarr invocam outras memórias que não estão necessariamente contidas em seu centro. O humano que se desloca em seus filmes não é ninguém específico e pode ser qualquer um. O que vemos são pequenas comunidades sob o jogo da força refletindo alguns problemas do nosso tempo.

Dentre os muitos desdobramentos possíveis com as imagens de Tarr, recupero a discussão em torno do problema da comunidade amplamente tratada por filósofos como Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito e Giorgio Agamben. Diante do comunismo constantemente retratado por Jancsó e de todas as tentativas de representação que serviram como base para estruturar ideias nacionais, institucionais e sociais, Tarr parece indicar uma necessidade de movê-las de lugar ou até destruí-las. Se o que unia os homens no passado

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. op.cit., p. 54.

⁶⁷ Idem.

era uma dimensão de comum instaurada por um condicionamento exterior – coisas como a religião ou a identidade –, o que vemos hoje é justamente a desintegração dessas crenças que coloca em crise tudo que se entende por comum. De acordo com o filósofo italiano Roberto Esposito, todas as filosofias da comunidade compreendem-na como um bem pleno a ser reencontrado. E os comunismos e comunitarismos se atam à semântica do *próprio* – que seria o seu contrário⁶⁸. O território, por exemplo, que deveria ser um espaço comum, se define precisamente sobre a ideia de propriedade.

A partir da investigação do conceito de *communitas*, Esposito propõe a noção de *immunitas*. Enquanto a primeira se relaciona com a ideia de propriedade, a segunda se conecta com o impróprio. A sociedade moderna seria, portanto, essa que é formada por sujeitos que desejam a propriedade, mas são desapropriados de si mesmos. A comunidade, nesse caso, se configura não pela identificação com uma origem, mas com uma falta⁶⁹. Assim, a comunidade jancsóiana é um reflexo desse ideal social, que ainda se agrupa por um sentido comum. Em Tarr, a comunidade é justamente a ruptura com essas noções, cuja única identificação possível entre os seres é a falta. À vista disso, Tarr nega qualquer dimensão metafísica e metafórica em seus filmes⁷⁰. Não há mais espaço para um Deus e nem para uma vida que não seja essa da sobrevivência do corpo, dos seres à espreita da morte.

Roberto Esposito chama atenção também para a fundação da comunidade humana que, no seu ponto de vista, acontece com Caim e Abel. Ou seja, o que se estabelece como comum tem laço estreito com a morte, haja vista que é pautado no fratricídio⁷¹. O que resta dessa noção bíblica e que assombra algumas vezes os personagens de Tarr é essa aliança com o vazio. Diante desse cenário, Jean-Luc Nancy ao investigar o sentido da comunidade para nosso tempo, constrói seu pensamento a partir de outra ideia de comum. Para pensar a comunidade, o filósofo aponta o caráter abstrato da ideia de “nós” que é a base para o discurso da civilização ocidental. Essa ideia é também o que retorna nas imagens de Tarr, cujas figuras não se identificam com esse sentido de fusão, mas estão justamente em um *entre*. Os filmes giram na oscilação dessa noção ingênua de comunidade como algo homogêneo, explicitando o mal-estar⁷² que essa

⁶⁸ ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. pp.23-24.

⁶⁹ Ibid. p. 32.

⁷⁰ Cf. nota 19.

⁷¹ ESPOSITO, Roberto. op.cit., p.38.

⁷² Para Sigmund Freud “o primeiro êxito cultural foi um grande grupo de seres humanos permanecerem em comunidade” (p.106). Além disso, “o progresso cultural é pago com a perda de felicidade devida à intensificação do sentimento de culpa” (p.163). Isto é, o mal-estar na civilização/cultura está estritamente relacionado com a ideia de comunidade. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: LP&M, 2010.

condição instaura. Dessa maneira, as imagens de Tarr são lidas ao lado do pensamento de Nancy, haja vista que o filósofo propõe outra ideia de comunidade a partir de um novo sentido. No prefácio do livro *A comunidade inoperante*, Marcia Schuback introduz o pensamento de Nancy e sua relação com o *ser*:

Partindo sempre da ideia do comum como polo fusional e, assim, como a imanência de um si-mesmo apreendida como essência e identidade, os conceitos de sociedade, comunidade, povo, nação surgiram e se desenvolveram como o que inclui o mesmo ao excluir o diverso, como integração do idêntico mediante a segregação da diferença. (...) À diferença de Heidegger, que continua a buscar um sentido fusional do comum em seus conceitos de existência extática, intimidade (*innigkeit*) e singularidade (*einzigkeit*) do ser, e de Bataille, que fundamenta o seu pensamento do êxtase, do sacrifício, da emoção meditada e da experiência interior na ideia de uma fusão do sujeito e do objeto, seguindo o modelo da fusão amorosa, Nancy busca pensar o impensável de uma comunidade sem comunidade, de um em-comum sem nada comum a não ser a mera existência “com”, “entre”, “em”, “fora”, “para” um e outro, a exposição de uns aos outros, de uns com os outros, de uns entre outros. Seu pensamento da comunidade é o pensamento da comunidade do existir⁷³.

A lógica que Nancy sugere acontece no corpo do ser, ou seja, o sentido é *ser-em-comum*, sem que haja nada anterior determinado. A busca pela comunidade dada por um sentido de identidade, cultura, memória se mostra eficaz apenas para gerar mais políticas de exclusão, aumentando o lastro de violência e injustiça que já se mostraram cruéis em diversos regimes totalitaristas e também na suposta democracia⁷⁴. Dessa maneira, Nancy expõe a urgência de pensar uma comunidade em que o comum seja o existir, no qual o *ser* não está isolado, mas que constitui o comum pelo meio, no *entre*. Para isso é necessário desligar-se da noção de obra acabada, visto que a comunidade nunca se forma, é inominável e está sempre ressurgindo e se dissolvendo no *entre* das relações do *ser-em-comum*. É, portanto, “uma comunidade entregue ao seu estar acontecendo, uma comunidade inoperada”⁷⁵. É nesse sentido que se pode projetar o pensamento de Tarr indo ao encontro de Nancy quando seus personagens estão também entregues ao acontecimento e transitam para fora da concepção fechada de comunidade.

⁷³ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. pp. 17-18.

⁷⁴ Segundo Alan Badiou, a máscara que o semblante contemporâneo do real capitalista usa é a democracia. O capitalismo é este mundo em que a democracia é imaginária. BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. pp. 25-26.

⁷⁵ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. op. cit., p. 20.

Instauram em sua presença-ausência uma comunidade inoperada, pois não apresentam nenhum sentido anterior, em alguns casos nenhum nome⁷⁶, o que os torna um convite à nossa exposição.

O desconforto diante de um “nós” abstrato e fusional também aparece de forma sutil pela boca da personagem Electra, inventada por Miklós Jancsó. A filha do assassinado Agamemnon coloca sempre em risco a comunidade estabelecida por Aegisthus. Sua ameaça é justamente sua memória, pois ela é “Electra, a que não esquece. Enquanto viva uma pessoa que não esquece, ninguém pode esquecer”⁷⁷. Em outro momento, fala diretamente ao espectador, lembrando que toda comunidade cuja abstração é o “nós” é fundada na violência: “Tu pareces inadvertido de que o solo sobre o qual danças é o corpo do teu rei, de que água que bebes é o sangue do teu irmão assassinado”⁷⁸. Além disso, propõe uma ruptura ainda maior quando diz: “Poderia matar-te, Aegisthus. Mas não o farei. Outro te substituiria. Um novo tirano, um novo assassino. Não és tu que deve ser destruído, mas o sistema que construístes”.

Apesar de Jancsó, como já foi dito, referenciar-se a períodos históricos reconhecíveis e, nesse caso, a um mito grego, o anacronismo deliberado no filme com o uso de armas de fogo e um helicóptero vermelho (que acompanha o discurso sobre o pássaro de fogo) deixa uma fenda na imagem para que ela seja também um pensamento para fora da representação do mito. E talvez, retome a discussão em torno da comunidade, proposta por Nancy, quando lida enquanto o mito interrompido.

Afinal, por que retornar a um mito grego em 1974? Por que revê-lo representado em 2019? Ou melhor, o que temos a ver com o mito, com essa história? Tendo essas perguntas como um procedimento de força, ficamos diante de uma Electra que rerepresenta as tensões de nosso tempo, como se soubesse que no agora coexiste o passado. Tornamo-nos contemporâneos. E, de certa maneira, apesar de Jancsó comumente se servir de um “nós” uníssono dos trabalhadores, ao reescrever o mito parece indicar, na solidão de Electra, que também é preciso rompê-lo. Nesse sentido, Nancy escreve:

Talvez ainda seria preciso desmontar essa lógica do mito, para compreender como ela mesma pode conduzir a esse extremo que é o saber do mito sobre si mesmo, para tentar pensar o que poderíamos ter a ver com ele, não com o mito, mas com esse fim do mito, ao qual tudo parece se direcionar. Quer lamentemos a exaustão da potência mítica ou que a vontade dessa potência realiza crimes contra a humanidade, tudo nos conduz a um mundo onde o

⁷⁶ No filme *O Cavalo de Turim* não sabemos o nome dos personagens, apenas que são parentes.

⁷⁷ *Electra, meu amor* [*Szerelmem, Elektra*]. Direção: Miklós Jancsó. Hungria, 1974, 70'. Trecho citado em 3'.

⁷⁸ Idem. Trecho citado em 9'.

recurso mítico está profundamente em falta. Pensar nosso mundo a partir dessa “falta” poderia ser então uma missão indispensável⁷⁹.

Estar diante do mito seria não apenas negá-lo, nem supor sua ausência completa visto que isso poderia inventar em seu lugar um outro mito, o de sua ausência. Por isso, Nancy prefere chamar esse estado que nos encontramos de interrupção do mito. Contudo, para entender essa interrupção é necessário saber que “a fala mítica é comunitária por essência. Há tão pouco mito privado como há linguagem estritamente idiomática. O mito surge somente de uma comunidade e para ela: eles se engendram um no outro, infinitamente e imediatamente”⁸⁰. Assim como a dicotomia entre os dois filmes citados de Jancsó, o mito carrega em si ideias heterogêneas e revela o comum como sua própria invenção.

Mas sabemos que nós – nossa comunidade, caso se trate de uma, nossa humanidade moderna e pós-moderna – não temos relação com o mito de que falamos, isso mesmo quando o realizamos ou queremos realizá-lo. Em certo sentido, do mito nos resta tão somente a sua realização ou a sua vontade. Porém não estamos nem na vida, nem na invenção nem na fala míticas. Tão logo falamos de “mito”, de “mitologia”, significamos essa negação tanto quanto a afirmação de algo. É porque nossa cena e nosso discurso do mito, todo nosso pensamento mitológico compõe um mito: falar do mito foi sempre falar de sua ausência. E a própria palavra “mito” designa igualmente a ausência do que nomeia. O que cria a interrupção é: *o “mito” é cortado de seu próprio sentido, sobre seu próprio sentido, pelo seu próprio sentido*. Se é que ao menos tenha sentido próprio⁸¹.

Nessa ambiguidade, o que se torna fundação é ao mesmo tempo uma ficção. “A mitologia é, portanto, uma figuração própria”⁸², que se faz em uma linguagem de autoficção. Sabendo disso é possível propor que, de forma similar, todo regime que se estrutura sobre memórias fundacionais resultante de uma história pautada em um “nós” fusional e abstrato, é também uma ficção. A possibilidade de ficção se faz dentro da heterogeneidade presente na noção de mito que também está inserida na suposta estabilidade da história. Nesse estado de ambivalência, o crítico e pesquisador Raúl Antelo propõe que essa tensão se configura não como um limite ao sistema, mas como seu limiar. Esse elemento é:

...a condição de possibilidade da nação, é ainda, e simultaneamente, sua condição de impossibilidade e, nesse sentido, qualquer pertencimento, qualquer identidade, irá se constituir no interior de uma tensão irreduzível e ambivalente que, permanentemente, oscilará entre equivalência e diferença.⁸³

⁷⁹ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. op. cit., pp. 85-86.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

⁸² *Ibid.*, p. 95.

⁸³ ANTELO, Raul. *Ausências*. op.cit., p. 39.

É nesse encontro com o vazio que o mito se sustenta e que também se elabora a comunidade inoperada. Para Nancy não pode haver comunidade fora do mito⁸⁴. Contudo, se o mito está interrompido, a comunidade também está. A comunidade é inoperada, pois ela não se estabelece a partir de um sentido único, mas instaura um *ser-em-comum*, cujos seres singulares não são anteriores à sua exposição aos outros. O *ser* se faz apenas quando está *em comum*. A comunidade aparece no limiar das singularidades que se expõem. Nesse sentido, a comunidade é também inconfessável como nomeou Maurice Blanchot.

A comunidade inconfessável: será que isso quer dizer que ela não se confessa, ou então que ela é tal que não há confissões que se revelam, já que, cada vez que se falou de sua maneira de ser, presente-se que não se apreendeu dela senão aquilo que a faz existir por ausência? Então, melhor teria valido se calar? Melhor valeria, sem pôr em valor seus traços paradoxais, vivê-la naquilo que a torna contemporânea de um passado que jamais pôde ser vivido?⁸⁵

Diante das ideias de comunidade entre Nancy e Blanchot, olhar para o nosso tempo se manifesta como uma urgência. É na relação de exposição do *ser* que o presente da comunidade se desdobra e se interrompe. O excesso de imagens e significações que se proliferam no nosso tempo é um acúmulo que gera uma profunda ausência. É nesse sentido de falta que é possível elaborar um pensamento político para nossa existência, não mais em um movimento de busca a uma origem comum e totalizante, mas por um procedimento que Raúl Antelo expõe como *arquifilologia*. O procedimento arquifilológico, em uma de suas possibilidades, se expressa como a produção de choques e rearranjos de tempos que nos são contemporâneos, mas estão inaparentes. Esses encontros inesperados dispõem do mesmo raciocínio que coloca a comunidade inoperada e inconfessável como uma emergência. Ambos tornam possíveis ler a espessura do presente, escavando memórias que não estão dadas pelo tempo histórico linear, mas na interioridade dos fragmentos. O *entre* torna-se então parte fundamental da arquifilologia, assim como o *ser em comum* da comunidade proposta por Nancy e Blanchot.

Nesse sentido, nenhuma obra está acabada quando retirada de seu lugar fixo e colocada em movimento. Ao ler Jancsó ao lado de Tarr, escavo outro tempo nos filmes, sabendo que eles “sobrevivem e deslocam-se no espaço e tempo, alargando os modelos de temporalidade histórica que acompanha sua sobrevivência para além do espaço cultural originário”⁸⁶. O que

⁸⁴ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. op. cit., p. 100.

⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução: Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013. p. 76.

⁸⁶ ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p. 9.

permanece de história dessas imagens é justamente seu inconsciente histórico “que não se relaciona com a ideia de progresso e declínio, ou seja, com a linearidade, comum aos modos da transmissão cultural”⁸⁷.

O aspecto inconsciente das imagens aponta para a impossibilidade de sua representação. Elas retornam, porém, nunca de forma idêntica, o que torna possível a leitura de outros passados. Nesse sentido as imagens não são estanques e, como escreve Raúl Antelo, são forças, não fatos⁸⁸. Diante disso, o gesto de Béla Tarr ao abandonar sua obra se potencializa, visto que suas imagens ficam interrompidas. A ruptura com a noção de obra que pressupõe a morte como fim lança uma presença do *ser para*. São imagens para o mundo que, por não estarem fixadas a um sentido fechado e específico (os próprios personagens vagam em paisagens e tempos irreconhecíveis), produzem uma abertura para fora de sua existência.

Esse valor da imagem é finito porque ele não sai de si *ad extra*, ele está escavado em si mesmo, por um recuo que dá lugar à abertura, onde se dispõem os singulares finitos. E é essa abertura, praticada e avaliada como vazio, que não se oferece nem se dá, mas que é um ser-com, a que conforma a disposição do mundo. Portanto, a potência do pensamento se corresponde com uma gramática que não é só manifestação icônica, mas, fundamentalmente, retirada ou ausência da própria imagem em ato⁸⁹.

A inoperância tanto das imagens quanto da comunidade acontece na sua retirada, sua presença enquanto singularidade que não representa nada que não a si mesma. Comparece como imanência, posto que “não cria uma fala, nem uma narrativa”⁹⁰. Nesse sentido, não é possível formar um centro exemplar, um mito originário. A comunidade é da ordem da contingência. Se fosse possível ler sua mensagem, ela seria o abandono de um mundo sem figurações fechadas, que nos coloca diante do sem-sentido. E apenas nessa lógica que recusa a identificação com algo, que é possível experienciar o *ser-em-comum*. O que vem nesse jogo entre Jancsó e Tarr é, portanto, um vislumbre à comunidade inoperante. Quando olhamos para essas imagens nos tornamos *em comum* com elas e nos expomos à sua potência. A memória se faz nesse encontro, nesse *entre*.

A possibilidade de armar outra lógica comum do *ser para* é a dimensão de ruína que as imagens e objetos carregam. É sob esses restos que temos a chance de examinar o mundo que vivemos. O artista, engenheiro, arquiteto, etc. Flávio de Carvalho, muito interessado em pensar o período em que vivia, dentre suas anotações de viagem, destacou a importância de olhar para

⁸⁷ Ibid., p.10.

⁸⁸ ANTELO, Raúl. As imagens como força. In: *Crítica Cultural*, vol.3, n.2, jul./dez. 2008. p.1.

⁸⁹ Idem. Ibid., p.2.

⁹⁰ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. op. cit., p.101.

os objetos que são encontrados no decorrer da vida como um aspecto adormecido do nosso tempo. E diz:

O homem dentro de uma civilização tem os seus sentidos impregnados e afogados, ele quase que só emana e recebe do que existe imediatamente ao redor. Ele é um ser isolado pelos fatos que o rodeiam, um ser sem ponto de vista. Não há julgamento porque não há contraste, e ele é, como o peixe dentro do mar, quase incapaz de apreciar os acontecimentos de uma vida vizinha, principalmente quando é simultânea. Para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. O acontecimento remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam⁹¹.

Ao separar-se do seu tempo e das ideias unificadoras da comunidade enquanto fusão é possível que o homem como observador de si mesmo e do seu meio, seja capaz de perceber memórias que não estão dadas à superfície, penetrando no inconsciente histórico para torná-lo um acesso. As ruínas, os ossos ou as imagens são, portanto, uma via a outro sentido que se faz na presença, na leitura de sua atmosfera:

A luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira; o passado colecionado em museu apresenta mais sugestibilidade que o tumulto de uma geração, e é eminentemente capaz de concorrer ao desabrochar do indivíduo. Destruir o passado é o mesmo que destruir a própria alma do indivíduo. Não que o passado, na época em que ele aconteceu, tenha tido um valor particularmente importante, pois uma dada época só adquire valor apreciável, visível, depois de se tornar passada, depois de figurar como coleção de museu. O valor da época não é perceptível dentro da época porque não há ponto de vista, não há contraste, falta comparação, e sem contraste não pode haver julgamento⁹².

Esse olhar atento sobre *os ossos do mundo* desloca a compreensão de museu, pois entende que os objetos presentes impregnados pelo acúmulo de memórias inaparentes expõem o observador a um intervalo, a uma suspensão. É nessa fenda que o acesso às profundezas do inconsciente ocorre. Entretanto, para Flávio de Carvalho essas forças requerem mais do que isso, pedem uma “intuição poética do “começo das coisas””⁹³. Nesse sentido, as imagens (como os ossos do mundo) nos colocam ao lado do que não se pode ver. A estaticidade que a compreensão histórica cronológica imprime nos resíduos é, portanto, ilusória.

O passado não se dá como uma origem, mas como um começo, uma genealogia. É assim também que se estabelece o procedimento arqui-filológico de releitura proposto por Raúl Antelo,

⁹¹ CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. Org. Flávia Carneiro e Rui Moreira. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2014. p.51.

⁹² *Ibid.*, p. 52.

⁹³ *Ibid.*, p. 53.

que torna possível não só reposicionar em movimento as coisas conservadas, como também descobrir outras nunca encontradas. Seguindo este pensamento podemos acionar a noção de memória, que sempre aparece vinculada a uma representação centralizada em um discurso específico.

Para que se mova para dentro do tempo é necessário agir *arquifilologicamente* na intenção de esvaziar o centro ocupado pela memória e torná-la o que Flávio de Carvalho chamou de memória do não acabado⁹⁴. O sentido deixa de ser fixado e passa a um constante por fazer, posto que a imagem do feito é óbvia e redutora. Essa impossibilidade de totalidade do não acabado é o que aniquila o discurso cefálico da história. É no esquecimento que a memória se torna inventiva e se desfaz do fato, tornando-se inoperada, isto é, não serve a nada que a reduza apenas a um sentido:

Os acontecimentos que mais ficam na nossa memória e mais nos perseguem durante o período viril da nossa vida são os acontecimentos que em certas épocas do passado quisemos satisfazer, mas não conseguimos. O nosso pesar, a nossa saudade é sempre pelas coisas que não fizemos, pelas oportunidades perdidas e abandonadas, e nunca por aquilo que foi feito e realizado. Tudo quanto foi percebido pelo homem e que ao mesmo tempo provocou nele um tremor de desejo, e que por motivos como o de comportamento e de dever foi abandonado ao acaso que passa e desaparece, conserva-se latente nos domínios da memória e de quando em quando reanima-se e surge como um pesar, uma saudade. É a memória do não acabado⁹⁵.

O que nunca foi feito ou visto é a condição para a memória, justamente por esse intervalo ser movido pelo desejo que vem da incompletude. Assim são também as imagens que esperam ser reordenadas para retornarem ao presente com outro sentido. Pois, se a civilização está imersa em si mesma, somente o desejo que vem com a falta possibilita pequenos furos no tempo histórico linear.

A solidão comum que patrimônios, memórias coletivas, monumentos e instituições pretendem esconder é revelada pela comunidade que existe na falta. É o *ser-em-comum* que se oferta ao outro sem que sua singularidade, sua memória não acabada, seja completada. Assim, as imagens de Tarr articuladas ao lado das de Jancsó engendram furos em nosso tempo quando montadas na série imprevista que se projeta a partir dessa leitura⁹⁶. Se Jancsó dentro de suas imagens abstratas e musicais tem como *leitmotiv* a história da Hungria nas vestimentas, canções

⁹⁴ Ibid., p. 84.

⁹⁵ Ibid., p. 84.

⁹⁶ De acordo com Raúl Antelo “Sabemos que, para que haja sentido, deve haver série, uma vez que o sentido não é imanente a um objeto, mas fruto de articulações no interior de uma série de discursos”. In: ANTELO, Raul. *Ausências*. op.cit., p. 37.

e guerras, o cinema-pensamento de Tarr vem para desativar essa herança tornando-o um leitor de seu predecessor cronológico. Ao descolar-se desse passado para girar em outra direção, Tarr desloca a questão da política para o político.

Lendo em termos técnicos, a câmera de Jancsó se move de forma combinada e coreografada com suas personagens, tornando as imagens além de agitadas, inflamadas por discursos e protestos. Por outro lado, Tarr prefere o movimento lento e contido pela imobilidade de seus personagens, além da presença da incomunicabilidade ao longo de sua produção, chegando a níveis extremos como visto em *O Cavalo de Turim* (2011). Quando a dança emerge nas imagens de Tarr são desconectadas da tradição e folclore. Na medida em que o proletariado húngaro entoava um uníssono canto enquanto se abraçavam em círculo, como por exemplo, em *Salmo Vermelho* (1972) de Jancsó, em *Danação* (1988) de Tarr, vemos um homem dançar sozinho sem sequer ouvirmos a melodia. Apenas escutamos o som da chuva e de seu sapateado nas poças de água. Na sequência vemos o bar cuja música toca⁹⁷ e só então começamos a ouvi-la. Sobre esta cena, Kovács escreve:

Em um espaço da vida real, essa música alta seria definitivamente ouvida do lado de fora, a apenas alguns metros de distância da janela aberta. Então, se *Danação* fosse um filme "realista", essa música deveria ter sido ouvida enquanto víamos o dançarino solitário. Mas esta não é a única coisa estranha nesta cena. Quando a música se torna audível, fica claro que o homem não dança o ritmo da música que vem do edifício. Através da incompatibilidade de som e imagem, os dois segmentos do espaço dão a impressão de estarem ligeiramente desconectados. Essa incompatibilidade é continuada mais tarde em toda a cena. Às vezes há ligeira discordância entre o ritmo da música e o movimento dos dançarinos ou dos músicos. É mínimo, mas perceptível o suficiente para proporcionar uma sensação de perturbação⁹⁸.

O descolamento da imagem e do som é a própria espiral diabólica que vem da montagem que em Tarr aparece disfarçada como plano-sequência⁹⁹. É, sobretudo, a própria fantasmagoria da imagem que não coincide consigo. Diferentemente da movimentação circular tão presente em Jancsó, o fluxo espiralado de Tarr, especialmente em *O Tango de Satã* (1994), dá a ver o

⁹⁷ As músicas que acompanham os filmes de Tarr são feitas pelo músico e ator Mihály Víg, sendo, portanto irreconhecíveis como referência a contextos externos à imagem.

⁹⁸ Em Tradução livre: KOVÁCS, A.B. op. cit., p.67.

⁹⁹ Em entrevista Tarr responde sobre esse assunto: Eric Kohn: Você provavelmente está cansado de ser perguntado sobre os planos longos em seus filmes ... Béla Tarr: Sim, estou ficando bravo com isso. Eu respondi milhares de vezes. O plano longo pode ser o mesmo que o plano curto. A diferença é que você está editando na câmera. Você está colocando o close-up e o plano-aberto juntos. Você tem uma tensão especial entre os atores e a câmera. É por isso que eu gosto disso. Em tradução livre. In: KOHN, Eric. *An Interview With Béla Tarr: Why He Says 'The Turin Horse' Is His Final Film*. Fev. 2012. Disponível em: < <http://www.indiewire.com/2012/02/an-interview-with-bela-tarr-why-he-says-the-turin-horse-is-his-final-film-242518/>>. Acesso: 1 dez. 2017.

aspecto falso da história linear nesse jogo entre plano-sequência e montagem. De acordo com Raúl Antelo:

Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Como procedimento de suspensão ou corte, a imagem aproxima-se, então, da poesia, e não da prosa, na medida em que até mesmo o poema poderia ser reduzido ao simples efeito de *enjambement*. Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o artifício da falsidade como a única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade¹⁰⁰.

O que vem nos filmes de Tarr é a possibilidade de um passado que não está dado, que pode ser lido na atmosfera e sugestibilidade¹⁰¹ – para usar os termos de Flávio de Carvalho – das imagens. Diante disso, não é possível o falso e o verdadeiro, tornando questionáveis os discursos que se pretendem totalizantes e impregnados de verdade absoluta. A montagem entre a imagem e o som, torna o filme um meio de acesso a uma história que assume sua ficção. Por isso, pode ser “mais verdadeira”, uma vez que nela está a memória do não acabado que induz nosso olhar ao inconsciente.

Não por acaso, o filme *Ninho Familiar* (*Családi Tűzfészek*, 1977) de Béla Tarr, tem como abertura a declaração: “This is a true story, it didn’t happen to the people in the film, but it could have”. Apesar de essa película estar no início de sua filmografia, quando sua preocupação ainda era um cinema declaradamente militante, a relação entre a verdade da história e a potência da ficção já está implícita. Isto é, parece apontar para o quanto de verdade deve haver na ficção, enquanto o que se propaga em confiança absoluta requer um pouco de suspeição. Ao mesmo tempo evidencia suas imagens como um lugar de partilha que se oferta ao público.

A própria imagem está exposta à comunidade que nela permanece latente para ser movida e mover sentidos que estão fora de si. A dicotomia entre verdade e ficção não se torna necessária, tendo em vista que não se pretende elaborar um sentido determinado e fixo, mas simplesmente colocar, como escreve Raúl Antelo no fragmento citado, “o artifício da falsidade

¹⁰⁰ ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. op. cit., p. 9.

¹⁰¹ “O mistério que encobre o detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo, são a meta do homem, porque oferecem novidade e juventude eterna. São forças que falam e que possuem uma sequência anímica tão vigorosa quanto a do próprio homem. A aparência estática do resíduo pertence mais à ideia cronológica de tempo, do tempo em que o percebemos, pois que o resíduo tem uma animosidade frequentemente muito mais forte e muito mais movimentada que a do observador”. CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. op. cit. p. 58.

como a única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade”. Assim sendo, tanto a história quanto a memória “não é aquilo que foi, mas o que terá sido” ¹⁰².

¹⁰² Nota de aula do curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes” no PPGMS – Unirio, ministrado pelos professores doutores Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima. 27 de setembro de 2017.

OS SERES ACEFÁLICOS

Olhar para o que poderia *ter sido* é valer-se de outras leituras que se inscrevem em justaposição ao tempo da história linear. Assim, a ficção torna-se uma possibilidade de compreender o que vivemos no presente e, inclusive, nos permite encontrar outras formas de pensar a vida diante de imagens que condensam memórias. No caso de Béla Tarr seria fácil identificar que seus filmes se debruçam sobre a história humana, especialmente nos aspectos nocivos como intrigas, mentiras e traições. Tais aspectos são também *modus operandi* do mundo fora das telas. Apesar disso, tanto nos filmes como fora deles, circulam personagens que desvelam outro raciocínio. Estas figuras aparecem sutilmente, lançando com sua existência uma comunidade que está a fazer-se, trazendo à vida o *ser-com*, *ser-entre* tão discutido por Jean-Luc Nancy.

Esses seres *que vem* chamo de acefálicos¹⁰³, posto que vivem de modo inoperado diante das autoridades, da história e suas oficialidades, da burocracia. São eles os amantes, os ébrios e os ciganos que circulam nos filmes de Tarr e na “vida real”, apresentando não somente uma força *com* e *contra* ao que está estabelecido como ordem, mas também como uma possibilidade de provocar mudanças e gerar um tempo interior e anterior ao discurso autoritário da história. Os seres acefálicos comparecem como uma emergência para irromper a linearidade do progresso por meio de sua singularidade. Anunciam a *comunidade que vem*, que Giorgio Agamben expôs em 1990. Podem ser estes que foram elencados acima, mas podem ser também “um ser qualquer”¹⁰⁴.

O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual* é. (...) Nesta, o *ser-qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu *ser-tal*, para o próprio pertencimento¹⁰⁵.

¹⁰³ Essa ideia de acefálico vem da noção de “crítica acéfala” exposta por Raúl Antelo em seu procedimento arquivológico de estudo. Seria, portanto, uma crítica que busca sair da centralidade do objeto, para lê-lo fora de um discurso de autoridade e especialização. Nesse sentido, a crítica acéfala não dispõe da razão representada pela cabeça, mas lê o objeto com todo o corpo, relacionando-o com outras coisas imprevistas.

¹⁰⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013. p.9.

¹⁰⁵ Ibid. p.10.

Portanto, o *ser que vem* na comunidade proposta por Agamben não se vincula a nenhum sentido anterior de origem, que não sua própria pertença. Instaure pela sua presença um ponto de passagem que torna possível que o ser seja *tal qual é*, mas também um *entre* que o coloca como uma superfície de contato temporária e em constante alteração diante de outros seres. Assim, quando falo dos amantes, ébrios e ciganos digo que estes parecem não em um sentido fusional, mas como pequenas singularidades que lançam uma comunidade. Quando menciono “os ciganos”, por exemplo, parece que me refiro a uma identificação originária de um grupo, mas saliento que isto acontece apenas por uma limitação da linguagem. O que pretendo esclarecer é que cada singularidade – cuja atribuição nominal se faz por necessidade linguística –, não se expõe pela propriedade, mas como um *ser-qualquer* que, em seu pertencimento, existe de forma antagônica à história. Quando lidos enquanto seres acefálicos, agrupados sob este nome, não ignoro suas singularidades.

Isto posto, é possível entender a emergência que estes seres entregam ao nosso tempo. Eles que sobreviveram à história, pois existem há séculos, sempre estiveram à margem, colocando em questão a cartografia, as leis, os hábitos etc. Os seres acefálicos são a própria destruição do raciocínio histórico quando sua presença não reivindica um lugar de poder, um domínio, mas o esvaziamento desse lugar. Sua existência implica em deixar o centro do poder vazio ou minimamente disponível, para que ele seja espaço de ressignificação constante e que possa deslocar a noção de *imposição* para a de *exposição*. Pois, enquanto as normas e a ordem operam na lógica da imposição, os seres acefálicos são uma constante exposição que dá a ver a partilha da existência. De acordo com Agamben:

...o fato novo da política que vem é que ela não será mais a luta pela conquista ou pelo controle do Estado, mas a luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal. Isso não tem nada a ver com a simples reivindicação do social contra o Estado, que, nos anos recentes, encontrou muitas vezes expressão nos movimentos de contestação. As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhum laço de pertencimento para ser reconhecido. Em última instância, de fato, o Estado pode reconhecer qualquer reivindicação de identidade que seja – até mesmo (a história das relações entre Estado e terrorismo, no nosso tempo, é sua eloquente confirmação) a de uma identidade estatal no interior de si mesmo; mas que singularidades façam comunidade sem reivindicar uma identidade, que homens cooperem sem uma condição representável de pertencimento (mesmo que seja na forma de um simples pressuposto) – eis que o Estado, como mostrou Badiou, não se funda no laço social, do qual seria expressão, mas na sua dissolução, que ele interdita. Por isso, relevante não é jamais a singularidade como tal, mas somente a sua inclusão em uma identidade qualquer...¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Ibid., p. 78-79.

Dessa maneira, a comunidade proposta por Agamben comparece nos seres que se apropriam de seu pertencimento, tornando-se um *ser-na-linguagem* que se impõe como uma presença inassimilável ao Estado. Os seres acefálicos que vemos surgir nas imagens de Tarr acrescentam mais uma camada aos seus filmes, isto é, mais uma possibilidade de leitura *no e com* o filme. Os ciganos, por exemplo, que povoam algumas imagens de Tarr¹⁰⁷ sempre friccionaram com a noção de pátria, pois estes não seguem regras, não compartilham o ideal nacional e, por isso, são mistificados com atributos negativos. São eles que aparecem no terceiro dia da repetitiva semana do filme *O Cavalo de Turim* (2011) e são repudiados assim que chegam ao casebre em que definha uma filha, um pai e um cavalo:

- [Uma carroça se aproxima]
 – Quem são eles?
 – Ciganos, eu acho.
 – Que diabos eles querem aqui?
 – Eu não sei, mas estão vindo nesta direção!
 – Esses malditos fedorentos!
 – O que faremos?
 – Vá e mande-os embora!¹⁰⁸

A aparição dos ciganos nesse filme é especialmente interessante para pensar a dimensão acefálica, pois eles surgem fortes e alegres diante de um contexto apocalíptico. Apesar do vento violento, das longas distâncias ermas, os ciganos parecem estar integrados ao mundo de forma singular. Enquanto o pai e a filha atrofiam dentro da lógica da ordem, da casa e da família, os ciganos circulam livremente. Nesse sentido, esses seres se apoiam no pertencimento à singularidade e sobrevivem à ruína que aparece já antes, no segundo dia, em um diálogo entre o pai e um homem em busca de aguardente:

- Fiquei sem aguardente. Pode me encher a garrafa?
 – Dê-lhe um pouco...

¹⁰⁷O filme *The Outsider* (1981), por exemplo, tem como personagem principal uma figura que não se adequa, especificamente, ao que comumente é associado aos “ciganos”, mas poderia ser aproximado à noção acefálica que apresento aqui. O segundo filme de Tarr tem como protagonista András cuja vida é levada sem objetivos específicos, com um constante nomadismo entre trabalho, moradia, bares. Acompanhado de seu violino (instrumento comum entre os ciganos), András parece estar vivendo um dia de cada vez ao abandonar as responsabilidades institucionais que o mundo exige como, por exemplo, a família. Apesar de resistir e sobreviver a seu modo, por fim, acaba convocado para o exército. O filme termina ao som da Rapsódia Húngara nº2 de Franz Liszt que, curiosamente, tem influência da escala cigana, porém é de caráter nacionalista. Essa ambiguidade entre história e contra-história, portanto, não se reduz a uma dicotomia, mas a uma coexistência – coincidência ou sobreimpressão – que pode ser lembrada e acionada constantemente por seres acefálicos.

¹⁰⁸ *Cavalo de Turim (A Torinói Ló)*. Direção: Béla Tarr. Alemanha/EUA/França/Hungria/Suíça, 2011, 146’. Trecho citado em 86’.

– Por que você não foi à cidade?
 – O vento está acabando com ela.
 – Como assim?
 – Vai virar ruína.
 – Por que iria arruinar-se?
 – Porque tudo está em ruínas.
 – Tudo se degradou, mas eu não diria que se arruinou e deteriorou-se a esse ponto. Porque isso não é nenhum cataclismo, provocado pela assim chamada inocente ajuda humana. Pelo contrário, é sobre o próprio julgamento do homem, seu próprio julgamento sobre si mesmo, no qual certamente Deus está envolvido ou, atrevo-me a dizer, tem um papel ativo. E qualquer coisa em que ele participe ativamente é a mais horripilante criação que você possa imaginar. Porque, veja você, o mundo degradou-se. Então não interessa o que eu digo, pois tudo degradou-se a tal ponto que eles adquiriram. E, como eles adquiriram tudo de maneira encoberta, furtiva, degradaram tudo. Porque qualquer coisa em que eles põem as mãos - e eles tocam em tudo - eles degradam. Assim foi até a vitória final. Até o triunfo total. Adquirir, degradar, degradar, adquirir. Ou, posto de maneira diferente, se você preferir: pôr as mãos, degradar e finalmente adquirir, ou pôr as mãos, adquirir e finalmente degradar. Tem sido assim há séculos e assim por diante. Isso, e somente isso, algumas vezes matreiramente, outras rudemente, às vezes delicadamente, às vezes violentamente, é o que vem acontecendo. Todavia, de uma única maneira, como um ataque de ratos em uma emboscada. Porque para essa vitória perfeita, também foi essencial que o outro lado pensando que tudo estava excelente, grandioso e nobre, não se engajasse em nenhum tipo de embate. Não deveria haver luta de espécie alguma, somente o rápido desaparecimento de um dos lados, o desaparecimento da excelência, da grandiosidade, da nobreza. De forma que agora os vencedores, que armaram a emboscada, regem a Terra, e não existe canto algum onde alguém possa esconder-se deles, pois tudo em que eles consigam pôr as mãos é deles. Até mesmo coisas que achamos que eles não alcançam - e eles alcançam - também é deles. Porque o céu já é deles, e todos os nossos sonhos. Deles é o momento, a natureza, o silêncio infinito. Até a imortalidade é deles, entendeu? Tudo, tudo está perdido para sempre! E todas aquelas pessoas nobres, excelentes pessoas, simplesmente não interferiram, se assim posso colocar. Eles pararam neste ponto, e tinham que entender, e tinham que aceitar, que não há Deus nem santos. E os excelentes, os grandes e os nobres tinham que entender e aceitar isso, desde o princípio. Com certeza, eles foram incapazes de entender isso. Eles acreditaram e aceitaram, mas não entenderam. Ficaram somente perplexos, mas não resignados, até que algo - um brilho do espírito - finalmente os iluminasse. E de repente eles perceberam que não há Deus nem santos. E também que não há nem o bem e nem o mal. Então eles viram e entenderam que se assim fosse, eles também não existiam! Acho que esse possa ter sido o momento em que podemos dizer que eles foram extintos, desvaneceram-se. Extintos e apagados, como a fogueira deixada para se apagar no campo. Um o perdedor constante, o outro sempre vencedor. Derrota, vitória, derrota, vitória, e um dia - por aqui mesmo - eu dei-me conta, e realmente percebi, que estava enganado, eu estava realmente enganado, quando pensei que nunca houvera, e nem poderia haver, qualquer tipo de mudança aqui na Terra. Porque, acredite-me, eu sei agora que essa mudança realmente aconteceu¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Idem. Trecho citado em 60'.

Os ciganos aparecem no filme depois dessa conversa cuja noção de autoridade – de Deus ou daqueles que acumulam riquezas – soa como o motivo do apocalipse. Perante o fim do mundo, os ciganos expressam outra forma de existência, um *ser-em-comum* também *com o que vem depois* da Terra. Eles não precisam temer esse fim, pois, ao lançarem seus corpos à vida, criam mundos mesmo quando tudo já está em ruína. Não se prendem a nenhuma realidade anterior a sua própria existência e corpo. Como lido no diálogo acima, a Terra foi dividida em pedaços para cumprir uma vontade. Depois de conjugada em fronteiras, pátrias, leis e línguas, tudo foi levado à degradação. A própria estrutura tornou-se um peso e transformou o mundo em ruína cujo corpo dos seres acefálicos fricciona. Os ciganos são, inclusive no fim da Terra, a força que vem a contrapelo produzindo rupturas com o tempo da história. Criam um impossível e frustram qualquer tentativa de formalização¹¹⁰.

Dentre sua rica sabedoria em colocar-se fora do discurso autoritário, é interessante pensar que os ciganos nunca se organizam a partir da noção de verdade, mas utilizam o artifício da mentira e da ficção para escaparem à oficialidade vigente. Sua sobrevivência carrega a memória de vários tempos, assim como sua língua não comunica. De acordo com Agamben, os ciganos são encontrados no século XV em um período de guerras e desordens. Formam bandos e falam entre si uma língua secreta, o *argot*¹¹¹. Porém, o filósofo coloca que o *argot* não se configura exatamente como uma língua, mas sim uma gíria, o que exporia os ciganos não como um povo, “mas os últimos descendentes de uma classe de foras da lei de uma outra época”¹¹².

A existência cigana é em si mesma anacrônica e fora dos padrões classificáveis da história. Sua origem é incerta e singular, enquanto sua língua e memória são inacessíveis por serem reinventadas a cada segundo. Nesse sentido, sua existência se move contra o Estado, contra Deus, contra a autoridade da razão cefálica, pois não se funde como um povo ou identidade¹¹³. De acordo com Agamben, a não identificação é o que escapa à noção de Estado:

Pois o fato novo da política que vem é que ela não será mais a luta pela conquista ou pelo controle do estado, mas a luta entre o estado e o não-Estado

¹¹⁰ Cf. ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização. In: Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Schollhammer; Mariana Simoni. (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p.283-297.

¹¹¹ AGAMBEN, Giorgio. A língua e os povos. In: *Meios sem fim: Notas sobre a política*. op. cit., p. 63.

¹¹² Idem. *Ibid.*, p. 64.

¹¹³ É interessante ler *À procura de um monarca cigano* de Flávio de Carvalho, no livro *Ossos do Mundo* (p. 105-115) quando o artista escreve sobre um suposto rei dos ciganos. Que na verdade seria “um rei sem reinado”. Flávio de Carvalho também foi aconselhado a “não procurar o rei dos ciganos por ser difícil encontrá-lo, pois que o pretendente ao trono, igual aos outros ciganos, anda sempre em movimento e correndo atrás dos seus súditos espalhados e pouco submissos”. Na busca pelo trono desmontável e móvel, Flávio dá a ver a impossibilidade da estrutura baseada nos moldes históricos para esses seres.

(a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal. Isso não tem nada a ver com a simples reivindicação do social contra o Estado, que, nos anos recentes, encontrou muitas vezes expressão nos movimentos de contestação. As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhum laço de pertencimento para ser reconhecido. (...) A singularidade qualquer, que quer se apropriar do próprio pertencimento, do seu próprio ser-na-linguagem e recusa, por isso, toda identidade e toda condição de pertencimento, é o principal inimigo do Estado¹¹⁴.

No seu pertencimento próprio, os seres acefálicos são também o que Jean-Luc Nancy chamou de *ser singular plural*. A presença singular torna-se a força destruidora da noção fusional de unidade e evidencia um “nós” que aparece sem sentido. Dessa forma, os seres acefálicos expõem que o sentido do mundo é irrepresentável e acontece nos seres *mesmo*, não fora deles. É na sua participação e circulação que, de forma acidental, criam-se mundos. De acordo com Jean-Luc Nancy, essa existência implica diretamente em como compreendemos o tempo da história:

[...] a história seria assim claramente mostrada como o movimento desencadeado por uma circunstância singular, um movimento que não reabsorveria essa singularidade numa universalidade (nada de “história universal”, como Marx e Nietzsche já a entendiam), mas que transmite seu impacto no singular renovado. É assim que temos «um futuro» e «porvir»: na medida de um «passado» que não passou como sinal de partida de um processo orientado, mas que aconteceu à maneira de uma «raridade» (por um longo tempo chamado “milagre grego”...) que se emaranha em si e, portanto, ainda é “porvir”¹¹⁵.

Diante de uma história que se movimenta ao lado das singularidades ao invés de condensá-las em uma grande massa uniforme, podemos acessar outras memórias que não retomam uma origem, mas implicam em um começo para as coisas. Nesse sentido, Nancy se aproxima da arqui-filologia de Raúl Antelo quando acessa o futuro no que é anterior – ou passado – para nos dizer, sobretudo, acerca do tempo que vivemos. Isto é, olhar para as coisas atentamente e incidir sobre elas para provocar colisões ou, como diria Nancy, raridades. O *ser singular plural* dos seres acefálicos os torna contemporâneos de qualquer tempo. Eles ressignificam a história “de lugar para lugar e de momento a momento, sem progressão, sem traçado linear, pouco a pouco e caso a caso, por essência acidental, é singular e plural desde o

¹¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. op. cit., pp. 78-79.

¹¹⁵ Em tradução livre. NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Espanha: Editora Arena, 2006. p. 30.

início”¹¹⁶. Estabelecem uma passagem *entre* seres, cuja distância não tem continuidade, mas contiguidade.

Esse instante raro e de suspensão é o tempo também produzido pela existência dos amantes. A dimensão amorosa e ilegítima os coloca como pontos de ruptura da ordem social. É nessa impossibilidade que se desenrola o filme *Danação* (1988) de Tarr. O personagem principal vive uma relação amorosa ilegal que, por fim, o leva a completa solidão. Sua amante é a cantora do bar *Titanik* – nome de um famoso navio naufragado – que oscila entre reciprocidade e negação. Quando aceita *Karrer* em casa, gera outro tempo, no qual o caos da história parece não ter lugar, esquecem-se do mundo.

Estes não são os únicos amantes nas imagens de Tarr¹¹⁷, assim como os ciganos, há outros que circulam no limiar da imagem. O tilintar desses corpos produz um tempo para o desejo que renuncia a lei e a instituição. Não são amantes somente aqueles que compartilham o sexo, a carne, mas todos os que se lançam uns aos outros. É nessa cumplicidade momentânea que surge um tempo desautorizado e infame, dando lugar ao que Maurice Blanchot chamou de comunidade eletiva – ou dos amantes. Em contraponto à comunidade tradicional, ela só acontece “por uma decisão que reúne seus membros em torno de uma escolha sem a qual ela não poderia ter tido lugar”¹¹⁸. Os amantes, como seres acefálicos, não reproduzem comportamentos impostos, mas provocam em seu gesto uma existência arriscada que não permite e nem deseja a tradição e a aprovação alheia. A impossibilidade de apreensão desse corpo que está livre e se expõe é que o torna acefálico. De acordo com Blanchot:

A comunidade dos amantes – quer estes a queiram ou não, quer gozem dela ou não, quer estejam ligados pelo acaso, “o amor louco”, a paixão da morte (*Kleist*) – tem por fim essencial a destruição da sociedade. Lá onde se forma uma comunidade episódica entre dois seres que são feitos ou que não são feitos um para o outro, se constitui uma máquina de guerra ou, para melhor dizer, uma possibilidade de desastre que porta em si, mesmo que seja em dose infinitesimal, a ameaça da aniquilação universal¹¹⁹.

Esses dois seres se juntam sob “o fracasso que é a verdade daquilo que seria sua união perfeita, a *mentira* dessa união que sempre se cumpre não cumprindo”¹²⁰. Nesse sentido, a

¹¹⁶ Em tradução livre. *Ibid.* p. 10.

¹¹⁷ É comum vê-los em bares, como na cena em que dividem um pão em *O Tango de Satã*. Ou em uma pausa voluntária do trabalho, como o beijo entre um oficial e uma moça em *Harmonias de Werckmeister*. Ainda nesse filme há também a relação amorosa interessada de Tünde com um chefe militar.

¹¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução: Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013. p. 65.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁰ *Ibid.*, p.68.

comunidade que formam não tem um fim, é sempre um por fazer, mas para Nada. A razão de sua existência é a exposição de um ao outro, “inteiramente, integralmente, absolutamente, a fim de que compareça, não a seus olhos, mas a nossos olhos, sua comum solidão”¹²¹. Essa singularidade inominável que é potência nos seres acefálicos é continuamente obliterada pelos patrimônios e instituições. Tentam todo o tempo fundi-los a uma memória limitada e inibida, sob a noção de comum falseada. Essa ilusão é criada por meio da violência da lei, da regra e da ordem social. Diante disso, os amantes compõem essa comunidade que também é inoperada, pois não produz obra (nem filhos, nem família, nem casa). Sua solidão fulminante é a memória que não se fixa, mas que está latente a qualquer tempo, sem representar nada.

Como escreveu Georges Bataille em *Madame Edwarda*: “Minha angústia, finalmente, é soberana absoluta. Minha soberania morta está na rua. Não-apreensível – a seu redor um silêncio de túmulo – escondida à espera do terror – e, no entanto, sua tristeza zomba de tudo”¹²². No tempo dos amantes, *Karrer*, a cantora do bar *Titanik*, o dono do bar que esta personagem também se envolve (duplamente amante) e, igualmente, a Madame Edwarda¹²³ de Bataille, expõem uma comunidade. Apesar do fim iminente, eles riem de tudo que está endurecido pela palavra da história. Em sua liberdade, o corpo não repete as marcas dos dogmas, a vergonha do sexo. A nudez dos amantes – Tarr faz questão de mostrar – se apoia em um momento sem Deus, sem culpa e julgamentos. Não há limites para esses que colocam seu desejo à frente da propriedade e do matrimônio. Nesse sentido, esses seres acefálicos dão os primeiros passos em direção à cidade do homem nu, pensada por Flávio de Carvalho em 1930. Posto que seu gesto inopera o ciclo cristão e a repetição do passado como tradição. De acordo com Flávio de Carvalho:

Nos dias de hoje a fadiga é manifesta, o homem, máquina do classicismo moldado pela repetição contínua nos feitos seculares do cristianismo, não mais pode aturar a monotonia dessa rotina. Ele perecerá asfixiado na seleção lógica, pelo mais eficiente, pelo homem natural. A fadiga o ataca, ele precisa despir-se, apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e para o pensamento¹²⁴.

¹²¹ Ibid., p. 69.

¹²² BATAILLE, Georges. *História do olho (seguido de Madame Edwarda e O morto)*. Tradução: Glória Correia Ramos. São Paulo: Editora Escrita, 1981. p.79.

¹²³ “No meio de um enxame de mulheres, Madame Edwarda, nua mostrava a língua.” (BATAILLE, G., Ibid. p. 81). Madame Edwarda trabalha em um bordel e vive intensamente o presente rejeitando, segundo Blanchot (op. cit., p.66) toda assimilação.

¹²⁴ CARVALHO, Flávio de. Uma tese curiosa. In: *Flávio de Carvalho (Encontros)*. Org. Ana Maria Maia & Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015. p. 35.

O ser acefálico é também um homem nu, pois “a sua índole repele o passado por que no passado nada viu senão a repetição dos dogmas inconvenientes. Ele deseja saltar fora do círculo, (...) procurar o mecanismo de pensamento que não entrave o seu desejo de penetrar o desconhecido”¹²⁵. A cidade inteira é a casa desse homem. E se há alguma religião, ela estará localizada como uma forma de erotismo¹²⁶. Nesse sentido, Madame Edwarda – e todos os amantes – comparecem e anunciam a comunidade *que vem* de um *ser qualquer e nu* quando apresenta seu sexo como Deus:

Uma voz, mais que humana, arrancou-me do meu embrutecimento. A voz de Madame Edwarda, tal como seu corpo, era obscena:

– Você quer ver meus trapos? dizia.

Com as duas mãos crispadas na beirada da mesa, virei-me para ela. Estava sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas: para abrir a fenda mais ainda, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos. Assim, os “trapos” de Edwarda olhavam para mim, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Balbuciei docemente:

– Por que está fazendo isso?

– Veja, disse ela, eu sou DEUS...

– Eu sou louco...

– Não, você tem de olhar; olhe!¹²⁷

Edwarda realoca a concepção de divino no que há de mais terreno no seu corpo, o sexo. Sob a perspectiva cristã está cometendo o pecado da luxúria, que se desdobra em outros como promiscuidade, adultério etc. Fundamentado pela busca do céu e da eternidade, o Deus cristão e suas ambiguidades reduz a vida do corpo a uma constante penitência e negação do desejo. Por isso, na cidade do homem nu e na comunidade dos amantes não há espaço para o arrependimento, mas de forma contrária, abraçam tudo aquilo que vem dessa carne desejante. Acolhem a nudez dos amantes e devolvem ao homem sua “corporeidade nua” que foi vestida pela graça divina à força¹²⁸.

De acordo com Giorgio Agamben, “a nudez não é um estado, mas um acontecimento. Enquanto obscuro pressuposto da adição de uma veste ou o súbito resultado de sua subtração, dom inesperado ou perda imprevidente, pertence ao tempo e à história, não ao ser e à forma”¹²⁹. Nesse sentido, a nudez é inapreensível e instável, sendo sempre um gesto que nunca se finda de pôr-se a nu. Esse acontecimento é anacrônico e restaura um acesso ao próprio corpo que foi

¹²⁵ Ibid., p. 36.

¹²⁶ Ibid., p. 40.

¹²⁷ BATAILLE, Georges. op. cit., p. 82.

¹²⁸ É interessante pensar essa força a partir de um relevo esculpido na colegiada de Santo Isidoro, em León, no qual o Criador aparece vestindo Adão e Eva, pouco antes de serem expulsos do Éden. Essa imagem é lida por Giorgio Agamben no seu ensaio sobre a nudez. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água. 2010. p. 77.

¹²⁹ Ibid. p. 81.

forjado sob o pecado pela teologia cristã. É somente nesse outro tempo que se pode viver para o pensamento. O homem nu é esta corporeidade lançada ao mundo, que se desvincula da nudez instaurada pelo pecado. Essa presença é livre e indócil, isto é, escolhe sua impotência (poder não fazer¹³⁰). De acordo com Davi Pessoa, professor de língua e literatura italiana na UERJ e tradutor do livro *Nudez* de Giorgio Agamben no Brasil, “a potência, na inoperosidade, não está desativada: a inoperosidade coincide, portanto, com a própria festividade, com o ‘fazer a festa’, ou seja, com o consumir, desativar e tornar inoperosos os gestos, as ações e as obras humanas”¹³¹. Nesse sentido, a inoperosidade se desvincula do passado histórico e “faz as partes inutilizáveis do corpo glorioso dançarem”¹³².

Esse movimento do corpo liberto, desprendido de suas couraças e de sua veste divina evoca uma outra imagem que é constante nos filmes de Tarr: os ébrios. O bêbado é aquele que se dobra, arrotta, festeja, vomita, cospe e cai. Provoca diretamente a moral e os bons costumes da burguesia e, em sua embriaguez, tornam-se do mundo. Chegam ao esquecimento do nome, endereço e família. São seres acefálicos em sua máxima *impotência*, posto que se desidentificam consigo mesmo, rompendo com a linearidade do tempo histórico ao provocar uma suspensão nas regras e normas.

Nos filmes de Tarr, os ébrios surgem em sua maioria vinculados a música e a dança enquanto consomem um destilado chamado *pálinka*. Na medida em que as intrigas se desenrolam, os bêbados proporcionam uma outra maneira de existir aceitando a vida com toda sua escuridão e horror. Em *O Tango de Satã* (1994), vemos uma enorme sequência em que estes seres acefálicos colocam seus corpos em liberdade, sem nenhuma finalidade que não seja a própria festa. Dançam em um ritmo particular que não respeita a música que ouvimos. Conseguem em sua singularidade provocar o riso quando um deles atravessa o bar de uma ponta a outra equilibrando um pão na testa. A cabeça dos bêbados não é mais um meio de promulgar autoridade e ordem. Ela é inoperada e tornada um apoio para o pão. O corpo que é subjugado como seu suporte, a partir dessa inversão, torna-se livre. E a suposta diferença que faço aqui entre bêbados e amantes se desfaz nessa sequência, quando o pão abandonado retorna à imagem na boca de um casal. Cada um mastiga uma extremidade enquanto a câmera passeia pelos corpos embriagados atirados à mesa e às cadeiras.

¹³⁰ “Impotência” não significa aqui somente a ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo “poder não fazer”, poder não exercitar a potência própria. Ibid. p. 57.

¹³¹ PESSOA, Davi. (Entrevista). In: Disponível em: <<http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-editorial-autentica/noticias/2014/12/giorgio-agamben-desnuda-literalmente-o-homem-contemporaneo>>. Acesso em 30-03-2018.

¹³² Idem.

A primeira sequência de *Harmonias de Werckmeister* (2000) é também um episódio estranho vivido pelos ébrios. Janós¹³³ tenta organizar esses corpos de maneira a alinhá-los em correspondência ao cosmos, ensaiando o movimento dos planetas. Porém, a harmonia dos astros parece ser revelada na escala humana como um princípio desajustado. A órbita criada por Janós, não registra os desenhos perfeitos dos astros¹³⁴, mas convoca os seres acefálicos a romperem com a beleza da simetria para experimentar a força dionisíaca do prazer. É um encontro com o deus em si mesmo, em que a beleza apolínica do corpo é entregue à embriaguez caótica e à loucura. Os ébrios e todos os outros seres acefálicos, cada um a seu modo, evocam a presença do deus que dança, o único possível para o Zaratustra, de Nietzsche:

Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar. Quando vi meu diabo, achei-o sério, meticoloso, profundo e solene: era o espírito da gravidade – ele faz todas as coisas caírem. Não com a ira, mas com o riso é que se mata. Eia, vamos matar o espírito da gravidade. Aprendi a andar: desde então eu corro. Aprendi a voar: desde então, não quero ser empurrado para sair do lugar. Agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim¹³⁵.

O Deus histórico e do tempo linear é declarado morto e morre um pouco mais a cada vez que a comunidade acefálica comparece. Os ébrios, os amantes, os ciganos são estes que saltam para fora do círculo e penetram o abismo. Para os que dançam com Dionísio, a vergonha não é o corpo nu, mas somente toda vestimenta. Descolam-se dos limites que demarcam os territórios, aniquilam os padrões e recordam um futuro que ninguém viu – lá onde o homem será nu¹³⁶ e depois será superado¹³⁷. Nos filmes de Tarr dançamos com Satã, o adversário de Deus. Em uma espiral infinita é revelado a cada movimento um detalhe não só da narrativa, mas, sobretudo, do desfazimento das estruturas que se apresentam como as amarras ancestrais do homem: a família e a comunidade. É o trabalho demoníaco de destruição da história que

¹³³ Variação de João (aquele que estava no princípio com Deus) para o húngaro. O nome Janós poderia se bifurcar para mais duas direções: ao deus romano Jano (*Janus* em latim) aquele que vê o passado e o futuro ao mesmo tempo, posto que tem um rosto para cada lado da cabeça. Seu templo construído em Roma tem duas portas, uma em cada extremidade. Esse templo pode ser visto em uma moeda romana, na qual cada lado apresenta uma porta. Cf. Müller, Valentine. *The Shrine of Janus Geminus in Rome*. *American Journal of Archaeology*, vol. 47, nº. 4 (Oct. - Dec., 1943), pp. 437-440. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/499831>>. Acesso em 01 abril de 2018. E também a Jonas (do hebraico יְהוֹנָתָן [*Yonah*]; em latim *Jonas*) que, no Antigo Testamento, é engolido por uma baleia.

¹³⁴ Cf. MARTINEAU, John. *O livro das coincidências: a misteriosa harmonia dos planetas*. Tradução Jussara Trindade. São Paulo: É Realizações, 2015.

¹³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. pp. 39-40.

¹³⁶ Na cidade do homem nu, Flávio de Carvalho propõe que o homem nu não bloqueia seu desejo de avançar ao desconhecido e que pesquisa sua alma nua para conhecer a si mesmo. Se apresenta nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e para o pensamento. CARVALHO, Flávio de. Uma tese curiosa. op. cit., p. 34-41.

¹³⁷ Zaratustra ensina aos homens o super-homem (*übermensch*).

acontece no movimento acefálico aliado ao deus-bode. Dionísio é maestro desse outro tempo que se inscreve. É na sua exposição que enxergamos a loucura e a animalidade no homem. Nos ditirambos de Nietzsche, o poema “Somente louco! Somente poeta!” dá a ver os caminhos turvos dessa aproximação.

No ar desanuviado,
quando o consolo do orvalho
já se estende sobre a terra,
invisível, também não ouvido
– pois calçados leves tem o orvalho consolador,
como todos os que suavemente consolam –
tu recordas então, recordas, ardente coração,
como uma vez tinhas sede
de lágrimas celestes e de orvalhos,
crestado e fatigado,
enquanto olhares do sol vespertino
corriam ao teu redor por entre árvores negras,
ofuscantes olhares do sol em brasa, de alegre maldade.

“**Pretendente da *Verdade* – tu?**” – assim zombavam eles –
“**Não! Somente poeta!**
um bicho, ardiloso, de rapina, insinuante,
que tem de mentir,
que ciente, voluntariamente tem de mentir,
ávido de presa,
disfarçado de cores,
para si mesmo um disfarce,
para si mesmo uma presa,
***isso* – pretendente da *Verdade*?...**

Somente louco! Somente poeta!
Falando somente coisas coloridas,
falando a partir de máscaras de tolo,
subindo por mentirosas pontes de palavras,
por arco-íris de mentiras,
entre falsos céus
vagueando, deslizando –
***somente* louco! *somente* poeta!**

***Isso* – pretendente da *Verdade*?...**
Não calmo, hirto, liso, frio,
tornando imagem
pilar de Deus,
não erguido diante de templos,
guardião da porta de um Deus:
não! Hostil a essas estátuas da virtude,
em todo ermo mais em casa do que em templos,
cheio de capricho de felino
a saltar por toda janela
zás! Para todo acaso,
farejando em cada floresta virgem,
que corras em florestas virgens

**entre bestas de jubas coloridas
pecaminosamente sadio e belo e colorido corras
com ávidos beijos,
feliz-zombeteiro, feliz-infernal, feliz-sanguinolento,
corras rapinando, deslizando, *mentindo*...**

Ou como águia, que longamente,
longamente olha, hirta, nos abismos,
em *seus* abismos...
– oh, como eles se encaracolam
Para baixo, para dentro,
Em cada vez mais fundas profundezas! –

Então,
de repente,
em voo direto,
em súbito arremesso
cair sobre *cordeiros*,
bruscamente para baixo, voraz,
cobiçando cordeiros,
irritado com todas as almas de cordeiro,
ferozmente irritado com tudo o que olha
virtuosamente, como ovelha, de lã crespa,
estupidamente, com benevolência de leite de ovelha...

Portanto,
aquilinos, de pantera
são os anseios do poeta,
são teus anseios sob milhares de disfarces,
ó louco! ó poeta!...

**Tu, que olhaste o homem
Como *deus* e como *carneiro* –,
dilacerar o deus no homem
como o carneiro no homem
e *rir* dilacerando –**

***isso, isso é a tua ventura,
ventura de uma pantera e águia,
ventura de um poeta e louco!...***

No ar desanuviado,
quando já a foice da lua
entre rubores purpúreos
verde se insinua e invejosa,
– inimiga do dia,
a cada passa secretamente
ceifando pendentes redes,
de rosas, até caírem
pálidas, noite abaixo:

**assim caí eu mesmo uma vez
de minha loucura da verdade,
de meus anseios diurnos,
cansado do dia, doente da luz**

– caí para baixo, para a noite, para a sombra,
queimado e sedento
de uma verdade
– lembras-te ainda, lembras-te, ardente coração,
como tinhas sede então? –
*que eu esteja banido
de toda verdade!*
Somente louco! Somente poeta!...¹³⁸
(grifo meu)

¹³⁸ NIETZSCHE, Friederich. *O Anticristo & Ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. pp. 83-89.

Anotações para outras memórias

1) *Alföld, Puszta*: planícies desoladas

Existe entre as imagens de Miklós Jancsó e Béla Tarr uma profunda ligação: a paisagem húngara. É no campo vasto e nu que ambos procuram realizar seus filmes, mas é nesse mesmo exterior que eles também se distanciam. Como já escrito anteriormente, Jancsó carrega em suas imagens uma familiaridade com a história da Hungria que são também explicitadas pela sua relação com a planície. Na revista *Cahiers du Cinéma*, de abril de 1970, Jean Pierre Outard, Jean Narboni e Jean-Louis Comolli escrevem um texto crítico sobre o cinema de Jancsó em que evidenciam um sistema que se repete em suas imagens. Segundo eles, esse sistema não só conduz o funcionamento do filme, como constitui seu significado¹³⁹. Há na encenação e na escolha dos movimentos de câmera uma repetição formal que regula o tempo e o espaço, tornando o filme uma imagem a ser lida. Assim, o movimento pendular da câmera registra um jogo de oposições históricas: poder-repressão, atividade-passividade, militares-trabalhadores.

Esses opostos emparelhados são o que valida, segundo os críticos franceses, a leitura, pois os filmes de Jancsó só podem obter um sentido depois que terminam, nunca durante sua exibição. Cada polarização geraria um resíduo que deve ser investigado na sua relação com a história, no qual o significado é expurgado no processo de leitura e mobiliza seus significantes¹⁴⁰. Isto é, “a leitura é levada [pelo movimento do filme] como uma série acumulada de significados opostos pareados que se somam e subtraem um ao outro”¹⁴¹. Seja no sistema de representação criado por Jancsó, seja na leitura que se produz a partir dele há, para os autores, algo que governa ambos: a História. Cada filme se ancora em um momento histórico, tecendo um comentário sobre ele e sendo ao mesmo tempo seu produto. Nesse sentido, a leitura em Jancsó se dá nessa intersecção, cuja impressão principal é que “quaisquer que sejam as circunstâncias históricas, a equivalência da repressão do poder é invariável”¹⁴². Estamos diante da força apresentada por Simone Weil, já comentada anteriormente.

Essa equivalência aparece no filme quando Jancsó explora o vazio da planície fazendo com que as personagens circulem em um constante intercâmbio de planos e papéis. Na crítica

¹³⁹ OUTARD, Jean Pierre; NARBONI, Jean; COMOLLI, Jean-Louis. Readings of Jancsó: Yesterday and Today. In: *Cahiers du Cinéma*, 219, vol. 3, Abril, 1970. p. 101.

¹⁴⁰ Idem. p.101

¹⁴¹ Idem. p.102.

¹⁴² Idem. p. 103.

da *Cahiers do Cinéma*, esse jogo é comentado a partir das imagens do filme *Os sem esperança* (*Szegénylegények*, 1965), que possui algumas inversões como: aquele que castiga é punido; as personagens cruzam o quadro indo e vindo da esquerda à direita; um prisioneiro prende seu próprio guarda; o primeiro plano torna-se segundo etc.



Os sem esperança (1965, 2'40'')



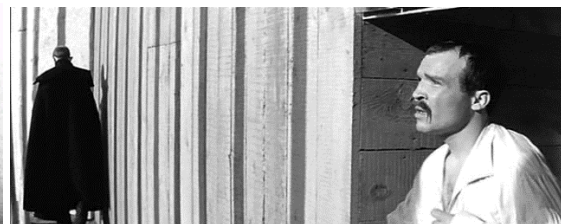
Os sem esperança (1965, 2'43'')



Os sem esperança (1965, 8'50'')



Os sem esperança (1965, 9')

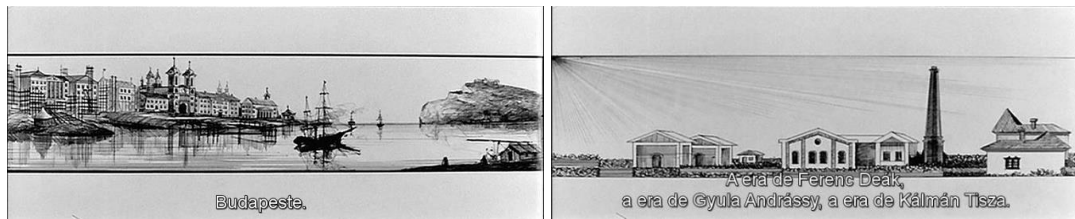


Os sem esperança (1965, 5'): Esse plano sequência projeta um jogo de oposição ao extremo. Um personagem inicia a cena em um ambiente de chuva, entra por uma porta e quando sai do outro lado da mesma construção, está diante do sol. Assim, a imensidão da planície parece reter em si dois tempos.)



Os sem esperança (1965, 16'): Nessa sequência, János Gajdor deve procurar alguém mais culpado do que ele, alguém que matou mais pessoas, para que ele seja perdoado, livrando-se do enforcamento.

Acrescento à crítica outras observações. Logo no início do filme somos contextualizados em Budapeste, 1860. Essa apresentação é feita por imagens desenhadas e estáticas em panorâmicas que recordam pinturas de paisagem. A primeira cena que assistimos (imagem em 2'40'') é a planície desolada cuja presença humana se torna minúscula. O uso de uma lente anamórfica e do *aspect ratio* 2.35:1 horizontaliza ainda mais a imagem.



Os sem esperança (1965, 55'')

A planície em Jancsó aparece ainda como um espaço que permite ampliar as impressões históricas pelo domínio técnico da câmera em que a lateral do quadro é a entrada e saída das personagens, como um *continuum*. No longa *Os sem esperança* (1965), o espaço vazio toma uma proporção maior do que os outros filmes escolhidos nesse estudo, criando uma atmosfera opressora sobre os homens. Em *Electra, meu amor* (1974) e *Salmo Vermelho* (1972), a câmera está mais próxima dos corpos e as imagens estão, em sua grande maioria, povoadas. A luta de classes, a revolução, a disputa pelo espaço da imagem [e da história]¹⁴³ é ainda o centro do cinema de Miklós Jancsó. Em *Salmo Vermelho* (1972) a câmera flutua para além das personagens e explora de forma ainda mais livre a variação de planos e tensões históricas em suas sequências. Salteia ora em danças, ora em cantos, ora em confrontos.

¹⁴³ Nesse sentido, Jacques Rancière chama a atenção para o fato de que o cinema não apenas registra um acontecimento histórico, mas o cria. E se ele o cria talvez seja por seu poder de tornar histórica qualquer aparição por trás de uma janela. Assim, a história seria o tempo em que aqueles que não tem o direito de ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem. Não dividem igualdade de condições, mas uma partilham uma luz comum. RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018. p. 19-31.



Salmo Vermelho (1972) 46'', 24', 59'

Em *Electra, meu amor* (1974) a imagem está sempre preenchida: seja por um *close-up*, seja pela amplitude da profundidade de campo em que diversos planos e acontecimentos são sobrepostos.



Electra, meu amor (1974, 2': sequência inicial que começa em um *close-up* e varia entre planos abertos- médios, etc.)

Segundo os críticos franceses, “o que mobiliza o cineasta são situações na história em que os mesmos mecanismos foram usados e que os mesmos efeitos foram produzidos por diferentes causas, igualmente obscuras”¹⁴⁴. Assim, o sistema criado por Jancsó se repete em sua técnica quando opta pela espacialização da cena, sobrepondo as personagens e alternando os planos em sequências contínuas. A preferência pela continuidade e repetição se torna uma força que confronta não apenas o passado, mas também “aquilo que permanece problemático e latente em seu país”¹⁴⁵. Com a sua câmera, Jancsó põe na imagem o jogo de contradições que mobiliza a História¹⁴⁶, marcando a *Pusztza*¹⁴⁷ [*campo desolado*] como um campo de batalha. Prioriza

¹⁴⁴ Idem. p. 105.

¹⁴⁵ Idem. p.106

¹⁴⁶ Idem. p. 93.

¹⁴⁷ De acordo com a pesquisadora romena Anna Batori, em seu livro *Space in Romanian and Hungarian Cinema*: “O *Pusztza* [*campo desolado*] como uma retórica ambígua, paradoxal e complexa foi introduzida no cinema húngaro por Miklós Jancsó, cujas narrativas identificaram liberdade e morte com a terra húngara (Hirsch 2015). Em *Os sem esperança* (*Szegénylegények*, 1965), por exemplo, os movimentos circulares metafóricos da câmera e seus comentários oniscientes, as relações de poder flutuantes que se dissolvem no espaço paradoxal da *Alföld* [*grande planície húngara*], e os símbolos textuais - o capuz, as pequenas celas, as correntes - tudo cria uma constelação disciplinar que se refere ao estabelecimento tirânico da era Kádár. Para enfatizar as referências à história húngara, Jancsó encena suas histórias no espaço nacional ainda colonizado *Alföld* [*grande planície húngara*] que sinaliza não apenas o fim da liberdade, mas a morte da nação. Essa situação é reforçada pela presença

sequências externas evidenciando o agrupamento dos corpos em guerra pelo espaço da imagem e da memória.

Se em Jancsó a paisagem da planície aparece como um plano de fundo para o confronto de forças, em Béla Tarr ela passa a ser um rosto. Em *O Tango de Satã* (1994), por exemplo, ele deseja que a paisagem tenha mais ênfase do que a história¹⁴⁸. De acordo com a pesquisadora romena Anna Batori, no período de 1988-2011, Tarr retoma a *Alföld [grande planície húngara]* e o *Puszta [campo desolado]* como um universo fechado, abstrato, que não oferece nenhuma possibilidade de escape¹⁴⁹. Em entrevista ao amigo e crítico Andreas Kovács, citada por Batori, Tarr e Ágnes Hranitzky comentam:

A característica enlouquecedora da *Alföld [grande planície húngara]* é que você não consegue se decidir se existe uma perspectiva real ou apenas a perspectiva do desespero diante do campo infinito. Você nunca sabe se tem algo para trás – se tem outro lado, por exemplo – ou não. Além disso, há a constante simetria da paisagem e do tempo (...). Na mesma entrevista, a companheira e co-diretora Hranitzky explica que, enquanto filmava *O Tango de Satã*, era muito difícil se livrar das soluções de espaço formulados por Miklós Jancsó, pois tudo lembrava o mestre mais velho¹⁵⁰.

Diante dessa colocação fica claro que os caminhos traçados por Tarr se distinguem da obra herdada de Jancsó. O espaço aberto húngaro interessa a ambos, mas a maneira de imprimir a paisagem no cinema se distinguem. Essa dimensão enlouquecedora da *Alföld [grande planície húngara]* é o que a câmera de Tarr tenta envolver¹⁵¹. O rosto da paisagem é uma ruína que se assemelha ao olhar estarecido e a feiura¹⁵² de suas personagens. A câmera panorâmica em Tarr

de *Tanya [rancho; fazenda]* cujas câmaras, que antes acomodavam animais, foram transformadas em celas que aprisionam os húngaros. (...) Os espaços da *Alföld [grande planície húngara]* e de *Tanya [rancho; fazenda]* como locações serão motivos dominantes nos filmes de Béla Tarr, que rearticula o papel do *Puszta [campo desolado]* e faz com que seja o epicentro da decadência e dos valores nacionais perdidos”. Em tradução livre. BATORI, Anna. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Romania: Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, 2018. pp. 144-145.

¹⁴⁸ KOVÁCS, A. B. (1994) *apud* BATORI, Anna (2018, Op. Cit., p.148). Cf. *A falfelület is történet. Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel* [Interview with Béla Tarr and Ágnes Hranitzky]. *Filmvilág*, 6, pp. 10-13, 1994.

¹⁴⁹ BATORI, Anna. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. , op.cit., p. 148.

¹⁵⁰ Em tradução livre. Idem.

¹⁵¹ Em 1995, Tarr dedica um filme inteiro à planície: *Utazás az alföldön* (Jornada na Planície). Esse filme é feito em memória do poeta húngaro Sándor Petöfi. O curta-metragem de 35 minutos consiste em Mihály Víg (músico e ator da equipe fixa de Béla Tarr) caminhando sobre as planícies e citando poemas de Petöfi que foram roteirizados por Tarr e László Krasznahorkai.

¹⁵² Em entrevista a Jonathan Romney, Tarr e Hranitzky dizem: “Em todos os nossos filmes o local tem um rosto. Parece um ator” (...) “estamos sempre com pessoas pobres e pessoas feias.” Em tradução livre. ROMNEY, Jonathan. *Out of shadows* (entrevista). *The Guardian* (Online). 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/mar/24/books.guardianreview>>. Acesso em: 01 de abril de 2018.

aparece, não para caracterizar um espaço de oposição, mas, sobretudo, para combinar os homens, suas criações e a natureza.



Danação (1988, 4': A câmera, cujo enquadramento inicial é uma parede rugosa, se move em direção ao rosto de Karrer)



Danação (1988, 12': A câmera, cujo enquadramento inicial são canecas, se move em direção ao rosto de Karrer)

Sobre essa sequência Béla Tarr comenta:

Em *Danação*, abandonamos a história e vemos um close de canecas de cerveja. Para mim essa também é uma história importante. É isso que quero expor quando digo que estou tentando enxergar as coisas de uma dimensão cósmica. Se eu pudesse descrever um filme completamente contando a narrativa, não gostaria de fazê-lo. É hora do filme se libertar dos grilhões da linearidade. Todo mundo acha que filme deve ser igual à narrativa linear, isso me deixa louco¹⁵³.

A dimensão cósmica nesse cinema nunca é da ordem metafísica, mas sempre imanente à matéria. O cosmos de Tarr desierarquiza objetos, tempestades, os animais e o humano para colocá-los lado a lado, como pertencentes à mesma natureza¹⁵⁴. O eu é sempre um outro, tal

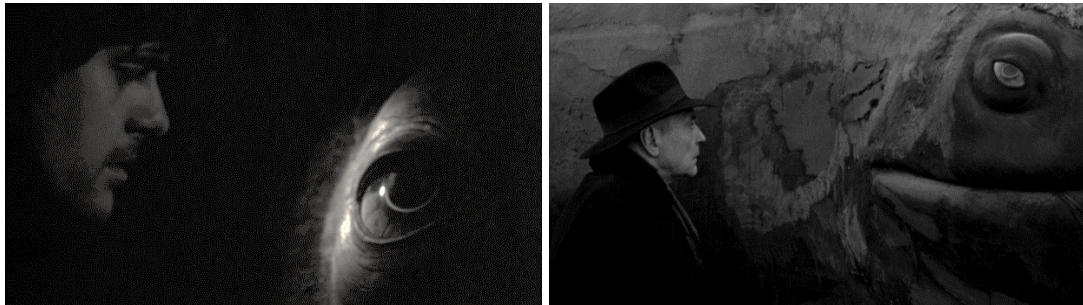
¹⁵³ Em tradução livre. STEVE, Erickson. (Entrevista). *A Brief Interview with Béla Tarr*. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~steeve/bela.html>>. Dez. 1994. Acesso em Set. 2017.

¹⁵⁴ Em entrevista a Phil Ballard, Tarr diz: “Em *Danação*, temos um homem solitário que está absolutamente sozinho e nós só queríamos mostrar sua solidão na sociedade, sua solidão no universo. Para isso, você deve estar envolvido com a natureza, a paisagem e o tempo. E você percebe que ele está sempre se perdendo. E isso é tudo. É sempre muito simples”. BALLARD, Phil. In search of truth: Béla Tarr interviewed. *Kinoeye Magazine*, vol. 4, Issue 2, Mar. 2004. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php>>. Acesso em: 2 outubro 2018.

uma paráfrase da famosa frase de Rimbaud. O comum que se estabelece entre tudo que se apresenta nessas imagens é um sistema em entropia. Como foi escrito anteriormente, a comunidade comparece pela falta e o existir só pode *ser-em-comum*.



Danação (1988, 82': O movimento de câmera intercala entre paredes e rostos, ambos sob o véu da chuva. Todos os elementos se apresentam em um mesmo plano, como se deslizassem na superfície da imagem.)



Harmonias de Werckmeister (2000, 18'40'', 61': Valuska e Eszter dividem a imagem e seus rostos com uma baleia)

A *Alföld [grande planície húngara]* e o *Puszta [campo desolado]* em Tarr não se resumem apenas à paisagem de um país, mas são expostos no rosto de cada figura como um lugar de morada da História. Confundem-se rosto e mapa, como no capítulo 44, de Moby Dick:

Tivesse descido com o Capitão Ahab à sua cabine depois da tormenta que tomou lugar na noite seguinte à da impetuosa ratificação de seu propósito junto à tripulação, você o teria visto se dirigir a um armário entre os gios e, trazendo um enorme rolo franzido de cartas marítimas, espalhá-las diante de si sobre a mesa atarraxada ao chão. Em seguida, sentado diante delas, você o teria visto estudar atentamente as várias linhas e sombras que ali encontravam seus olhos; e com lápis lento mas firme traçar rotas adicionais em espaços que antes estavam em branco. Era possível, às vezes, vê-lo em consulta às pilhas de velhos diários de bordo que o cercavam, nos quais estavam indicadas as estações e locais em que, em diversas viagens anteriores de diversos outros navios, os cachalotes haviam sido capturados ou vistos. Enquanto assim se ocupava, a pesada lamparina de estanho suspensa por correntes sobre sua cabeça balançava continuamente com o movimento do navio e jogava contínuos raios e sombras de linhas sobre seu cenho franzido, até quase fazer parecer que, enquanto ele próprio marcava linhas e rotas nos mapas franzidos, algum lápis invisível também traçava linhas e rotas no mapa profundamente marcado de seu rosto¹⁵⁵.

¹⁵⁵ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 192.

Em um ensaio acerca do rosto, Giorgio Agamben projeta uma ideia, como um arremesso, de que o rosto é uma revelação da própria linguagem que acontece na apropriação da natureza pelo homem. E assim, afirma que:

...a aparência torna-se um problema para o homem, o lugar de uma luta pela verdade. O rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto nessa abertura. E o rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível. Pois aquilo que, em cada indivíduo singular, abre para o político, é a tragicomédia da verdade na qual ele já sempre cai e para qual deve encontrar uma solução. Aquilo que o rosto expõe e revela não é algo que possa ser formulado nessa ou naquela proposição significante e tampouco um segredo destinado a permanecer para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Ela não tem, por isso, nenhum conteúdo real, não diz a verdade sobre este ou aquele estado de espírito ou de fato, sobre este ou aquele aspecto do homem ou do mundo: é apenas abertura, apenas comunicabilidade. Caminhar sob a luz do rosto significa *ser* tal abertura, padecê-la. Assim, o rosto é, antes de tudo, *paixão* da revelação, *paixão* da linguagem. A natureza adquire um rosto no ponto em que se sente revelada pela linguagem¹⁵⁶.

O rosto como exposição torna-se, portanto, um lugar da política. De acordo com o filósofo, a necessidade do homem de apropriar-se de sua aparência (aparência de si) é a separação que “transforma o aberto em um mundo, ou seja, no campo de uma luta política sem tréguas. Essa luta, cujo objeto é a verdade, se chama História”¹⁵⁷. Nesse sentido, o cinema de Tarr é a exposição de uma luta política que nunca se encerra e se oferece como força a cada imagem. É na tensão que se apresenta no rosto como exposição que o cinema de Tarr comparece. Os homens que ali permanecem, apesar da condição de imagem, encarnam a si mesmos. Em entrevista concedida a Phil Ballard, Tarr diz: “Quando filmamos uma multidão de pessoas, como fizemos em *Harmonias de Werckmeister*, sempre queremos mostrar suas personalidades individuais porque, para nós, elas não são apenas parte da multidão”¹⁵⁸. Nesse sentido, o rosto em seus filmes apresenta o que para Agamben é uma tarefa política: “levar à aparência a própria aparência”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. O rosto. In: *Meios sem Fim: Notas sobre a política*. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. p. 87-96.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ BALLARD, Phil. *In search of truth: Béla Tarr Interviewed*, op. cit..

¹⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. O rosto. In: *Meios sem Fim: Notas sobre a política*. op. cit. p. 87-96.



Frames de *Danação* (1988)



Frames de *O Tango de Satã* (1994)



Frames de *Harmonias de Werckmeister* (2000)



Frames de *O Cavalo de Turim* (2011)

2) *Kocsma*, Pieter Bruegel, Van Gogh

O desejo de manter o rosto como um chamado à política é declarado por Tarr em algumas entrevistas (quando reforça a opção por pessoas comuns ao invés de atores) e toma contornos explícitos quando em 2004, foi convidado para participar de uma antologia de curtas-metragens intitulada “Visões da Europa”. A coletânea consiste em 25 filmes realizados por diferentes diretores, sendo todos provenientes de países europeus. O curta realizado por Tarr¹⁶⁰ é uma única tomada em plano-sequência com duração de 5 minutos, que percorre uma enorme fila repleta de pessoas à espera. A câmera insiste e desliza por cada rosto, chegando por fim a uma janela. No último minuto vemos cada pessoa receber em mãos um copo e um saco de comida. O relógio marca às 12 horas, horário de almoço.

Tarr sempre se interessou pelas pessoas comuns, os trabalhadores do campo que levam seus corpos ao limite sob um sistema que os explora. Entretanto, essa não é a única coisa que as figuras de Tarr revelam, afinal, quando perguntado sobre onde estava a esperança em suas imagens, a resposta foi: “A esperança é você assistir ao filme”¹⁶¹. Há em Tarr um cinema trágico que enfrenta a realidade e faz de sua ruína a possibilidade de invenção de um pensamento político. O espaço que é constante no seu cinema e que parece traduzir essa característica trágica é o *kocsma [bar]*. O mesmo ambiente é capaz de lançar, pelo menos, dois sentidos distintos. O primeiro deles se refere à condição dos trabalhadores que se unem no *kocsma [bar]* para consumir álcool e entorpecer-se.

Segundo a pesquisadora Anna Batori, eles foram concebidos como espaços pequenos para oferecer um lugar barato de consumo de álcool, ao mesmo tempo em que o balcão e as mesas servem como ambiente de conversa. Entretanto, ao mesmo tempo em que se tem um espaço

¹⁶⁰ O filme foi intitulado “Prólogo” e está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=IkxBoGYul-w>>. Acesso: 10 outubro 2018.

¹⁶¹ WILLIAMS, Rochard. Deep Waters. In: *The Guardian (Online)*, Abril, 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2003/apr/19/artsfeatures>>. Acesso: 10 outubro 2018.

social há também uma conotação negativa que o liga ao alcoolismo severo¹⁶². Batori destaca que de acordo com a mudança política na sociedade húngara, o consumo de bebidas alcoólicas disparou nos anos 1990:

Por esta razão, o *kocsma [bar]* tornou-se o símbolo da mudança do sistema e um sinônimo de decadência moral e esperanças perdidas, enquanto eles têm sido associados com a falta de moradia e falta de hospitalidade. A escolha de Tarr em localizar suas histórias nesses ambientes de bebida fazendo-os centrais em suas narrativas é, portanto, uma decisão consciente que fortalece a leitura acerca de um meio social decadente em que os personagens vivem. Além disso, o seu posicionamento na *Alföld [grande planície húngara]* dá esses bares uma conotação especial que sinaliza a transformação do espaço nacional em um “buraco para beber”, um local anômico cheio de miséria e agonia¹⁶³.

A relação do *kocsma [bar]* com a decadência é assinalada por Tarr no filme *Danação* (1988), que gira em torno de um bar chamado *Titanik*¹⁶⁴.



Ainda há, contudo, um segundo sentido que se engendra com esses espaços. É no *kocsma [bar]* que o encontro e a conversa acontecem, onde a festa ainda é possível. Um espaço para a acefalia. Nessa ambiguidade entre ruína e criação, Tarr se avizinha de seus mestres: Pieter Bruegel e Van Gogh. Em entrevista a Phill Ballard, o cineasta declara:

...Bruegel é realmente importante e maravilhoso para nós porque se você vê suas pinturas haverá sempre uma grande quantidade de pessoas e cada um tem um rosto, um visual e uma personalidade diferente. São pessoas muito pequenas em relação ao quadro, mas com personalidade. Essa é a razão pela

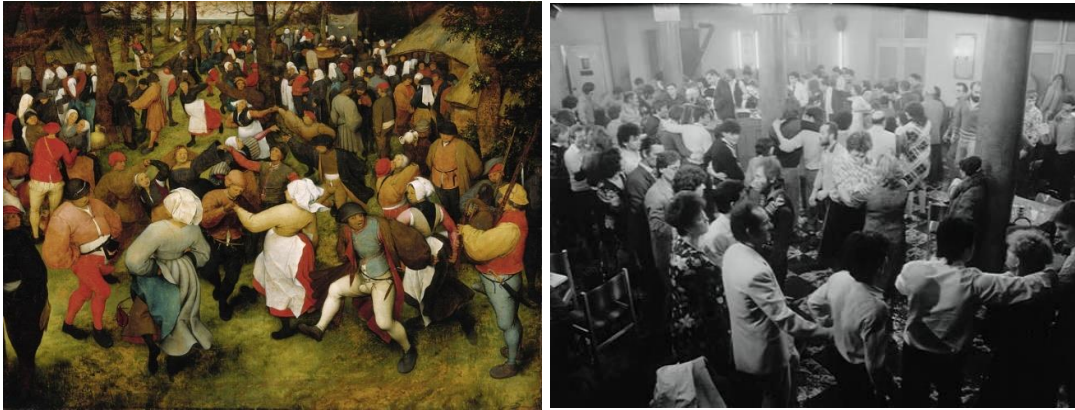
¹⁶² BATORI, Anna. *Space in Romanian and Hungarian Cinema.*, op.cit., p. 150.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Quando perguntado sobre a escolha do nome, Tarr respondeu: “Eu acho que o Titanic é uma parte da civilização europeia. E nós só queríamos usar um pequeno sinal da condição da civilização europeia. Isso é tudo. Agora é o nome do bar - é um bom nome”. In: BALLARD, Phil. op. cit.

qual gostamos muito dele (...). Todo mundo tem uma personalidade, essa é a razão pela qual eu gosto de Bruegel e é isso que eu aprendi com ele¹⁶⁵.

Bruegel torna-se contemporâneo de Tarr e o ensina a força de um rosto. Coloca em cena os campos abertos como espaço de festa e a imagem como espaço de disputa, no qual o encontro de cada singularidade permanece cifrado¹⁶⁶.



Danação (1988)

A Dança do Casamento (c.1566),
Pieter Bruegel, O Velho
Óleo sobre painel de carvalho
Instituto de Artes de Detroit

Tarr valoriza os espaços fechados transportando a dança de Bruegel para dentro do *kocsma [bar]* mantendo, sobretudo, as linhas de força da pintura: a música, o encontro, o corpo e a singularidade de cada indivíduo como uma potência de *ser-em-comum*. As imagens se confundem e os papéis se invertem: Béla Tarr torna-se um pintor quando mantém os planos de longa-duração para que, assim como nas pinturas, possamos atravessar o mistério do rosto. Enquanto Pieter Bruegel torna-se cineasta quando seu quadro não limita o olhar do espectador para o interior da tela, mas o leva para fora de suas bordas, um fora-de-campo. Em ambos os

¹⁶⁵ Em tradução livre. BALLARD, Phil. op. cit.

¹⁶⁶ Para o filósofo Jean-Marc Besse em seu livro *Ver a terra*, “a paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre um território (*in visu* ou *in situ*)” (p.61). Assim, Besse chama atenção para o fato da paisagem ser compreendida sob fruição estética, pois “o visível conta algo, uma história, ele é a manifestação de uma realidade da qual ele é, por assim dizer, a superfície. A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar, a deciptar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se *ler* a paisagem” (pp.63-64). In: BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

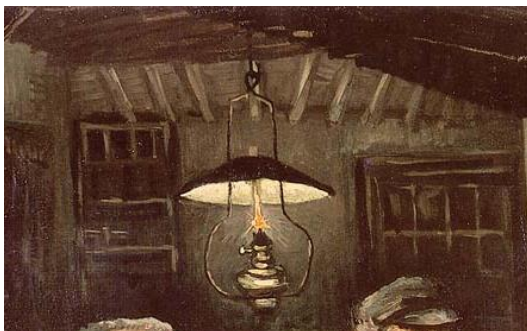
casos, o que se engendra é uma relação de pensamento com o espectador e um convite a um olhar prolongado¹⁶⁷.

Não será só o pintor flamengo do século XVI que irá despontar no cinema de Tarr. Vincent van Gogh, apesar de não ser mencionado tão explicitamente em entrevistas, aparece como citação direta no filme *O Cavalo de Turim* (2011).



Os Comedores de Batata
Vincent van Gogh
Nuenen, 1885
Pintura à Óleo, 82 cm x 114 cm
Museu do Van Gogh, Amsterdã

O Cavalo de Turim (2011)



(Detalhe)

Em uma operação imaginativa a carta escrita por Van Gogh em *Laeken*, datada em 15 de novembro de 1878 [Bruxelas], embora tratasse de uma série de gravuras intitulada *A vida de um cavalo*, poderia estar endereçada ao último longa-metragem de Béla Tarr.

Esta gravura representa um cavalo branco, mirrado e esquelético, e totalmente esgotado por uma longa vida dura e faina, de um trabalho longo e penoso. O pobre animal se encontra num lugar indescritivelmente solitário e abandonado, uma campina onde cresce um capim seco e árido, tendo aqui e

¹⁶⁷ O filósofo Jacques Aumont, em seu livro em torno das relações entre cinema e pintura descreve, a partir de André Bazin, a distinção entre o quadro fílmico e o quadro pictórico: o primeiro seria *centrífugo*, pois leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; o pictórico seria *centrípeto*, fechando a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição. In: AUMONT, Jacques. *O Olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 111.

ali uma árvore retorcida, dobrada e despedaçada pela borrasca. Uma caveira jaz por terra e ao longe, em segundo plano, o esqueleto descorado de um cavalo, ao lado de uma choupada onde mora um homem que trabalha de esfolador. Um céu tempestuoso sobrepõe-se ao conjunto, é um dia acre e rude, um tempo sombrio e escuro. É uma cena triste e profundamente melancólica e que deve impressionar qualquer um que saiba e sinta que um dia nós também deveremos passar pelo que se chama de morte, e “que o fim da vida humana são lágrimas ou cabelos brancos”. O que existe além é um grande mistério que só Deus conhece, e que nos revelou de maneira irrefutável por sua palavra, que há uma ressurreição dos mortos. O pobre cavalo, o velho servidor fiel, está lá paciente e passivo, corajoso apesar de tudo, e por assim dizer decidido, como a velha guarda disse: “A guarda morre, mas não se rende”, e espera sua última hora. (...) E os próprios carroceiros, com suas roupas sujas e imundas, pareciam mergulhados e enraizados ainda mais profundamente na miséria (...) é característico que, ao vermos a imagem de um abandono indizível e indescritível – da solidão, da pobreza e da miséria, o fim das coisas ou seu extremo -, surja então em nosso espírito a ideia de Deus¹⁶⁸.



Vincent van Gogh
Desenho, Giz Preto
Nuenen, 1885
Museu Szépművészeti
Budapeste, Hungria



O Cavalo de Turim (2011)



O Cavalo de Turim (2011)

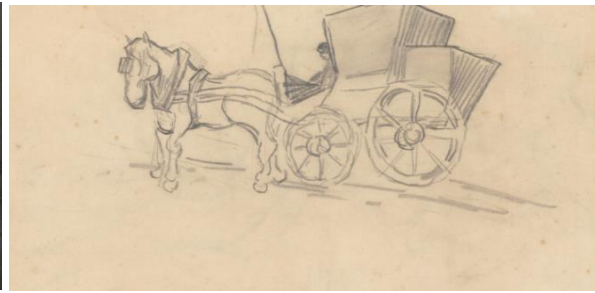


Vincent van Gogh
Desenho, Giz Preto e Branco
Nuenen, 1885
Museu do Van Gogh,
Amsterdã

¹⁶⁸ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2010. p.31-32.



O Cavalo de Turim (2011)



Cavalo e Carroça, Vincent van Gogh
Auvers-sur-Oise, 1890
Lápis, 26.9 cm x 43.7 cm
Museu Van Gogh, Amsterdã



Colo com mãos e uma tigela
Vincent van Gogh
Nuenen, 1884 -1885
Giz sobre papel, 20,7 cm x 34,5 cm
Museu Van Gogh, Amsterdã



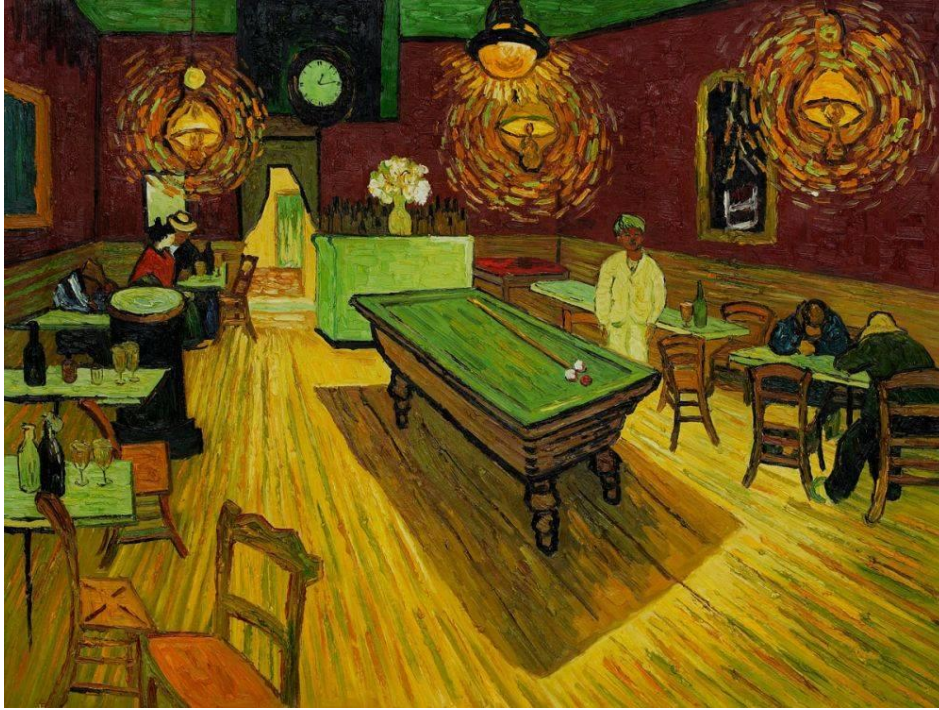
O Cavalo de Turim (2011)

O que Tarr partilha com Van Gogh? Na introdução do livro *Cartas a Théo*, na edição espanhola, o poeta Fayad Jamís escreve sobre o pintor o que talvez seja tão estimado pelo cineasta:

Mas sua pressa não é apenas um desejo de chegar com urgência ao domínio mais exigente do comércio; Acima de tudo, é uma ansiedade febril de **capturar a imagem dos homens e do mundo em suas telas, mas mais ainda a febre dos homens e a febre do mundo. As figuras em suas pinturas não "parecem estar vivas" como pretenderia uma representação naturalista, limitada, de arte; em vez disso, pode-se dizer que "eles estão vivendo" e toda a natureza, casas, móveis, objetos estão vivendo, mas vivendo uma vida própria, a vida específica das formas de pintura dentro do quadro.** O espectador torna-se, portanto, não um passivo, contemplativo, mas um participante real na operação criativa que só termina quando o verdadeiro destinatário do trabalho – ou seja, um espectador: o público – recebe diante de seus olhos e goza de uma plenitude¹⁶⁹. (grifo meu)

¹⁶⁹ Em tradução livre. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução Francisco de Oraa. Introdução de Fayad Jamís. Barcelona: Idea Books, 2003. P. 15.

Assim como o pintor, Tarr busca capturar a vida imanente e os pequenos objetos que também são História. Ambos se confundem entre sapatos, girassóis, gestos do dia a dia dos trabalhadores do campo, canecas, tempestades e algumas formas de ruína.



O Café à Noite na Place Lamartine, Vincent van Gogh (1853 - 1890)
Arles, 1888
Pintura à Óleo, 72 cm x 92 cm
Yale University Art Gallery



O Tango de Satã (1994: a câmera solta de Tarr expande para o cinema a perspectiva vertiginosa de Van Gogh)

É o que aqui chamam de um “café noturno” (eles são bastante frequentes aqui), que permanece aberto à noite inteira. Os “vadios da noite”, portanto, encontram neles um abrigo, quando não tem como pagar um alojamento ou quando estão muito bêbados para ali serem admitidos. Todas essas coisas, família, pátria, talvez sejam mais encantadoras na imaginação de pessoas como nós, que passamos muito bem sem pátria e sem família, do que em qualquer realidade¹⁷⁰.

¹⁷⁰ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Op. cit., 2010, p. 237.



Vincent van Gogh
Desenho, Caneta e lápis
The Hague, 1883
Coleção Privada



Danação (1988)



Os pobres e o dinheiro, Vincent van Gogh
The Hague, 1882
Giz, Aquarela, Caneta e Tinta
37.9 cm x 56.6 cm
Museu Van Gogh, Amsterdã



O Tango de Satã (1994)

Para além do interesse pela vida dos trabalhadores, do ir e vir das pessoas, da impressão de seus gestos, há uma segunda observação em torno desse encontro de Van Gogh e Béla Tarr. Enquanto o primeiro se aproxima da vida pela cor em contrastes arriscados, o outro a encontra naquilo que é propriamente a matéria do cinema: a luz¹⁷¹. Em um olhar mais demorado, o que retorna e se expande nos filmes do cineasta é a própria escuridão. A iluminação precária do quadro “Os comedores de batata”, é levada ao limite no filme *O Cavalo de Turim* (2011): não há mais luz, não há mais cinema¹⁷². Se no princípio de tudo era o Verbo e a Luz, Tarr os desfaz nos mesmos seis dias da Criação.

¹⁷¹ “A luz, no cinema, está sempre ali, e até mesmo duplamente ali, já que a luz do projetor – a luz de depois do filme – serve para mostrar a luz registrada tal como ela caía sobre as coisas filmadas – a luz de antes do filme”. AUMONT, Jacques. op. cit., p.172.

¹⁷² É interessante observar que há sempre nos filmes de Tarr situações em que a entrada de luz da cena (a janela) é obstruída ou intencionalmente fechada. Um exemplo que previa o fim de *O Cavalo de Turim*, é a cena final de *O Tango de Satã* em que o médico prega as janelas com ripas de madeira até que a luz desapareça completamente.

Se Deus criou o mundo em seis dias, nós pensamos sobre o que está acontecendo agora e como devemos destruir o mundo durante os mesmos seis dias. Nós só queríamos dizer algo sobre os seis dias, sobre o cavalo e o que está acontecendo com o cocheiro se ele não tiver mais um cavalo. Ele morrerá, como o cavalo, porque não tem trabalho, não tem dinheiro, não tem vida. (...) o fim do mundo é muito simples, muito tranquilo, sem nenhum show, sem fogos de artifício, sem apocalipse. Está apenas indo para baixo e ficando cada vez mais enfraquecido e até que no final irá acabar¹⁷³.

O que fazer quando não há mais nada a fazer? Voltar para o momento anterior à História, à linguagem, à fundação autoritária de um Deus único e soberano, para nos encontrar com o animal, nossa primeira infância.



Danação (1988, 108')

¹⁷³ Em Tradução livre. SÉLAVY, Virginie. Entrevista: The Turin Horse: Interview with Bela Tarr. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>>. Acesso em Nov. 2017. Jun. 2012.

PARTE DOIS

DEMONOLOGIA

Se o cinema de Miklós Jancsó demora em planos-sequência imersivos pelo uso da profundidade de campo e movimentos cíclicos, o cinema de Béla Tarr é algo às avessas. Neste, a persistência dos planos não convida o espectador para seu interior, mas provoca um deslize sobre a superfície da imagem cuja sensação resultante é o estranhamento. Isto é, a imagem não descreve uma situação, mas apresenta um mistério. Estar tão próximo dos variados personagens não significa conhecê-los ou identificar-se com eles, mas participar do filme pela distância necessária ao pensamento. A experiência de acompanhar longos minutos de caminhadas, refeições, danças etc. traz para o cinema a força da escrita labiríntica de outra figura que povoa a memória de Tarr: László Krasznahorkai.

Considerado por Susan Sontag como “o mestre húngaro do apocalipse”¹⁷⁴, o escritor László Krasznahorkai contorna o cinema de Tarr de modo fundamental, especialmente no que se refere aos filmes que permeiam esse estudo. A primeira aproximação entre os dois aconteceu em 1985, em uma segunda-feira de páscoa¹⁷⁵. Segundo Krasznahorkai, enquanto dormia de ressaca, Tarr batia em sua porta após a leitura de seu primeiro livro intitulado *Sátántangó* (1985). O livro ainda não tinha sido publicado oficialmente, mas circulava em *samizdat*¹⁷⁶ e o cineasta queria filmá-lo. No primeiro contato, Krasznahorkai negou e dispensou Tarr. Mas algum tempo depois, os húngaros estabeleceram uma relação de parceria que se desdobrou em adaptações de dois livros de sua autoria e alguns roteiros¹⁷⁷.

O que hoje se reconhece como “o cinema de Béla Tarr” muito se deve à comunidade engendrada por ele na década de 1980, composta por Ágnes Hranitzky (na edição e co-direção),

¹⁷⁴ BAUSELLS, Marta. Everything you need to know about László Krasznahorkai, winner of the Man Booker International prize. *The Guardian* (Online), Maio, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

¹⁷⁵ ROHTER, Larry. He Rarely Stops Writing. *The New York Times* (Online). Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/08/09/books/laszlo-krasznahorkais-novels-find-a-us-audience>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

¹⁷⁶ *Samizdat* era uma prática nos tempos da União Soviética destinada a evitar a censura imposta pelos governos dos partidos comunistas nos países do bloco oriental.

¹⁷⁷ Béla Tarr adaptou *Sátántangó* (1985, *Satantango*), *Az ellenállás melankóliája* (1989, *The Melancholy of Resistance*) de László Krasznahorkai, que no cinema recebeu o título *As Harmonias de Werckmeister*. Também adaptou o livro *L'Homme de Londres* (1934) do escritor belga Georges Simenon com a colaboração de Krasznahorkai. Escreveram ainda o roteiro de *Danação* (1988), dos curtas-metragens *The Last Boat* (1989), *Jornada na Planície* (1995) inspirado nos poemas de Sándor Petőfi e o longa-metragem *O Cavalo de Turim* (2011).

Mihály Víg (compositor das trilhas sonoras e ator) e László Krasznahorkai (roteiros). A partir desse encontro, Tarr deixou de assinar seus filmes sozinho e em algumas entrevistas passou a responder sempre na primeira pessoa do plural¹⁷⁸. Essa escolha reverbera a posição e pensamento político de Tarr, ao negar para si um lugar único de comando e autoridade. Sabendo da existência dessa comunidade, me atenho à relação estabelecida com o escritor e roteirista László Krasznahorkai, cuja escrita impacta profundamente os filmes de Tarr. Desse modo, exercito uma leitura em que o cinema e a literatura se contagiam, articulam uma nova camada, uma outra memória. Esse encontro permite compreender melhor como as preferências estéticas e técnicas de Béla Tarr, não são apenas formais, mas atravessadas por uma força que vem do contato com a literatura. Mapeando as leituras que projetam seu cinema é possível decifrar os filmes como aquilo que, assim como a escrita, inventa mundos dentro da linguagem. O título do primeiro livro de Krasznahorkai dispõe algumas pistas sobre o que encontramos quando enfrentamos essa literatura e, conseqüentemente, o cinema que a traduz: uma dança com satã¹⁷⁹.

Nascido em Gyula no ano de 1954, László Krasznahorkai trabalhou como editor até 1984. Em 1985 escreveu seu primeiro livro que o tornou conhecido no contexto da literatura húngara. Somente em 1998 foi traduzido para a língua inglesa, o que possibilitou sua circulação mundial e alguns anos depois um prêmio internacional¹⁸⁰. Contudo, ser considerado *escritor*, quase um título, nunca foi o objetivo de László¹⁸¹, mas apenas se sentiu impelido a responder ao chamado deixado por Rainer Maria Rilke, em seu poema *Torso arcaico de Apolo*:

¹⁷⁸ Em entrevista a Martin Kudlac, Tarr comenta sobre estar sempre respondendo no plural: “Você tem que saber que Béla Tarr é uma marca, não apenas eu. Somos Ágnes Hranitzky, László Krasznahorkai, Mihály Vig e eu. Essas quatro pessoas estavam trabalhando juntas por trinta anos e nós estávamos fazendo o que fizemos. É por isso que prefiro responder no plural. Eu nunca disse que esses filmes são apenas meus, pois isso não seria uma verdade”. Em tradução livre. In: KUDLAC, Martin. Notebook Interview: "Be More Radical Than Me!": A Conversation with Béla Tarr. *MUBI* (Online), Julho, 2016. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

¹⁷⁹ Pode-se estender aqui a ideia de que os seres que dançam em Tarr e também em Krasznahorkai, são acefálicos. Assim, dançar com Satã, aquele que traz a dúvida e a tentação ao desconhecido, é estar diante daquilo que nos escapa e em relação com uma zona de não conhecimento que, como propõe Giorgio Agamben em seu livro *Nudez*, é a força [uma arte da ignorância] contra os séculos de conservação de conhecimentos que mantém os homens seguros e conformados. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, op. cit., p.131-134.

¹⁸⁰ O primeiro livro traduzido de Krasznahorkai para a língua inglesa foi *Az ellenállás melankóliája* (The Melancholy of Resistance) em 1998. No Brasil não há nenhuma publicação em língua portuguesa, porém em 2017 a Editora 34 anunciou que o seu livro *Sátántangó* estaria em fase de tradução. Em 2015, Krasznahorkai e César Aira foram finalistas do Prêmio Internacional Man Booker. O prêmio foi concedido ao escritor húngaro.

¹⁸¹ LEA, Richard. László Krasznahorkai interview: 'This society is the result of 10,000 years?'. *The Guardian* (Online), Agosto, 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview>>. Acesso: 10 de outubro, 2018.

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupilas amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. **Força é mudares de vida**¹⁸².
(grifo meu)

Lido aos 18 anos, o poema se descansa no pensamento de Krasznahorkai e persiste em toda a sua escrita crivada pela condição de ruína instaurada em seu país e no mundo. É diante dos destroços que o jovem leitor encontrará sua força, apurando seus ouvidos para capturar as vozes de seus livros. Na presença da ruína László imagina algum futuro, percebendo o torso de forma similar a Walter Benjamin em um fragmento do livro *Rua de Mão Única*:

TORSO. Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viver é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro¹⁸³.

A vontade de se lançar à escrita diante da obscuridade do contexto político em que vivia é o modo como Krasznahorkai responde ao chamado do poema, pois não há nada nessa imagem que não mire quem a vê e que não ofereça o inacabamento de um futuro. Em resposta ao convite do poema cujo torso observa e é observado, Krasznahorkai ensaia os caminhos de um texto que é gerado nessa mesma tensão. Entretanto, seus livros não foram impactados apenas pela poesia, mas também por suas experiências com o mundo do trabalho. O escritor relata que após uma

¹⁸² Tradução de Manoel Bandeira. Disponível em: <<https://gavetadoivo.wordpress.com/tag/torso-arcaico-de-apollo/>> (Blog do poeta e tradutor Ivo Barroso). Acesso em 10 de outubro de 2018.

Você precisa mudar sua vida [*Du Mußt dein Leben ändern*] é também o título de um livro de Peter Sloterdijk, publicado originalmente em 2009 na Alemanha. O pensamento proposto pelo autor nesse livro é de incentivar o homem a mudar a si próprio, no lugar de tentar mudar o mundo, a partir de exercícios que ele nomeia como ‘tensões verticais’.

¹⁸³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 2. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 41-42.

série de empregos de curta duração, quando trabalhava como guarda noturno de uma fazenda, se deparou com um homem que se tornou a fonte inspiradora para a atmosfera negativa transmitida em seus livros.

Nós esperamos por este homem – que era absolutamente desconhecido para mim – ele tinha uma atmosfera muito ruim, os rumores sobre ele eram negativos, mas ninguém sabia o motivo. Ele chegou, era alto e tinha um nariz grande, era silencioso e vestia um casaco muito comprido. As pessoas o convidaram para um copo de *pálinka*, isso era absolutamente uma obrigação lá e, depois disso, este homem alto sentou e nós tivemos que segurar os leitões para que fossem castrados. Isso foi tão terrível, no início da manhã, antes do sol nascer, os leitões sofreram tanto, guinchando e se contorcendo, e ainda tive que segurá-los. O homem estava totalmente insensível, sem alma, sem emoção, fez o corte no primeiro e estava pronto para o próximo. Sem nenhuma palavra indicava que era para eu abrir os braços e soltar o leitão mutilado. Depois disso ele pegou mais duas xícaras de *pálinka*, um pouco de dinheiro e foi embora. Seu nome era Irimiás. Eu sofri muito por causa do sofrimento dos leitões¹⁸⁴.

Essa figura assombrosa compartilha seu nome com um personagem misterioso de *Sátántangó*. Porém, segundo Krasznahorkai, o que se repete não é a cena lembrada, mas justamente sua atmosfera, sua essência. Percebe ali que *precisa mudar de vida* e decide que deve “escrever algo sobre o mundo, não a respeito da Hungria comunista, ou apenas sobre a Hungria, nem acerca desta paisagem com pessoas muito pobres e suas circunstâncias, mas realmente sobre o mundo em um nível mais profundo”¹⁸⁵. Em um ensaio sobre os limites das narrações elaboradas por Krasznahorkai, a pesquisadora Margit Köves recorda uma conversa em que o autor confirma essa decisão:

Depois do fracasso do comunismo, da filosofia marxista e do pensamento da esquerda, até mesmo a última esperança parece perdida para contrapor-se – falando metaforicamente – às características repugnantes do mundo atual, que conhecemos nos últimos 150 anos. Eu percebi que a pobreza da Europa Oriental é uma forma de vida que existe globalmente¹⁸⁶.

Em 1989, após o sucesso de *Sátántangó* às escondidas do Partido Comunista, ele escreveu *Az ellenállás melankóliája (The Melancholy of Resistance)*. Ambos foram adaptados

¹⁸⁴ Em tradução livre. LEA, Richard. László Krasznahorkai interview: 'This society is the result of 10,000 years?'. op. cit.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Em tradução livre. KÖVES, Margit. *The limits of total narration and the experience of the East in László Krasznahorkai's work*. Social Scientist, vol.43, nº 9-10. New Delhi: Indian, Indian School of Social Sciences, September-October, 2015. p. 41-42. Disponível e.: <<https://www.jstor.org/stable/i24640641>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

por Béla Tarr para o cinema. E apesar de seu companheiro ter abandonado a carreira de cineasta, Krasznahorkai seguiu escrevendo e a sua bibliografia consta no final desse estudo. A sua escrita poderia ser reconhecida pela experiência de leitura em fluxo de pensamento, mas que não se conforma à linearidade. É comum em seu texto a composição de frases longas, entrecortadas por algumas vozes, pois Krasznahorkai defende que o ponto final em uma frase gera uma fronteira artificial entre as sentenças¹⁸⁷. Para ele o mundo está em uma conversa infinita, sem ponto final e seu trabalho consiste em capturar essas vozes e anotá-las¹⁸⁸. Assim, a pontuação seria uma via autoritária que interrompe a existência das coisas e as encerra em um sentido fechado. Formam sentenças, isto é, condenações. Essa resistência ao ponto final na literatura de Krasznahorkai afeta diretamente o cinema de Tarr que opta a partir de *Danação* (1988) por utilizar longos planos-sequência, cuja única restrição é o comprimento da película.

Em uma *master class* nos EUA, mediada por Colm Tóibín, Krasznahorkai comenta seu processo: “Eu escuto o caos, escolho uma linha e sigo. As coisas não são inventadas na minha mente, eu apenas escuto. As pessoas nos meus livros são reais, elas existem (...). Não é a minha voz, eu escuto discursos”¹⁸⁹. O que poderia ser apenas compreendido como a forma do texto, aparece em Krasznahorkai como força, uma resposta ao chamado de Rilke. O projeto de escrita labiríntica e descentralizada que expõe a incomunicabilidade inerente à linguagem e que ressoa no cinema de Béla Tarr, revela uma escolha política de quem enxerga o mundo de um lugar “sempre atravessado por guerras, colapsos etc.” e de um país no qual “as pessoas não experimentaram a teoria comunista, mas apenas a ocupação soviética”¹⁹⁰. Diante da fragmentação imposta pelo pós-guerra e da configuração moderna de mundo, Krasznahorkai imagina um texto que, segundo uma de suas tradutoras para o inglês, “explora deliberadamente a extraordinária elasticidade da gramática húngara, de modo que, por exemplo, um esquema de orações subordinadas pareceriam com uma teia de aranha formada na parte superior da página”¹⁹¹.

¹⁸⁷ SZEGŐ, János. An interview with László Krasznahorkai. *Asymptote Journal* (Online). Disponível em: <<https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-laszlo-krasznahorkai/>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

¹⁸⁸ *MasterClass: László Krasznahorkai and Colm Tóibín* (Youtube). Publicado por PEN America em Maio de 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/r6LPgvxA5Fs>>. Acesso em: 10 outubro de 2018.

¹⁸⁹ Idem. 12’-16’.

¹⁹⁰ Idem. 32’-36’.

¹⁹¹ STIVERS, Valerie. Recalcitrant Language: An Interview with Otilie Mulzet. *The Paris Review*. July, 2014. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/blog/2014/07/21/recalcitrant-language-an-interview-with-otilie-mulzet/>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

A operação de uma escrita que emerge em meio ao caos e segue por um fio escolhido ao acaso¹⁹², permite a impressão no presente de tempos distintos e anacrônicos sobrepostos. Essas coexistências aparecem no texto tornando a leitura um emaranhado de memórias. A fragmentação do mundo retorna como uma grande colagem que aproxima realidades distantes e evoca o passado como repetição, multiplicando a duração do presente. Krasznahorkai descobre na linguagem (e não somente na língua húngara) outros mundos e dá espaço a uma conversa com fantasmas. Esse caos que desfaz qualquer origem dá à sua obra um caráter demoníaco ao nos colocar em contato constante com o desconhecido.

*Satantango*¹⁹³ é o primeiro livro de Krasznahorkai e já ensaia uma escrita interrompida na própria palavra, radicalizada, posteriormente, em outros escritos¹⁹⁴. Em *Satantango* o aspecto diabólico já se faz presente desde o título à narrativa, cuja figura misteriosa de Irimiás atravessa e retorce. A história se passa em um vilarejo decadente, com poucos habitantes que revezam entre o entorpecimento alcoólico e trapagens. De forma misteriosa, surge Irimiás que estava desaparecido – ou até morto – movimentando a pequena comunidade com promessas de uma vida melhor. A condição para que isso aconteça é a partilha do dinheiro acumulado entre eles. Esta é uma possível sinopse do livro cuja adaptação para o cinema de Béla Tarr se manteve similar. A divisão dos capítulos e das sete horas e meia de filme respeitam a mesma estrutura em doze partes. Assemelham-se aos passos de uma dança: seis para frente e seis para trás. O ponto de partida se dá ao acaso e pressupõe algo que não se explica: uma ressurreição. Essa composição desfaz toda a linearidade narrativa, tornando o texto e o filme uma mistura de pontos de vistas sobre a mesma situação.

1. *A hír, hogy jönnek* [The News that They are Coming]
2. *Feltámadunk* [We are Resurrected]
3. *Valamit tudni* [Knowing Something]
4. *A pók dolga I.* [**The Work of the Spider I**]
5. *Felfeshk* [The Net Tears]
6. *A pók dolga II (Ördögcsacs, sátántangó)* [**The Work of the Spider II**]
6. *Irimiás beszédet mond* [Irimiás Speaks]
5. *A távlat, ha szembe* [**The Perspective, when from the Front**]
4. *Mennybe menni? Lázálmodni?* [Ascension? Feverdream?]
3. *A távlat, ha hátulról* [**The Perspective, when from Behind**]

¹⁹² Em entrevista László Krasznahorkai comenta que não senta periodicamente para escrever livros, mas vai acumulando as frases que “escuta” na sua cabeça. Ou seja, o texto vai sendo inventado por meio dessa captura, da perseguição de um fio de memória que na sua configuração final, o livro, se aproxima de um labirinto. Cf. *MasterClass: László Krasznahorkai and Colm Tóibín* (Youtube), op. cit., 19’.

¹⁹³ A partir daqui adotarei a grafia em inglês, pois esta foi a versão a qual tive acesso.

¹⁹⁴ Em seu livro *The Last Wolf & Herman* (2016), Krasznahorkai compõe uma narrativa em uma única sentença, confinando seus personagens à linguagem que, quanto mais presos ao que dizem, mais expostos ficam ao desconhecido.

2. *Csak a gond, a munka* [Nothing but Worries, Nothing but Work]
 1. *A kör bezárul* [The Circle Closes]¹⁹⁵
 (grifo meu)

A narrativa, portanto, não caminha no sentido linear e nem para o progresso, mas torna denso o presente nas suas camadas de repetição. Alguns títulos, inclusive, se justapõem. Essa condição mantém os personagens aprisionados e torna cada fragmento um convite a combinações infinitas. Em ensaio sobre *Satantango*, o crítico K. Thomas Kahn propõe que o livro se estrutura como uma fita de Moebius, no qual o dentro e o fora se confunde e se multiplica. E ainda que “suas ambiguidades textuais tornam quase impossível qualquer leitura concreta de *Satantango*, pois somos colocados no mesmo estado mental confuso e liminar dos personagens fictícios”¹⁹⁶. No cinema de Tarr essa desorientação se transmuta no tempo e na duração da imagem.

Apesar do cenário disposto na narrativa remontar precisamente ao contexto da Hungria comunista no qual o livro circulou, o texto dispara questões muito maiores que sua conjuntura e deflagra um estranhamento que se direciona ao século XX e XXI. É a condição da guerra e da avidez tecnológica desse arco temporal que desloca a atenção dos artistas e filósofos para a linguagem, meio pelo qual as experiências se tornam incomunicáveis. Em ensaio de 1933, Walter Benjamin enfrenta essa mesma questão e aponta que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”¹⁹⁷. Em outro momento do ensaio, o filósofo ainda escreve que “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”¹⁹⁸.

O impacto dessa angústia dá força à vida e à escrita de Krasznahorkai, pois como observa Benjamin, é na linguagem que se pode construir algo que não se pareça com o humano, este que é princípio fundamental do humanismo. Assim, o filósofo comentando o livro *Lesabendio*, de Paul Scheerbart, indica que o necessário não é uma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho de modo que seja possível transformar a

¹⁹⁵ KRASZNAHORKAI, László. *Satantango*. Translated from the Hungarian by George Szirtes. New York: New Directions Publishing, 2012. 288p.

¹⁹⁶ Em tradução livre. KAHN, Thomas K. Dancing with the Devil: “Satantango” by László Krasznahorkai, Julho de 2012. Disponível em: < <https://lareviewofbooks.org/article/dancing-with-the-devil-laszlo-krasznahorkais-satantango/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 114-119.

¹⁹⁸ Idem.

realidade ao invés de descrevê-la¹⁹⁹. Nesse sentido, a escrita de Krasznahorkai e o cinema de Tarr se debruçam sobre os limites do humano diante dessa “nova forma de miséria”. Daí o interesse de ambos investigarem uma linguagem que não represente uma história fechada, mas que promova alguma experiência ao leitor/espectador. Desse confronto com o desconhecido, o pensamento passa a existir em um limiar que não se instaura como a descrição do real, mas convida a imaginação, isto é, a força. A escrita de Krasznahorkai é, no seu excesso verborrágico, aquilo que leva a linguagem a um limite. Seria ainda, nos termos do filósofo Giorgio Agamben, a escritura em um limiar, pois “aquilo que não podia cessar de se escrever era a imagem daquilo que nunca cessava de não se escrever”²⁰⁰.

Tomando para si essa questão, a cada livro que Krasznahorkai conclui há uma frustração que o arremessa a começar outro. Nessa escrita que se apresenta diante da miséria e que só comunica sua incomunicabilidade, ele divide sua tarefa com Samuel Beckett. Em entrevista, declara “esta é a minha vida, depois de cada livro uma decepção, e depois disso, deixe-me tentar novamente, deixe-me tentar novamente – eu vivo em uma gaiola de Beckett”²⁰¹. Não é apenas o autor que está preso na armadilha do dramaturgo, mas suas personagens também. Margit Köves observa que tanto em *Satantango*, quanto em *The Melancholy of Resistance*, há uma espera pela mudança milagrosa que tirará os personagens de sua condição²⁰².

Contudo, Krasznahorkai diferente de Samuel Beckett não espera por Godot, mas o faz aparecer em *Satantango* na figura de Irimiás. Segundo Béla Tarr, “em *Satantango*, Irimiás, que significa “Jeremias” é um messias”²⁰³. Os personagens de nomes bíblicos emprestados são escolhidos de forma precisa por Krasznahorkai e parecem nos lembrar que o tempo da história determinada por um Deus único contém em si mesmo sua destruição. Jeremias é este que na bíblia profetiza a ruína e o extermínio de Judá. Um olhar mais atento ao livro revela também que o nome Jeremias pode aludir a um dos ajudantes de K. no livro *O Castelo* de Franz Kafka. É desse mesmo título que *Satantango* retira sua epígrafe de atribuição misteriosa (FK), mais precisamente do oitavo capítulo, em que K. espera por Klamm. Na tradução brasileira, o trecho seria: “Mas assim não vou ver a pessoa a quem estou esperando”²⁰⁴. Apesar de K. ser avisado que essa espera não teria fim, pois ele não veria Klamm ficando ou indo embora, K. prefere

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da Prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2016. p. 23.

²⁰¹ Em tradução livre. LEA, Richard. *László Krasznahorkai interview: 'This society is the result of 10,000 years?'*, op. cit.

²⁰² KÖVES, Margit. *The limits of total narration and the experience of the East in László Krasznahorkai's work*. Op. cit., p. 42-43.

²⁰³ ERICKSON, Steve. *A Brief Interview with Béla Tarr*, op. cit.

²⁰⁴ KAFKA, Franz. *O Castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.126.

ainda assim “não vê-lo ficando aqui”. Essa atmosfera de espera é também o que permeia os escritos de Krasznahorkai, que admite sua admiração pelo escritor e declara “quando não estou lendo Kafka, estou pensando em Kafka. Quando não estou pensando em Kafka, sinto falta de pensar nele”²⁰⁵.

A relação explícita com Kafka permite projetar caminhos de leitura com a escrita de Krasznahorkai, principalmente no que tange seu trabalho de invenção e confronto com a linguagem, sem nenhum compromisso com a descrição da realidade. De acordo com Giorgio Agamben, durante a composição de *O Castelo*, Kafka escrevia em seus diários considerações sobre o limite da literatura²⁰⁶. *O Castelo* é isto que impõe uma fronteira àqueles que vivem na aldeia, ambiente em que Kafka insere seu protagonista, o agrimensor²⁰⁷.

A escolha da profissão (que é o próprio K. a atribuir-se, ninguém o encarregou do seu trabalho, do qual, como o regedor lhe faz notar, a aldeia não tem a mais pequena necessidade) é, portanto, ao mesmo tempo uma declaração de guerra e uma estratégia. Não foi das extremas entre os quintais e as casas da aldeia (que, nas palavras do regedor, estão já “demarcados e registados como deve ser”) que ele veio ocupar-se. Mas antes, a partir do momento em que a vida na aldeia é, na realidade, inteiramente determinada pelos confins que a separam do castelo e, ao mesmo tempo, a mantêm abraçada a ele, são sobretudo esses limites que o agrimensor põe em questão. O “assalto ao último limite” é um assalto contra os limites que separam o castelo (o alto) da aldeia (o baixo). Uma vez mais – é esta a grande intuição estratégica de Kafka, a nova cabala que ele prepara – a luta não é contra Deus ou a soberania suprema (o conde Westwest do qual nunca chega realmente a tratar-se no romance), mas contra os anjos, os mensageiros e os funcionários que parecem representá-los. (...). Não se trata, por conseguinte, sem querer perturbar os intérpretes teológicos – tanto judeus como cristãos, de um conflito com o divino, mas de um corpo a corpo com as mentiras dos homens (ou dos anjos) sobre o divino (antes do mais, as que correm no ambiente dos intelectuais judeo-ocidentais, e as barreiras que aqueles estabeleceram entre os homens, e entre os homens e o divino, que o agrimensor quer pôr em questão. Assim parece ainda mais errônea a interpretação segundo a qual K. quereria ser aceite pelo castelo e estabelecer-se na aldeia. A aldeia tal como é, não preocupa K. E o castelo, menos ainda. O que interessa ao agrimensor é o limite que os divide e os conjuga, e que ele quer abolir, ou melhor, tornar ocioso. Uma vez que ninguém parece saber por onde passa materialmente esse limite, talvez ele na realidade não exista, mas passe, como uma porta invisível, por dentro de cada homem²⁰⁸.

A atenção ao limite que é nutrido no livro *O Castelo*, retorna dentro de cada personagem de László Krasznahorkai cujo enfrentamento, como lê Agamben em Kafka, também não se faz

²⁰⁵ SZIRTES, George. Interview with László Krasznahorkai. *The White Review*. September, 2013. Disponível em: < <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-laszlo-krasznahorkai/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

²⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, op. cit., pp.46-47.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Ibid. pp. 47-48.

diretamente com Deus, mas entre os homens e suas mentiras. Em um trecho de *Satantango*, o messias Irimiás que seria esse mensageiro direto do divino (sua aparição se confunde com sua ressurreição) nega a existência de Deus. Em conversa com seu companheiro Petrina, após se deparar com uma neblina inexplicável que é considerada uma espécie de alucinação²⁰⁹, ele diz:

“It doesn’t matter what we saw just now, it still means nothing. Heaven? Hell? The afterlife? All nonsense. Just a waste of time. The imagination never stops working but we’re not one jot nearer the truth”. Petrina finally relaxed. He knew now that “everything was all right” and also what he should say so his companion might be his old self again. “Ok, just don’t shout so loud!” he whispered: “Haven’t we enough troubles as it is?” “God is not made manifest in language, you dope. He’s not manifest in anything. He doesn’t exist.” “Well, I believe in God!” Petrina cut in outraged. “Have some consideration for me at least, you damn atheist!” “God was a mistake. I’ve long understood there is zero difference between me and a bug, or a bug and a river, or a river and voice shouting above it. There’s no sense or meaning in anything. It’s nothing but a network of dependency under enormous fluctuating pressure. It’s only our imaginations, not our senses, that continually confront us with failure and the false belief that we can raise ourselves by our own bootstraps from the miserable pulp of decay. There’s no escaping that, stupid”²¹⁰.

Em tradução livre:

“Não importa o que vimos agora, ainda não significa nada. Céu? Inferno? A vida após a morte? Tudo isso é bobagem. Apenas perda de tempo. A imaginação nunca para de trabalhar, mas não estamos nem um pouco mais perto da verdade”. Petrina finalmente relaxou. Ele sabia agora que “tudo estava bem” e também o que ele deveria dizer para que seu companheiro pudesse voltar a ser como antes. “Ok, só não grite tão alto!”, ele sussurrou: “Não temos problemas suficientes?” “Deus não se manifesta na linguagem, seu idiota. Ele não se manifesta em nada. Ele não existe”. “Bem, eu acredito em Deus!” Petrina cortou indignado. “Tenha alguma consideração por mim, pelo menos, seu ateu maldito!” “Deus foi um erro. Eu entendi há muito tempo que não há diferença entre mim e um inseto, ou entre um inseto e um rio, ou entre um rio e uma voz gritando acima dele. Não há sentido ou significado em nada. Não há nada além de uma rede de dependência sob enorme pressão flutuante. São apenas nossas imaginações, não nossos sentidos, que continuamente nos confrontam com o fracasso e a falsa crença de que podemos nos elevar por nosso próprio esforço da polpa da decadência. Não há como escapar disso, estúpido”.

Assim como observado por Agamben em Kafka, as situações articuladas por Krasznahorkai também preparam uma luta entre os corpos, dos anjos mensageiros tornados caídos e luciféricos – os homens. A solução nunca é dada no fim, assim como a premissa não

²⁰⁹ No filme de Béla Tarr a sequência em que Petrina e Irimiás se deparam com a neblina reforça a aura misteriosa do messias que, diante da nuvem, ajoelha.

²¹⁰ KRASZNAHORKAI, László. *Satantango*, op. cit., p.164.

se esclarece. O que se retorce é justamente as ações humanas em um jogo travado na linguagem que a desafia ao limite, tornando-a ociosa, incomunicável e, por isso, potente. Em Krasznahorkai somos arremessados na história de uma maneira em que acontecimentos prévios são dados como parte da narrativa, ainda que não saibamos absolutamente nada sobre eles. Assim, em Kafka, quando Gregor Samsa acorda de sonhos intranquilos transformado em inseto, Josef K. acorda certa manhã processado por um crime não identificado etc., em *Satantango*, um personagem da aldeia chamado Futaki amanhece ao som de um sino de igreja, apesar da única capela das redondezas se encontrar completamente destruída. Desse pequeno acontecimento estranho se desdobra a ressurreição/aparição de Irimiás, que conjuga em seu rosto a face divina humanizada. No cinema de Tarr ele se assemelha às imagens forjadas de Cristo. É nesse rosto que a comunidade projeta seus sonhos e espera ser guiada para a mudança.

Em seu outro livro adaptado por Béla Tarr, *The Melancholy of Resistance*, a “expectativa do milagre”²¹¹ é interrompida pela aparição de um circo na cidade, cuja atração principal é uma enorme baleia. Um dos personagens essenciais é Janós Valuska que, ao lado do mamífero grandioso, comparece como mais uma referência aos escritos sagrados²¹². A constante menção a nomes bíblicos, não serve à representação dos mesmos, mas profana seu sentido, tornando o espaço da literatura uma força contra o modelo divino e autoritário que endurece a palavra e seus desvios. Esse embate com a linguagem é tratado por outro personagem do livro, Sr. Eszter, cuja sina é perseguir as criações musicais de Andreas Werckmeister a fim de invalidá-las. Em um trecho do livro, lemos:

Experts flocked to praise Master Andreas’s extraordinary ingenuity though, truth to tell, he was not so much an innovator as an exploiter of predecessor, and they discussed the issue of equal tempering as if this cheat, this fraud, were the most obvious thing in the world; not only that but in their attempts to uncover the true significance of the phenomenon, those elected to enquire into the matter proved even more ingenious than the late Werckmeister himself. Sometimes they discoursed on how, following the genesis and spread of the theory of tonal equidistance, composers unfortunate enough to have been thus far immured within a prison of nine usable tones could now boldly venture into as yet unknown and unexplored territories; at other times on the fact that what they now referred to, in ironic inverted commas, as ‘natural’ tuning, constituted a serious problem of tonality that must be confronted, at which point they usually digressed to the issue of sensibility, for who would willingly forgo the unsurpassable oeuvre of ‘a Beethoven, a Mozart or a Brahms’ simply because the performance of their works of genius entailed some teensy-weensy departure from absolute purity of pitch. ‘We must transcend pretty detail’, they all agreed, and while there were one or two

²¹¹ KÖVES, Margit. *The limits of total narration and the experience of the East in László Krasznahorkai’s work*. Op. cit., p. 43.

²¹² Ver nota 133.

uncertain ivory-tower dwellers who, in the name of appeasement, dared to talk of compromise, the great majority adopted a superior smile and slipped the term into inverted commas, nuzzling up to their readers and whispering to them in confidential tones that pure tuning was indeed a mirage and that there was no such thing as pure tone, and even if there were, what would be the point, since everything was going too swimmingly in any case... At this point Eszter gathered these evidences of human failings, these masterworks of acoustics together, and consigned them to the litter basket, thereby, unbeknown to him, causing great joy to Mrs. Harrer, not to mention the nearby second-hand book dealer, and furthermore, so that this personal gesture should serve as the public declaration of the end of his painstaking studies, he felt it was time to draw the appropriate conclusions²¹³.

Em tradução livre:

Especialistas reuniram-se para elogiar a extraordinária ingenuidade do mestre Andreas, embora, para dizer a verdade, ele não fosse tanto um inovador, mas muito mais um explorador de pesquisas antecedentes, e discutiram a questão do temperamento musical como se essa manipulação, essa fraude, fosse a coisa mais óbvia no mundo; não apenas isso, mas em suas tentativas de descobrir o verdadeiro significado do fenômeno, aqueles eleitos para investigar o assunto se mostraram ainda mais engenhosos do que o próprio falecido Werckmeister. Algumas vezes eles discorreram sobre como, seguindo a gênese e disseminação da teoria da equidistância tonal, compositores desafortunados o bastante para terem sido assim imersos em uma prisão de nove tons utilizáveis, agora poderiam ousadamente se aventurar em territórios ainda desconhecidos e inexplorados; outras vezes, sobre o fato de que aquilo a que agora se referiam, em inversões irônicas de comas, como sintonia “natural”, constituía um sério problema de tonalidade que deve ser enfrentado, em que geralmente se desviam para a questão da sensibilidade, para quem de bom grado, renunciar à obra insuperável de “um Beethoven, um Mozart ou um Brahms”, simplesmente porque o desempenho de suas obras geniais implicava uma pureza absoluta do tom. “Devemos transcender os belos detalhes”, todos concordaram, e enquanto havia um ou dois moradores incertos da torre de marfim que, em nome do apaziguamento, ousaram falar em compromisso, a grande maioria adotou um sorriso superior e passou o termo para comas invertidas, aninhando-se aos seus leitores e sussurrando para eles em tons confidenciais que a sintonia pura era de fato uma miragem e que não existia o tom puro, e mesmo se houvesse, qual seria o ponto, já que tudo vai bem de todo modo... Nesse ponto, Eszter juntou essas evidências de fracassos humanos, essas obras-primas de acústica, e as confortou na cesta de lixo, sem que soubesse que causaria grande alegria à sra. Harrer, e sem mencionar a vizinha comerciante de livros de segunda mão e, além disso, para que esse gesto pessoal servisse como declaração pública do fim de seus estudos meticulosos, ele sentiu que era hora de tirar as conclusões apropriadas²¹⁴.

²¹³ KRASZNAHORKAI, László. *The Melancholy of Resistance*. Translated from the Hungarian by George Szirtes. New York: New Directions Publishing, 2002, p.120.

²¹⁴ O termo “coma” vem do latim *commas* e significa a respiração em uma frase musical. A coma pitagórica é a fração de intervalo resultante da diferença entre a primeira nota de um ciclo de quintas completo e seu som enarmônico, como por exemplo si sustenido em um ciclo iniciado na nota dó (dó-sol-ré-lá-mi-si-fá sustenido-dó sustenido-sol sustenido-ré sustenido-lá sustenido-mi sustenido-si sustenido), notas que após o temperamento igual passaram a designar sons idênticos. In: DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 87.

Ao apontar que a ‘obra’ é uma fraude e que grandes nomes como Beethoven, Mozart e Brahms devem sua genialidade a essa falsa harmonia, Sr. Eszter enfrenta a noção de obra colocando em questionamento todo sistema baseado em uma origem fixada. Estas verdades compõem, em seus termos, uma falsidade histórica. Esse mesmo trecho parece indicar que códigos assimilados e reproduzidos historicamente são fundados na negação da experiência. Somente na recusa da singularidade é que se torna possível transformá-lo em um método aplicável. Nesse sentido, voltamos ao pensamento de Walter Benjamin através de alguns ensaios de Giorgio Agamben que levam adiante algumas ideias contidas, por exemplo, em *Experiência e Pobreza* (1933). De acordo com o filósofo italiano, as experiências se afastaram da incerteza para se tornarem conhecimento e passaram a ser efetuadas fora do homem, cuja expropriação pode ser localizada no projeto da ciência moderna²¹⁵. A racionalidade que afasta a imaginação é a certeza científica de que as harmonias funcionam se reproduzidas conforme o modelo e a autoridade desse discurso que o Sr. Eszter denuncia.

Sob influência das transformações dos séculos XIV a XVI, Andreas Werckmeister (1645 – 1706), segundo o pensamento do Sr. Eszter, retoma os estudos de seus predecessores para reformulá-los em um novo paradigma de seu tempo. Imerso ainda na tendência antropocêntrica deixada pelo Renascimento, o compositor escreveu sua teoria que, *grosso modo*, aconselhava um temperamento comum para a música em qualquer tonalidade²¹⁶. A proposta do teórico acabou sendo tomada como um padrão a ser seguido e disseminou esse sistema temperado²¹⁷, deixando de lado o aparecimento de tonalidades estranhas a esta ordem.

²¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e a origem da história*. Tradução: Henrique Burigo, UFMG, 1ª edição, 2005. pp. 25-26.

²¹⁶ Cf. KROESBERGEN, Willem; CRUICKSHANK, Andrew. *18th century quotations relating to J.S. Bach's temperament*. Disponível em: <https://www.academia.edu/5210832/18th_Century_Quotations_Relating_to_J.S._Bach_s_Temperament>. Acesso: 10 de outubro 2018.

²¹⁷ Temperamento (it. temperamento; ing. temperament; al. Temperatur): Sistema de afinação de uma escala em que as frequências dos intervalos são propositalmente aproximadas dos sons naturais e proporcionalmente iguais. O ouvido humano possui particularidades quanto à tendência de atração de certas notas por outras, fato que praticamente inviabilizava a execução em conjuntos de instrumentos de naturezas e tonalidades diversas nos sistemas anteriores. Desde a Antiguidade, músicos e *luthiers* buscaram organizar sistemas que, baseando-se na alteração intencional de certas frequências, possibilitassem a execução em contextos e tonalidades diversas. Esses sistemas evoluíram até que com o temperamento, finalmente, tornou-se possível tocar em conjunto e em todas as tonalidades. Durante o período Barroco, certo tipo de temperamento desigual, chamado *menatone*, aproximava os sons, mas mantinha as características de atração de graus como as terças e sensíveis, por exemplo. Esse sistema, com a evolução da técnica e da complexidade das composições que passaram a ser exigidas pelas partituras, provou ser inadequado à execução em tonalidades e acordes não vizinhos. Na época de Pachelbel e Bach, consolidou-se o chamado temperamento igual, que vigora nos países ocidentais dos dias de hoje e permite a execução em todas

As harmonias de Werckmeister, portanto, tornaram o homem o condutor de uma música que elimina as diferenças e dissonâncias, determinando limites e tomando para si o poder divino. Essa tomada de poder ainda não é a libertação do homem, pois ela se funda em um pensamento que repete a ideia de Deus e transfere o seu domínio a uma esfera específica. Assim, os homens que o Sr. Eszter confronta, são esses que ainda constroem obras, criam sistemas e terminam destruindo um hospital inteiro, incitados por um discurso incompreensível de uma figura mais misteriosa que a baleia, nomeada de O Príncipe. No filme, a única contraposição a esse mundo instaurado sob pequenas misérias é Valuska, que parece escutar e dançar uma outra música e, por isso, é considerado um idiota. Valuska é como a criança espantada com o mundo e que, assim como Sr. Eszter, sabe que à espreita da cultura está o caos do universo que nada tem de ordeiro.

Na edição em língua inglesa de *The Melancholy of Resistance* pela editora *New Directions*, a ilustração de capa é curiosamente o quadro *Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, do pintor belga James Ensor. Essa pintura muito interessa a Walter Benjamin quando escreve seu ensaio *Experiência e Pobreza* (1933). No quadro vemos uma multidão ocupando as ruas e caminhando em nossa direção, utilizando sobre o rosto máscaras grotescas. É com essa imagem que Benjamin identifica a configuração de uma nova barbárie.



Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889 (pintura à óleo)
James Ensor (Museu Getty)

Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas. Esses quadros são talvez a cópia da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie²¹⁸.

Sobre esta rua inundada de rostos disformes está erguida a figura bíblica de Cristo que, como o título da pintura indica, reapareceu na terra. Sua chegada não é aérea, ao contrário, é terrena, montado em um burro. Sua face ruborizada tem olhos espantados. Assim também são os olhos de Valuska diante da multidão violenta excitada pelo discurso do Príncipe. Ambos dividem o mesmo assombro de perceber que uma nova barbárie se elabora. Mascarados, esqueletos, diabretes circulam entre os homens e se confundem com eles. O carnaval na pintura de Ensor e a horda violenta que assistimos em *Harmonias de Werckmeister* (2000) dão indícios de uma nova barbárie da qual nos fala Benjamin. Porém, é dessa mesma barbárie surgida na pobreza da experiência, na incapacidade de transmissão, que o filósofo rearticula o sentido da destruição.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza — penso, logo existo — e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto por um único problema — uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas. Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do princípio quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras²¹⁹.

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 114-119.

²¹⁹ Idem.

A nova barbárie é esta que pode contrapor a ideia de civilização baseada na mercadoria e propriedade – pauta burguesa-moderna. Isto é, possibilita outros vetores de sentido que não seja o capital ao se reaproximar da imaginação. É no contato direto com ela que a escrita de Krasznahorkai e o cinema de Tarr se engendram. Diante do problema da experiência colocado por Benjamin, Giorgio Agamben projeta aproximações com a linguagem, esta que segundo ele, constitui o homem como sujeito²²⁰. Se há algum momento anterior à palavra, “uma experiência muda²²¹” ela só pode ser assinalada pelo limite da própria linguagem. Desse modo, Agamben propõe a ideia de infância do homem [origem da experiência e da história] que só pode existir por ir ao encontro da linguagem e assim romper com a cronologia, posto que ela é a potência e a descontinuidade entre língua e discurso. Isto é:

O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem²²².

A infância, portanto, é o momento em que o homem rompe com a linearidade da natureza e afirma a sua linguagem. Difere, assim, do sistema de signos dos animais – uma linguagem de sentido único que deve ser apenas reconhecida e não compreendida –, pois “acrescenta à significação semiótica um sentido outro e transforma o mundo fechado do signo no mundo aberto da expressão semântica”²²³. E no interior do limiar entre o homem e o infante que a literatura de Krasznahorkai imagina outros modos de criar mundos. A viagem rumo e através da infância conduz o homem ao encontro com a animalidade dentro de si. Por isso, em *Danação* (1988), *Karrer* depois de tanta infelicidade só encontra abrigo nos latidos do cão; Valuska se identifica com a baleia e após assistir a completa destruição da cidade termina internado em um hospital completamente emudecido; os homens em *O Tango de Satã* (1994) caminham entre os porcos (caem, inclusive, na mesma lama) e, no último filme de Béla Tarr, um pai e uma filha definham até o completo silêncio, graças à inércia de seu cavalo.

²²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e a origem da história*, op. cit., 2005, p. 58.

²²¹ Idem.

²²² Ibid. p. 65.

²²³ Ibid. p. 75

Apesar desse homem escrito por Krasznahorkai e Tarr caminhar para o fim do mundo, a pesquisadora Eliane Robert Moraes em seu livro *O corpo impossível* atenta para o aspecto indestrutível dessa figura, a partir do pensamento de Maurice Blanchot. Para o filósofo: “despossuído de tudo, o ser humano se torna enfim uma presença silenciosa que nenhum poder pode suprimir: o que essa presença traz, por si mesma e como afirmação última é o sentimento de pertencer à espécie”²²⁴. O homem nesta condição estaria reduzido ao irreduzível, a um limite que não diz respeito mais a si, mas a todos os seus semelhantes²²⁵. Essa parece ser a natureza da vida desses homens que coexistem seja no mundo real, na literatura de Krasznahorkai ou no cinema de Béla Tarr. Contudo, é nessa nova barbárie que é possível encontrar uma noção de comunidade que abrigue o desconhecido e o estrangeiro²²⁶.

Nesse instante em que o homem se desfigura por completo já não há nada que possa fixá-lo, nenhuma imagem histórica, pois não existe mais pátria para aqueles que retornaram a infância, ao animal. Esses homens chegam ao limite de uma vida que não pode mais ser utilizada, uma vida sem obra, essa vida declarada sem pátria [*Heimatlosen*] pelo filósofo Nietzsche. Isto é, “sem passado, sem pai, sem herança. De um pai desconhecido: Os sem-estado são de fato os filhos do futuro, em outras palavras, os filhos, precisamente, do desconhecido”²²⁷. Assim como o poema do filósofo alemão, citado no fim da primeira parte desse estudo, este homem “está banido de toda verdade” só lhe restando ser louco e ser poeta. É na poesia que se lança novos sentidos e se aspira a outros futuros. Assim é também a conversa que se engendra entre o pensamento de Tarr e Krasznahorkai. Não por acaso, seu último projeto juntos, *O Cavalo de Turim* (2011), tem como ponto de partida a cena do enlouquecimento de Nietzsche após ver um cocheiro açoitar brutalmente um cavalo. Ao imaginar o destino do animal, Krasznahorkai e Béla Tarr armam o colapso total da humanidade como conhecemos, esta que foi criada pelo sopro divino. É na escuridão e no silêncio de um futuro desconhecido que o filme termina, deixando como última lembrança a coexistência entre homem e animal.

Neste limiar, Krasznahorkai inventa uma outra conversa articulada em um pequeno livro de quatorze textos intercalados por pinturas do alemão Max Neumann. Nesse trabalho, os dois artistas levam adiante a investigação de um homem ou de um cão que se contorcem por dentro da linguagem. Publicado em língua inglesa, como grande parte dos livros de Krasznahorkai que

²²⁴ MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Illuminuras, 2010. p. 152.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Ibid. p. 153

²²⁷ HOLLIER, Denis *apud* SCHEIBE, Fernando. In: BATAILLE, G.; MASSON, A. *Acéphale. n° 1, 1936*. Tradução Fernando Scheibe. Santa Catarina: Cultura & Barbárie, 2013. n.p.

tive acesso, *Animalinside* apesar de não estar diretamente ligado aos filmes de Béla Tarr, introduz uma camada de leitura acerca dos interesses e contágios entre a literatura e o cinema.

Considerando a conversa apresentada até aqui entre László Krasznahorkai e Béla Tarr, a questão do homem e da animalidade comparece como uma tensão aos filmes e aos livros. Por isso, optei por terminar esse estudo lendo alguns trechos de *Animalinside*, a fim de investigar um pouco mais as relações entre linguagem, homem e animalidade. Nesse sentido, entendo que os filmes de Béla Tarr estão permeados por esse debate, haja vista a condição em que a humanidade aparece em suas imagens: espaços irreconhecíveis e arruinados, a presença física de animais na convivência dos homens, comunidades se desfazendo, homens que chegam aos seus limites de humanidade lhe restando o completo silêncio ou a loucura etc.

ANIMALINSIDE

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*. Por isso, se a língua é verdadeiramente a natureza do homem – e natureza, se bem refletimos, pode apenas significar língua em palavra, *gênesis synechês*, “origem con-tínua”, na definição de Aristóteles, e ser natureza significa ser já sempre na língua – então a natureza do homem é cindida de modo original, porque a infância nela introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso. E é sobre esta diferença, sobre esta descontinuidade que encontra o seu fundamento a historicidade do ser humano. Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico. Pois a pura língua é, em si, anistórica, é considerada absolutamente, natureza, e não tem necessidade alguma de uma história. Imagine-se um homem que nascesse já provido de linguagem, um homem que fosse já sempre falante. Para tal homem, sem infância, a linguagem não seria algo preexistente, da qual seria preciso apropriar-se, e não haveria, para ele, nem fratura entre língua e fala, nem devir histórico da língua. Mas um tal homem seria, por isso mesmo, imediatamente unido à sua natureza, seria já sempre natureza, e nela não encontraria, em parte alguma, uma descontinuidade e uma diferença nas quais algo como uma história poderia produzir-se²²⁸.

Pela diferença entre a língua e o discurso, o homem passa a produzir sua cultura e a determinar a história. Assim, a historicidade do ser humano é gerada, distanciando-o cada vez mais da “pura língua”, a natureza anistórica, isto é, sua animalidade. Se a linguagem é o espaço da cisão entre o homem e o animal, o texto de László Krasznahorkai parece inscrever-se nessa passagem, não para arremessar o homem a sua própria humanidade, mas para indicar uma guerra implicada pela historicização do tempo com um vetor linear de progresso. Uma guerra que acontece entre os corpos humanos e não humanos, é também uma guerra na linguagem, pois foi por meio desta que o homem transformou o mundo em sua propriedade. O alcance desse projeto inventou a humanidade e a levou a um limite que se apresenta, por exemplo, no filme *O Cavalo de Turim* (2011). No longa-metragem de Béla Tarr, roteirizado por Krasznahorkai, não é apenas o humano que tem sua existência posta em risco, mas a própria terra e tudo que nela habita. Nesse sentido, a utilização da linguagem como delimitação e apropriação somada à experiência de *continuum*²²⁹ foi um grande facilitador desse conflito extremo em que a própria natureza foi exteriorizada para suprir determinados interesses

²²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e a origem da história*, op. cit., 2005, p. 64.

²²⁹ Agamben atenta que a noção de tempo *continuum* como pontual e homogêneo é um perigo denunciado já por Benjamin em suas teses sobre a filosofia da história. Ibid. p. 111.

políticos e econômicos. O homem se excluiu do seu meio, esquecendo-se que assim como os animais, ele necessita dos recursos naturais para a continuação da vida.

Esse problema é indicado pelo antropólogo Bruno Latour quando condena a unificação da natureza pela ciência, que na realidade estaria baseada em uma unidade falsa que ignora as singularidades dos povos e separa os agentes não-humanos²³⁰. Nesse sentido, a natureza seria aquilo que sustenta a unificação moderna, mas que parece por deslocar o homem da única unidade possível, isto é, a terra. Estaríamos, segundo Latour, vivendo uma nova era chamada *antropoceno*, cuja definição pode ser colocada nos seguintes termos:

Todas as coisas afetam seu entorno. Mas a humanidade agora está influenciando cada aspecto da Terra em uma escala semelhante à das grandes forças da natureza. Há agora tantos de nós, usando tantos recursos, que estamos perturbando os grandes ciclos da biologia, da química e da geologia pelos quais elementos como o carbono e nitrogênio circulam entre o solo, o mar e a atmosfera. Estamos mudando a maneira como a água se move ao redor do globo como nunca antes. Quase todos os ecossistemas do planeta carregam as marcas de nossa presença. Toda a história registrada de nossa espécie teve lugar no período geológico chamado Holoceno (...) Mas nossas ações coletivas nos trouxeram a um território não-cartografado. Um número crescente de cientistas pensa que entramos em uma nova era geológica que precisa de um novo nome – o Antropoceno²³¹.

Esse novo momento geológico, histórico e político insere, segundo a pesquisadora Juliana Fausto da PUC-Rio, um conflito que Bruno Latour divide entre humanos x *terrano*s. Para definir o primeiro grupo a autora retoma as palavras do antropólogo:

O *anthropos* do Antropoceno não é nada além da ficção perigosa de um agente universalizado capaz de agir como um único povo. Tal suposição implicaria que o Estado a ser criado já está aí. O Humano, H maiúsculo, como o agente tipo Atlas, o gigante, como em tantos mitos do século 19, é precisamente o que o Antropoceno quebrou e dispersou totalmente. O Antropoceno não põe apenas um fim no antropocentrismo, mas também na unificação prematura da raça humana²³².

O segundo grupo – *terrano*s – seria compreendido por Latour como as personagens do último filme de Béla Tarr, *O Cavalo de Turim* (2011). Segundo a pesquisadora, Latour considera que a existência de um pai e uma filha em terra devastada, em que tudo é destruído sem questionamento até o seu limite, transforma-os em *terrano*s, posto que cessaram de ser humanos²³³. A questão levantada por Juliana Fausto que interessa aqui é o fato dela constatar

²³⁰ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.

²³¹ LATOUR, Bruno *apud* FAUSTO, Juliana. *Terranos e poetas: “o povo de Gaia” como o “povo que falta”*. *Revista Landa*, Florianópolis: UFSC, vol. 2, nº 1, 2013. p. 168. Tradução da autora. Texto original em inglês disponível em: <<http://www.anthropocene.info/en/anthropocene>>.

²³² *Ibid.* p. 169.

²³³ *Ibid.* p. 170.

que em um primeiro momento a palavra *terrano* poderia ser uma nova variação para o humano. Contudo, a autora apresenta um segundo caminho, no qual esse povo de Gaia (*terrano*s) pode ser constituído também por agentes não-humanos – no caso do filme, o cavalo²³⁴. Esse povo de Gaia é concebido, portanto, como a comunhão entre humanos e não-humanos na demanda pela sobrevivência ao *Antropoceno*²³⁵. É diante dessa conjuntura que Juliana Fausto arrisca uma aproximação desse povo com a proposta de Deleuze e Guattari de *um povo que falta*. Esse povo que ainda não existe compareceria ao mundo pela escrita. Assim, a autora aproxima o povo de Gaia ao povo que falta:

O povo de Gaia não é invocado para “cuidar de arte ou filosofia”, mas para pegar suas armas e ir para guerra dos mundos, usando uma expressão de Isabelle Stengers, “resistir à barbárie que vem”. Latour pressente o povo de Gaia, que lhe é interior e a quem ele é interior, povo que ainda não existe, mas é o único capaz de sobreviver no Antropoceno, e é por ele que escreve; sua operação pode ser comparada ao que Deleuze, em *Crítica e clínica*, chamou de “fim último da literatura”: “invenção de um povo, isto é, de, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta ... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)”²³⁶.

Desse modo, a escrita é concebida como um meio pelo qual os animais e os humanos ocuparão o mesmo lado da guerra e luta pela sobrevivência. Nesse sentido, a linguagem não seria somente o ponto de ruptura entre o homem e o animal (e agentes não-humanos), mas, sobretudo, o modo de partilhar uma existência comum. Instaure uma comunidade que não se articularia pela semelhança, mas pelas diferenças. É nessa partilha que leio os escritos de Krasznahorkai e, conseqüentemente, os filmes de Tarr que compõem esse estudo, cuja inserção animal acontece sempre em horizontalidade com o humano. Quando há alguma separação hierárquica, logo os homens vão perdendo suas estruturas que os separam dos agentes não-humanos e terminam, por fim, conformados à condição de *terrano*s.

Diante dessa questão, proponho alongar esse estudo até o livro *Animalinside*, lançado em 2010 pela editora *New Directions* e traduzido por Otilie Mulzet. O livro consiste em 14 textos acompanhados por 14 pinturas feitas em colaboração com o pintor Max Neumann. No decorrer da composição, a figura principal é a de um cão que ora tem sua condição narrada, ora é atravessado pelo que seria supostamente sua fala. A linguagem parece ser aquilo que o torna enclausurado, mas é também o que o identifica com o humano. Nesse trabalho, Krasznahorkai partilha as angústias humanas com o cão, que passa a proferi-las. Essa figura animal aparece já

²³⁴ Ibid. p. 172.

²³⁵ Idem.

²³⁶ Ibid. p. 173.

na primeira pintura como um corpo híbrido, cujas patas traseiras se metamorfoseiam em pernas humanas. No primeiro texto, lemos:

He wants to break free, attempts to stretch open the walls, but he has been tautened there by them, and there he remains in this tautening, in this constraint, and there is nothing else to do but howl, and now and forever he shall be nothing but his own tautening and his own howling, everything he was is no more, everything that could shall never be, so that for him there is not even anything that is. They have placed him inside this moment, but in doing so have excluded him from the moment previous, as well as the one to follow, so that he howls with one howl, expelled from time, trapped in one space ill-matched to his proportions, because the problem is the space, he has nothing in common with this space, in the entire God-given world he has nothing in common with this structure, with these perspectives, these perspectives are not made for him to exist in them, so that he doesn't even exist, he only howls, and this howling is not identical with existence, on the contrary howling is despair, the unspeakable horror of that instance of awakening when the condemned comes to realize that he has been excluded from existence, and there is no way back, if there ever even was a way here, he has been caught in a trap, there is no escape; and, everything hurts, that one thing still belonging to him hurts, the fact that he ended up here, in this space ill-matched to his proportions, and he howls, he howls I want to break out, I want to stretch open the walls, but they have tautened me here, and here I remain in this tautening, in this constraint, and there is nothing else for me to do but howl, and now and forever I shall be nothing but my own tautening and my own howling, everything that there was for me has become nothing, everything that could ever be for me is naught, so that for me there is nothing that even is. They have placed me inside this moment, but have also excluded me from the moment previous as well as the one to follow, so that I howl with one howl, expelled from time, trapped in one space ill-matched to my proportions, because the problem is the space, I have nothing in common with this space, in the entire God-given world I have nothing in common with this structure, with these perspectives, and these perspectives are not even made so that I can exist in them, so that I don't even exist, I only howl, and howling is not identical with existence, on the contrary howling is despair, the horror of that instance of awakening when the condemned – myself – comes to realize that he has been excluded from existence and there is no way back, if there even was a way here, he has been trapped in a cage, there is no escape, every-thing hurts, and the one thing still belonging to him hurts, the fact that he has turned up here, in this space ill-matched to his proportions, within this structure and these perspectives and one such as himself only howls and howls, and this is what he howls – exactly this²³⁷.

Em tradução livre:

Ele quer se libertar, tenta dilatar as paredes, mas eles o comprimiram ali, e ele permanece nesta constrição, neste confinamento, e não há mais nada a fazer além de lamentar, agora e sempre ele não será nada além do que seu próprio lamento e seu próprio choro triste, ele deixou de ser o que era, tudo que nunca poderia ser, de modo que para ele não há nada que seja. Eles o colocaram

²³⁷ KRASZNAHORKAI, Lázsló; NEUMANN, Max. *Animalinside*. The cahiers series. New York: New Directions & Sylph Editions. Translated by Otilie Mulzet, 2012. pp. 8-9.

dentro deste momento, mas ao fazê-lo, o excluíram do momento anterior, assim como os momentos seguintes, de modo que seu lamento é único, expelido do tempo, encurralado em um espaço mal arquitetado às suas proporções, porque o problema é o espaço, ele não tem nada em comum com este espaço, ele não tem nada em comum com um mundo criado por Deus, com essas perspectivas, ele não foi feito para existir dentro dessas perspectivas, e por isso ele sequer existe, ele apenas lamenta, e este lamento não se identifica com a existência, ao contrário, é um lamento desesperado, o horror indescritível daquele que desperta e percebe que foi excluído da existência, e não há caminho de volta, se alguma vez houve caminho, ele foi tornado uma armadilha, não há escapatória; e tudo dói, esta única coisa que o pertence dói, o fato dele ter acabado aqui, neste espaço mal adaptado às suas proporções, ele lamenta, ele lamenta eu quero sair, eu quero dilatar as paredes, mas eles me confinaram aqui, neste cárcere, e não há mais nada a fazer além de lamentar, e agora e para sempre eu não serei nada além do que meu próprio enclausuramento e uivo, tudo que havia para mim tornou-se nada, tudo que poderia ser para mim não é, de modo que para mim não há nada que seja. Eles me colocaram dentro deste momento, mas ao fazê-lo, me excluíram do momento anterior, para que eu lamentasse com um uivo, expelido do tempo, encurralado em um espaço mal arquitetado para as minhas proporções, porque o problema é o espaço, eu nada tenho em comum com este espaço, nesse mundo inteiro criado por Deus eu nada tenho em comum com essa estrutura, com essas perspectivas, e essas perspectivas não são feitas para que eu exista nelas, então eu sequer existo, apenas lamento em desespero, o horror da condição de desespero quando o condenado – eu mesmo – se dá conta de que tem sido excluído da existência e que não há caminho de volta, e se houvesse, ele seria uma armadilha, não há escapatória, tudo dói, e a única coisa que o pertence também dói, o fato dele ter aparecido aqui, nesse espaço mal arquitetado às suas proporções, dentro dessa estrutura e dessas perspectivas e a si mesmo que apenas lamenta e uiva, e é isto que ele lamenta – exatamente isso.

O animal escrito por Krasznahorkai lança diversos caminhos. Pode ser lido como a voz que está dentro do homem lembrando a ele que esse mundo inventado pela autoridade da palavra não é capaz de sustentar a humanidade e que somente quando o animal for integrado, outra forma de existência pode se constituir. Ou que o animal reclama seu aprisionamento nas esferas inferiores que a sociedade erigiu, cuja estrutura é fundamental para que o homem permaneça propagando-se como ser histórico. Mas também podemos compreender que esse texto é tudo isso e também não é, posto que a criação poética nunca se finda em um sentido fechado. Assim, Krasznahorkai expõe um pensamento-animal que extrapola os limites homem/cão, para deixar falar o que Latour consideraria um povo de Gaia.

Em torno da discussão da animalidade, Jacques Derrida propõe em seu ensaio *O animal que logo sou*, publicado no Brasil em 1999, que se houver pensamento animal ele caberia à poesia²³⁸. Essa percepção é concebida por Derrida a partir da experiência de troca de olhares

²³⁸ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p.22.

com um gato, cuja interação implicou um estado em que ambos se tornaram sujeitos. Essa situação evidenciaria, portanto, o limite animal²³⁹ com o humano. Nesse sentido, Derrida escreve:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, eu sou o próprio apocalipse, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredito²⁴⁰.

O limiar entre o homem e o animal, prepara o primeiro para a sua própria extinção. Lança-o ao mistério que não se explica e nem se explicará. Assim, o animal escrito por Krasznahorkai nada esclarece, apenas bifurca o texto para diversos sentidos e fabula sobre um começo das coisas em que não há história e não há tempo. Na narrativa V de *Animalinside*, lemos essa decomposição do mundo humano sob o olhar atravessado do animal:

I am the one who shall break out. It is impossible to confuse me with anyone else, every such fear which does not refer to me is mistaken and superfluous, because you will recognize me then, when the time has come, it won't be possible to think, maybe that's him, because at that point when I come, there will be no uncertainty at all, there will be no ifs and there will be no maybes, you will know for certain that it's him, that is to say me, because it's not some monster with arms and legs or some monster with no arms or legs that you must await, because I will not step forth from the darkness, not suddenly from some illumination, and don't count on me emerging from below the earth, and it is not from the mountains or from the heavens that I shall arrive, every picture drawn in anxiety, every word written down in horror, every voice sounded in anguish with which you try to prophesize me is senseless, for there is no need of prophecy, there is no need for you to evoke me before I arrive, it will be enough to see me then, when I'll be here already, because I will come, and I will be here, and then there won't be any time for thinking, and all preliminary conjectures about who I am will prove in retrospect futile, so that what this means, I say again and again, is don't try to speculate in advance about who I will be, you'll know later on when I already am, when I shall spring forth before you from the unexpected, from the unforeseen, because it will be unexpected and it will be unforeseen, that is why your expectations are useless, because you're all thinking it will suddenly come later, it will unexpectedly strike later, and that later, that hope that there still be time between me and yourselves is complete idiocy, because in reality I will be there so quickly that it will be impossible at all to measure it, the stopwatch with which you could measure the quickness of this quickness does not exist, because before me there is no past, after me there will be no need of the future, because there will be no future, because my existence is not measured by time,

²³⁹ Vale assinalar que Derrida discute o sentido da palavra animal como algo totalizante que conforma uma variedade de seres distintos sob uma única palavra.

²⁴⁰ Ibid. p. 31.

because that which exists in one moment still has not come; in the next moment, however, it is already there, the timeless – this I am, this I will be, who at once will just be there, right in front of you, and certain, right in front of you, yes, there I shall be at once from nothing, I shall rear up and tear apart your face and then what good will all your expectations spent in horror, in anguish, in dread turn out to be, the simplest thing is to give yourselves over to fate, for it is enough for you to know I'm coming, that that day is coming, that hour is coming, that minute and that moment is coming, when one day it just won't go on any more, you raise your head from today's newspaper, or you just happen to look up, and there I am in front of you, and then there shall be no doubts at all as to whether I am he who has come, because yes I am the one who shall break out of here, and there I will be, and then it will be impossible to confuse me with anyone else²⁴¹.

Em tradução livre:

Eu sou o único que deve escapar. É impossível me confundir com algum outro, cada medo que não se refere a mim é equivocado e supérfluo, porque você me reconhecerá, quando chegar a hora, não será possível pensar, talvez seja ele, porque quando chegar a hora, não haverá nenhuma incerteza, não haverá “e se”, não haverá “talvez”, você estará certo que é ele, ou melhor, que sou eu, porque não é um monstro com braços e pernas ou um monstro sem braços e sem pernas que você deve esperar, porque eu não sairei da escuridão, nem de um lugar luminoso e, menos ainda, de dentro da terra, não será pelas montanhas ou pelo céu que chegarei, cada imagem dessa é concebida pela ansiedade, cada palavra escrita em horror, cada voz soa em angústia se você tenta me profetizar, isso é sem sentido, não há necessidade de profecia, não há necessidade de evocação para a minha chegada, o suficiente é me ver, quando eu já estiver aqui, porque eu irei, e estarei, e então não haverá tempo para pensar, e tudo conjecturado sobre mim preliminarmente será fútil em retrospecto, é apenas isso, eu digo repetidas vezes, não tente especular antecipadamente sobre quem eu serei, você saberá depois, quando eu já estiver, quando eu surgir de forma inesperada na sua frente, porque será inesperado e imprevisto, por isso é inútil criar expectativas, porque todos estão pensando que aparecerei de repente, acontecerá subitamente mais tarde, e então, a esperança de que haja algum tempo entre mim e vocês é completa idiotice, porque na realidade eu estarei lá tão rapidamente que será impossível calcular o tempo, o cronômetro com o qual você poderia medir a agilidade desta rapidez não existe, porque antes de mim não há passado, depois de mim não haverá futuro, porque não haverá necessidade de um futuro, porque a minha existência não é medida pelo tempo, porque o que existe nesse momento ainda não chegou; no momento seguinte, no entanto, já está lá, sem tempo – este sou eu, este eu serei, na sua frente, certamente, bem na sua frente, sim, ali eu serei o nada, levantarei e despedaçarei seu rosto e, então, suas expectativas serão entregues em horror, em angústia, em pavor, a coisa mais simples é se entregar ao destino, pois é suficiente você saber que estou chegando, a hora está chegando, o minuto e o momento estão chegando, o dia não irá mais continuar, você levantará a cabeça do jornal, ou simplesmente olhará para o alto, e estarei lá na sua frente, e então não haverá dúvida alguma que sou eu este que veio, porque sim, sou eu o único que deve sair daqui e lá estarei, e serei inconfundível com qualquer outro.

²⁴¹ KRASZNAHORKAI, Lázsló; NEUMANN, Max. *Animalinside*. 2012, op.cit., p.16-17.

O momento em que o animal comparece diante do homem é também a ocasião em que ele descobre a animalidade dentro de si e a ela fica exposto. O rosto que marca cada indivíduo e conta sua história é despedaçado quando atravessado por essa exposição. Nesse sentido, o homem deixa de projetar qualquer futuro para se tornar uma singularidade que existe nessa contingência. Se funde com o animal em um encontro que Derrida expande no seguinte trecho:

O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim - que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. Quais as implicações dessas questões? Não é necessário ser um especialista para prever que elas engajam um pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguindo, lá onde eu estou, de uma maneira ou de outra, mas irrecusavelmente, perto do que chamam o animal. É muito tarde para negá-lo, ele terá estado aí antes de mim, que estou depois dele. Depois e perto do que chamam o animal e com ele - queiramos ou não, e o que quer que façamos da coisa²⁴².

Se o olhar do animal muda o mundo conforme escreve Derrida, é nesse mesmo olhar que o homem é convidado a produzir outra memória. Uma nova história se apresenta quando o olhar deixa de ser sobre o diferente, para se tornar o olhar do outro animal sobre nós. Assim, o animal deixa de ser um teorema²⁴³ a ser analisado e passa àquele que vê e expõe o homem à sua nudez. O “ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir” é a condição sempre dividida pelas personagens de Tarr escritas por László. Assim, o cinema de Tarr dá a ver a barbárie do *antropoceno*, ao passo que deixa entrever a dimensão poética do animal escrito. Como exemplo, destaco algumas cenas pontuais nos filmes de Tarr em que o olhar do qual nos fala Derrida colocam em tensão este homem que é visto²⁴⁴.

²⁴² DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit., 2002. pp.28-29.

²⁴³ Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas são autores que, segundo Derrida, escreveram discursos fortes e profundos, mas tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles. Eles faziam do animal um teorema, uma coisa vista que não vê. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit., 2002. p. 32.

²⁴⁴ Os animais em *Danação* (o cão) e *Harmonias de Werckmeister* (a baleia) já foram apresentados na parte intitulada “Anotações para outras memórias”.



O Tango de Satã: Na primeira imagem a menina Estike enfrenta o olhar do seu gato antes de torturá-lo. Na segunda, uma coruja observa a comunidade sob as ordens de Irimías.



O Cavalo de Turim: o cavalo, o pai e a filha estão sempre atravessando olhares.

No texto *Poéticas do Animal* a pesquisadora Maria Esther Maciel recupera um artigo de Jacques Derrida *Che cós'è la poesia?* de 1988, e lembra que a partir da figura do ouriço “que se enovela sobre si mesmo ao ser lançado, solitário, numa rodovia, como uma bola de espinhos”²⁴⁵ o filósofo propõe que essa condição do animal de expor-se e fechar-se sobre si é o estado do próprio poema²⁴⁶. Assim, segundo Maciel, o ouriço “incita-nos, como o poema, à experiência do “pegar e largar”, do toque que se retrai ao contato do espinho, mas que resta no corpo como incisão, ferida, ou segredo”²⁴⁷. Para tanto, é preciso “desamparar a memória, desarmar a cultura, esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas, ou seja, entrar no registro da poesia”²⁴⁸. É nesse esquecimento voluntário da história dos homens, ou ainda, nesse deslocamento do olhar, que Krasznahorkai escreve sua prosa poética tornando a linguagem um lugar onde “se inscreve menos como fala do que como voz”²⁴⁹ e em que o animal não se

²⁴⁵ MACIEL, Maria Esther. *Poéticas do Animal*. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p.93.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Ibid. p. 94-95.

apresenta como coisa manipulada pelo homem, mas, sobretudo, pensante. A poesia é, portanto, o meio pelo qual Derrida entende a possibilidade de:

...desconstruir os próprios do homem, ou seja, as supostas propriedades (ou faculdades) que, segundo a tradição filosófica de feição cartesiana, os homens possuiriam e outros animais não, como linguagem, fala, pensamento, riso, lágrimas, nudez, consciência de morte, uso de utensílios, capacidade de responder, mentir e apagar os próprios rastros. Propriedades que, como vimos, serviam não apenas para o estabelecimento da cisão radical entre a humanidade e animalidade, como também para a legitimação das práticas humanas de violência e assujeitamento dos demais viventes. Assim, pela via do paradoxo e da transversalidade, Derrida vem evidenciar o que muitos poetas disseram, obliquamente, através da poesia: que a travessia das fronteiras entre as esferas humana e não humana consiste em reconhecer, ao mesmo tempo, as diferenças que distinguem os homens dos outros animais e a impossibilidade de essas diferenças serem mantidas como instâncias excludentes, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos²⁵⁰.

Aceitando a cisão animal no seu interior, o homem poderá se libertar da domesticação da qual Nietzsche o acusou²⁵¹. Apesar do super-homem [*Übermensch*], conforme aponta Peter Sloterdijk, não significar um retorno para a bestialidade e tampouco um regresso do ser humano para um *status* anterior ao animal doméstico ou eclesiástico²⁵², a animalidade permeia os escritos filosóficos de Nietzsche no que tange os aspectos da linguagem. Segundo a pesquisadora Paula Glenadel, no livro *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*:

Nietzsche lança mão da alegoria animal em seus textos, notadamente no *Zarathustra*, como um procedimento que tem como efeito a renovação da linguagem filosófica – redefinindo os modos de apropriação e gestão dessa linguagem e desviando-a da ascendência de modelos sistemáticos, que privilegiam a ciência e o terminologismo, através da ênfase de conceitos, diante dos quais habitualmente a metáfora representa algo que não é da ordem da verdade buscada em filosofia. Ele expande, assim, os recursos da linguagem filosófica no sentido de permitir à (ao menos a uma certa) filosofia incursionar pelo discurso poético, em que a animalidade ocupa lugar privilegiado, se seguirmos Derrida, que reserva à poesia o direito (o dever?) de pensar o animal, fato que, em sua visão, vai constituir a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético²⁵³.

²⁵⁰ Ibid. p.98.

²⁵¹ Peter Sloterdijk em seu livro *Regras para um parque humano* chama atenção para a crítica de Nietzsche ao humanismo, em que Zarathustra aponta o lado sombrio: os homens conseguiram com ajuda de uma hábil combinação de ética e genética, criar-se a si mesmos para serem menores. Eles próprios se submeteram à domesticação. In: SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 40.

²⁵² Ibid. p. 41.

²⁵³ GLENADEL, Paula. “Poesia e Verdade” da animalidade Nietzscheana. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*, op. cit., p.75.

Se a linguagem é fonte de poder, a escrita poética se contrapõe à utilização da língua de forma autoritária para propor outros modos de uso. Nesse sentido, assim como Nietzsche elabora uma filosofia que não coaduna com um modelo sistemático e se ocupa da poesia e animalidade, Krasznahorkai inventa uma literatura²⁵⁴ que recupera o animal para lançar o homem à sua desapareição. É pela linguagem que ele inventa uma memória porvir na qual a fala é substituída pelo balbuciar da criança e a baba animal. Assim, ele termina o seu livro *Animalinside*: revelando a experiência acéfala²⁵⁵ e monstruosa da destruição de tudo aquilo que a cabeça representa, na qual o ‘eu’ se dilui no desconhecido.

Everything here is ours again, it's ours again, because we have won back power over the earth, and nothing remains after the battle, we devoured everything, we killed everything, we destroyed everything, just the bare earth, that's all there is now, no flowers at all, not even one blade of grass remained, no fields or meadows or forests or oceans or seas or gulfs or continents at all, only a thick dead ash upon everything that was; there shall be no mountains, no more rivers, nothing shall ever rise towards anything else, and nothing shall flow anywhere any more, a beehive, a spearhead, a dried-out stamp on the seventh page of an empty stamp-collector's album, a dog-eared page from a copy of the penal code, you just won't find anything anymore, nothing, because there aren't even cities any more, and there aren't even streets any more, and there aren't towers, and there aren't bunkers, and there are no glaciers and there are no tropics, and there is nothing any more that could melt, and nothing any more that could dry out, you won't even find a single cloud in the sky, and you won't even find a single sun or a single star, because you won't even find a sky up there, because there is no more up there, and there is

²⁵⁴ Assinalo que assim como Franz Kafka lido por Deleuze e Guattari, László Krasznahorkai escreve o que os filósofos chamariam de uma literatura menor. Na introdução do livro *Kafka: para uma literatura menor*, Rafael Godinho escreve a seguinte explanação sobre o termo: “Ora, a literatura menor qualifica apenas o uso ou a função de uma língua. O primeiro contrassenso a evitar é precisamente o de minoria. A minoria não é definida pelo número mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da «representação», ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma”. (p.15)

Assim como em Kafka, o que se escreve em *Animalinside* não representa um território reconhecível, mas apenas uma atmosfera em que “devires-animais” repercutem. Esse “devir-animal” é conceituado por Deleuze e Guattari como: “...fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes”. (p.34).

In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

²⁵⁵ “Assim como o olho pineal, o acéfalo representa essa insistência, essa exigência da abertura sem reservas do pensamento (mesmo que ele nela se dissolva) à experiência-limite dos limites através da qual vem, continua a vir, sem nunca se estabelecer a “comunidade daqueles que não têm comunidade””. SCHEIBE, Fernando. Um periódico intempestivo. In: BATAILLE, G.; MASSON, A. *Acéphale. n° 1, 1936*, op.cit., 2013. n.p.

no more down here, just the bare crust, just that bare sweep, an arc, a place which exists only for our kind now, because every fragrance and reverberation has drifted away and no breeze at all shall blow anywhere any more, we stopped it all and we've made it undone in our hatred, because the seed can burst within the material no longer, because there is no strength any longer that could propel anything forward, and there are no transformations anymore, because there are no directions any more onto which anything could turn, nothing, that which made it tauten upwards for all time has now been spent for all time, see, and nothing shall tauten anything else ever again, there isn't even anything to eat, and there isn't even anything to drink, but not even hunger or thirst anywhere, because someone to , be hungry doesn't even exist, and someone to be thirsty doesn't even exist, and nothing shall burn ever again, and no wound will ever again spurt out blood, because there won't be anything to burn and there won't be anything to spurt blood, so that there won't be anything to put out, and nothing to tie up, because there aren't even any wounds any more, and no verb at all shall ever be heard again, no memories, no traces, no judgment and not even any crime, no punishment, the last word died away long ago, as well as anyone who could even say what it was that doesn't interest us in the least, because we want not even a single trace of you to remain, we want you to withdraw, and now already there is no trace, and the stage is empty, and we were the ones who did it, and it is good this way; for only the bare crust of the earth remains, only the thick black dead cold ashes, in which we stand facing each other, tensed, on each side pure muscle, and now there is only the question: which of the two of us shall be king²⁵⁶.

Em tradução livre:

Tudo neste lugar é nosso novamente, é nosso novamente porque recuperamos o poder sobre a terra, e nada permanece após a batalha, nós devoramos tudo, matamos tudo, nós destruimos tudo, apenas a terra nua é o que existe agora, sem flores, sem nenhum resquício de grama, nem campos, prados, florestas, oceanos, mares, golfos ou continentes, apenas uma grossa cinza mortuária sobre tudo que era; não haverá montanhas, nem rios, nada se erguerá em lugar nenhum, e nada mais se moverá, uma colmeia, uma ponta de lança, um selo ressecado na sétima página do álbum de um colecionador de selos, a orelha de um livro do código penal, você simplesmente não encontrará mais nada, nada, porque não há mais cidades, nem ruas, não há torres e não há *bunkers*, não há geleiras e nem trópicos, não há mais nada que possa derreter, não há nada que possa secar, você não vai encontrar uma única nuvem no céu, nenhum sol, nenhuma estrela, porque não há mais céu acima, não há mais nada embaixo, apenas uma crosta nua, a varredura do vazio, um arco, um lugar que existe apenas para a nossa espécie, porque toda fragrância e reverberação foram afastadas e nenhuma brisa soprará em qualquer lugar, tudo foi paralisado e desfeito em nosso ódio, porque não há mais semente fecunda, porque não há mais força que possa impulsionar qualquer coisa adiante, e não há mais transformações, porque não há mais direções a serem seguidas, nenhuma, o que se esticou pelo tempo foi consumido por ele, veja, não há mais nada a ser feito, não há o que comer, e não há o que beber, não há nem fome e nem sede, porque para isso é preciso existir alguém que sinta fome e sede, não existe mais ninguém, e nada mais será queimado, nenhuma ferida jorrará sangue, porque não há nada para queimar e ninguém para sangrar, assim nada pode ser expelido e nada pode ser atado, porque não há mais fermentos, e nenhum

²⁵⁶ KRASZNAHORKAI, Lázsló; NEUMANN, Max. *Animalinside*. 2012, op.cit., pp.38-39.

verbo jamais será ouvido novamente, sem memórias, sem vestígios, sem julgamento e sem até mesmo qualquer crime, nenhuma punição, a última palavra morreu há muito tempo, assim como qualquer um que pudesse dizer algo que não nos interessa, porque nós queremos que nem mesmo um único vestígio seu permaneça, nós queremos que você se retire e agora já não há traços, e o palco está vazio, e fomos nós que fizemos isso, e é bom que seja assim; pois somente a crosta nua da terra permanece, apenas as espessas cinzas negras e frias, nas quais nos encaramos, tensos, com músculos firmes, e nos resta apenas a questão: quem de nós dois será rei.

Krasznahorkai projeta no final de *Animalinside* um ser que só pode ser rei de si mesmo, em uma disputa por sua própria soberania. Relembra a imagem do soberano acéfalo que Georges Bataille escreve como aquele que recusa a utilização e qualquer tipo de subordinação²⁵⁷. Nesse sentido, o acéfalo é aquele que “exprime mitologicamente a soberania votada à destruição, à morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e se confunde com a identificação ao super-humano que é inteiramente ‘morte de Deus’ – e, portanto, também do eu”²⁵⁸. A soberania é este estar diante do nada, sem o assujeitamento à ordem, um acontecimento em que “a autoridade não pertence mais a Deus e sim ao tempo”²⁵⁹. Assim também é o super-homem [*Übermensch*] de Nietzsche e seus escritos endereçados aos espíritos livres.

No encontro com o filósofo alemão, Béla Tarr se despede de seu cinema com um roteiro de László Krasznahorkai: um homem e uma mulher, ora atravessados pelo olhar de um cavalo são, aos poucos, privados de qualquer possibilidade de fala e, nesse instante, redescobrem a animalidade. O mundo completamente destruído só tem lugar para os ciganos – seres acefálicos articulados na primeira parte desse estudo. No movimento reverso do mito ocidental da criação, eles se recolhem ao silêncio no lugar do verbo. O filme termina, mas ainda permanecemos no breu, talvez para exercitar o que Jacques Derrida chamou de *uma memória de cegos*. Uma memória que se assemelha à quando escrevemos sem ver e possibilita uma espécie de vidência daquele que não enxerga com os olhos – estes que a tudo nomeiam²⁶⁰. Afinal, a memória é

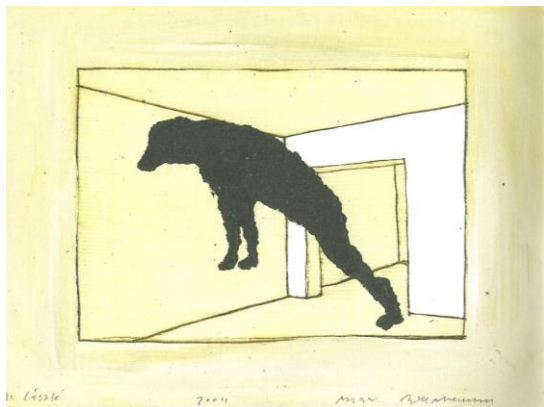
²⁵⁷ SCHEIBE, Fernando. Um periódico intempestivo. In: BATAILLE, G.; MASSON, A. *Acéphale. n° 1, 1936*, op.cit., 2013. n.p.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Derrida escreve: “o que se passa quando se escreve sem ver? Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zarolho ou de ciclope. E dirige o traçado [*trace*]— é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível”. In: DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 11.

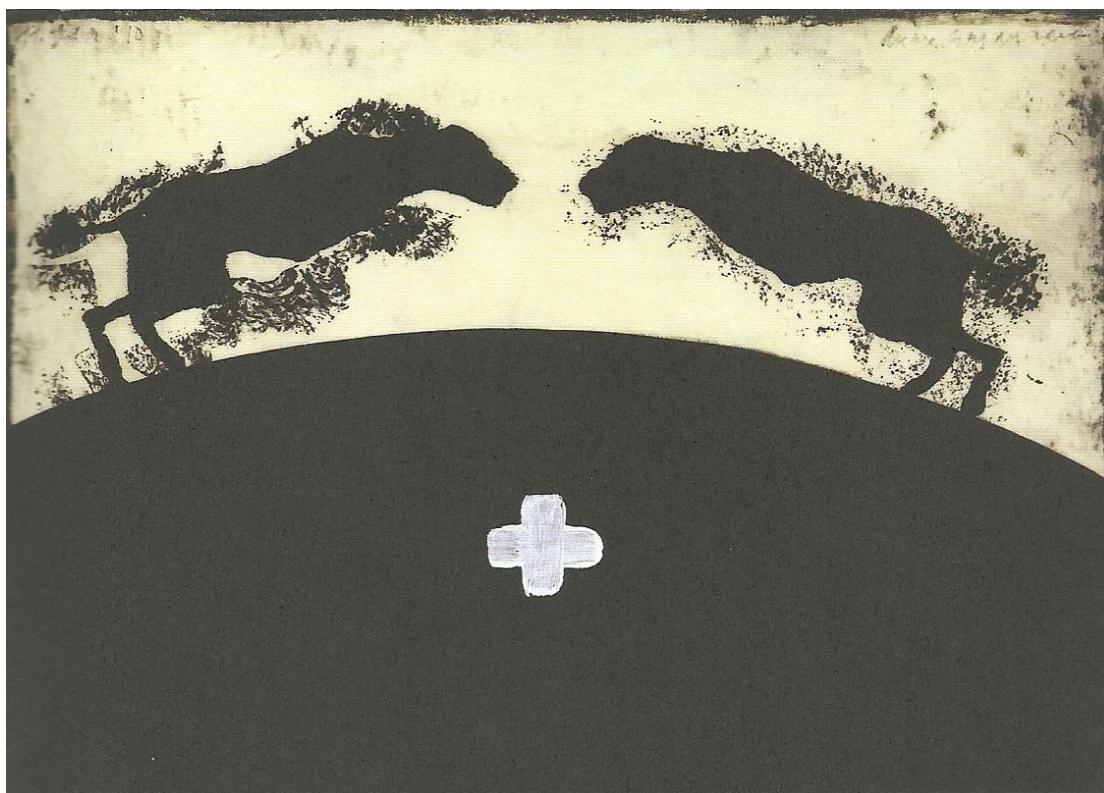
exatamente isto que não se sabe ainda, mas que se tateia como um cego para poder, sobretudo, imaginá-la.



Animalinside: Pintura do texto I



Animalinside: Pintura do texto V



Animalinside: Pintura do texto XIV

OBSERVAÇÕES FINAIS

1. Diante de tudo que esse estudo propôs investigar, é sabido que sempre haverá desdobramentos, considerações e revisões possíveis, posto que a ideia de estudo é aquilo que Giorgio Agamben aponta como interminável²⁶¹. Imaginei, portanto, como ponto de partida, o cinema de Béla Tarr, não para analisar individualmente cada filme, mas para perceber sua filmografia como aquilo que não se conforma a um discurso, mas que está em constante devir pela contaminação com tudo aquilo que concebo ser sua memória. Assim, procurei investigar seu cinema pelo caminho inaparente, pelo que não está dado em evidência, mas que precisa ser resgatado em uma operação de leitura *com* os filmes, *com* o cinema e tudo aquilo que o atravessa. Na escolha por traçar outros modos de pensar a memória, recorri ao procedimento metodológico do crítico Raúl Antelo, nomeado como *arqui-filologia*, que em uma de suas possibilidades propõe investigar as coisas pelo não-dito e, nesse encontro, produzir um rearranjo do que sempre esteve lá, mas estava à espera.
2. O interesse em refletir sobre a memória *com* o cinema e o pensamento do cineasta Béla Tarr se justifica por dois planos: trazer suas imagens para o presente de qualquer tempo e torná-las visíveis, a fim de compor uma série ao lado dos raros trabalhos acadêmicos e literários que investigam esse cinema; e discutir a atualidade e importância do gesto de Béla Tarr, ao tornar sua carreira inoperante quando prefere recolher-se do circuito no momento que atinge prestígio internacional. A escolha de Tarr, não somente deixa de alimentar uma cadeia de consumo, ainda que seu cinema não fosse *mainstream*, mas provoca um debate acerca da arte e do papel do artista, negando o lugar de um cineasta que, diante do sucesso, poderia optar por encarcerar seu pensamento à repetição domesticadora. Assim, se a memória é aquilo que ainda não se lembra, Tarr nos coloca diante de imagens que já são elas próprias inacabadas, cabendo àqueles que as enfrentam, pensar com elas.

²⁶¹ O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela “lei da boa vizinhança” a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também não o quer. AGAMBEN, Giorgio. Ideia do Estudo. In: *A ideia da prosa*, op. cit., 2016, p. 53.

3. Nesse *corpo a corpo* com as imagens, com a história e com a memória, foi fundamental a este estudo não tornar Béla Tarr um objeto central a ser analisado, mas ao contrário, ramificar suas ideias para outros vetores temporais, para antes, durante e depois dele. Assim, procurei investigar sua memória inaparente, percorrendo suas leituras, suas amizades, suas entrevistas. Pareceu necessário pensá-lo sempre *ao lado* de algo ou alguém, para que seu cinema não ficasse encerrado em análises restritas, mas que fosse colocado em devir. Essa ideia se deve ao pensamento imprescindível do crítico Raúl Antelo que indica em seu livro *Ausências* que “para que haja sentido, deve haver série, uma vez que o sentido não é imanente a um objeto, mas fruto de articulações no interior de uma série de discursos²⁶²” e ainda que “o nome nada vale por si, isolado, mas tão somente por sua combinação²⁶³”. Assim também é o procedimento da memória que Flávio de Carvalho percebe como não-acabado, pois ainda é latente em desejo²⁶⁴. Em ensaios publicados no Diário de São Paulo entre janeiro de 1957 e setembro de 1958, Flávio trata a memória como “uma multiplicação de imagens como a produzida por um jogo de espelhos”²⁶⁵. Sabendo que para falar de memória é preciso fazer um arranjo, uma série, escolhi atravessar o cinema de Béla Tarr ao lado de seu amigo e mestre Miklós Jancsó. Essas duas figuras compõem o imaginário internacional sobre cinema húngaro, cuja tentativa nesse estudo foi de olhar mais atentamente para as semelhanças e discontinuidades entre suas imagens. Em outro momento, optei por armar uma segunda combinação, reunindo ao cinema de Tarr os escritos literários de László Krasznahorkai. Assim, acredito ter exercitado pelo método *arqui-filológico*, uma condição para leitura de outras memórias em cada elemento dessa reunião, ao mesmo tempo em que tentei articular o conceito de memória como algo que ainda está por vir e que pode emergir em um gesto.

²⁶² ANTELO, Raul. *Ausências*, op. cit., 2009, p. 37.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Ver nota 94.

²⁶⁵ CARVALHO, Flávio. XVII – Gatos de Roma: Ritmo e Memória. In: Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Publicado originalmente no Diário de S. Paulo em 12 de maio de 1957. Transcrição, atualização ortográfica e fixação de texto por Flávia Cera. *SOPRO: Panfleto Político-Cultural*. Editora: Cultura e Barbárie. Editores: Alexandre Nodari e Flávia Cera, Março, 2013, p.6. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n86s.pdf>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

4. Por fim, gostaria de frisar que a leitura com László Krasznahorkai foi feita a partir de uma tradução da língua inglesa, sendo aqui apresentada em português em tradução livre. Desse modo, reconheço que traduzir a tradução é um trabalho criativo que admite um enorme abismo do texto original e que não pretende, de modo algum, substituir a leitura em húngaro ou em inglês. A intenção maior deste estudo é apresentar um autor desconhecido no Brasil e também compreender como sua entrada no círculo criativo de Béla Tarr é de enorme impacto no seu procedimento fílmico.

Filmografia Béla Tarr

- Trabalhadores Imigrantes [*Vendégmunkások*, Hungria, 1974, perdido]
- O Homem da Rua [*Az Utca Embere*, Hungria, 1975, perdido]
- Ninho Familiar [*Családi Tűzfészek*, Hungria, 1977. 100']
- Hotel Magnezit [*Hotel Magnezit*, Hungria, 1978, 12']
- Cinema Marxismo [*Cine Marxisme*, Hungria, 1979, perdido]
- 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 [*Őszi Almanach*, Hungria, 1984, 115']
- *Danação* [*Kárhozat*, Hungria, 1988, 122']
- O Último Barco [*Utolsó Hajó*, Hungria, 1989, 32']
- *O Tango de Satã* [*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']

Filmografia Miklós Jancsó

- *Kezünkbe vettük a béke ügyét* [Curta-documentário, 1950, P&B, Hungria]
- *A szovjet mezőgazdasági küldöttek tanításai* [Curta-documentário, 1951, P&B, Hungria]
- *A 8. szabad május 1* [Curta-documentário, 1952, Colorido, Hungria]
- *Arat az orosházi 'Dózsa'* [Curta-documentário, 1953, P&B, Hungria]
- *Közös után* [Curta-documentário, 1953, P&B, Hungria]
- *Egy kiállítás képei* [Curta-documentário, 1954, P&B, Hungria, 14']
- *Éltető Tisza-víz* [Curta-documentário, 1954, P&B, Hungria]
- *Emberek! Ne engedjétek!* [Curta-documentário, 1954, P&B, Hungria, 17']
- *Galga mentén* [Curta-documentário, 1954, P&B, Hungria]
- *Ősz Badacsonyban* [Curta-documentário, 1954, P&B, Hungria]
- *Angyalföldi fiatalok* [Curta-documentário, 1955, P&B, Hungria]
- *Egy délután Koppánymonostorban* [Curta-documentário, 1955, Colorido, Hungria, 15']
- *Emlékezz, ifjúság!* [Curta-documentário, 1955, P&B, Hungria]
- *Varsói világifjúsági találkozó I-III* [Curta-documentário, 1955, P&B, Hungria]
- *Móricz Zsigmond 1879-1942* [Curta-documentário, 1956, P&B, Hungria]
- *Dél-Kína tájain* [Curta-documentário, 1957, P&B, Hungria]
- *Kína vendégei voltunk* [Curta-documentário, 1957, P&B, Hungria]
- *Peking palotái* [Curta-documentário, 1957, P&B, Hungria]
- *Színfoltok Kínából* [Curta-documentário, 1957, P&B, Hungria]
- *A város peremén* [Curta-metragem, 1958, P&B, Hungria]
- *Derkovits Gyula 1894-1934* [Curta-documentário, 1958, Colorido, Hungria]
- *A harangok Rómába mentek* [1959, P&B, Hungria, 81']
- *Halhatatlanság* [Curta-metragem, 1959, P&B, Hungria]
- *Izotópok a gyógyászatban* [Curta-documentário, 1959, P&B, Hungria]
- *Az eladás művészete* [Curta-metragem, 1960, P&B, Hungria]
- *Három csillag* [1960, P&B, Hungria, 95']
- *Alkonyok és hajnalok* [Curta-metragem, 1961, P&B, Hungria]
- *Az idő kereke* [Curta-metragem, 1961, P&B, Hungria]
- *Indiántörténet* [Curta-documentário, 1961, P&B, Hungria]
- *Cantata [Oldás és kötés, 1963, P&B, Hungria, 94']*

- *Hej, te eleven fa...* [Curta-metragem, 1964, P&B, Hungria]
- *Jelenlét* [1965, P&B, Hungria, 30']
- *Meu Caminho* [*Így jöttem*, 1965, P&B, Hungria, 108']
- *Közelről: a vér* [Curta-metragem, 1966, P&B, Hungria]
- *Os sem esperança* [*Szegénylegények*, 1966, P&B, Hungria, 90']
- *Vermelhos e brancos* [*Csillagosok, katonák*, 1967, P&B, Hungria, 90']
- *Silêncio e grito* (*Csend és kiáltás*, 1968, P&B, Hungria, 77')
- *Vörös május* [Documentário, 1968, P&B, Hungria]
- *Decameron '69* [Segmento, 1969, P&B, França, 74']
- *Fényes szelek* [1969, Colorido, Hungria, 80']
- *Vento de Inverno* [*Sirokkó*, 1969, Colorido, Hungria, 80']
- *Füst* [Curta-documentário, 1970, Colorido, Hungria]
- *A Pacifista* [*La pacifista - Smetti di piovere*, 1970, Colorido, Itália/França/Alemanha, 80']
- *Égi bárány* [1971, Colorido, Hungria, 84']
- *La tecnica e il rito* [Filme para a TV, 1970, Colorido, Itália, 92']
- *Salmo Vermelho* [*Még kér a nép*, 1972, Colorido, Hungria, 87']
- *Electra, meu amor* [*Szerelmem, Elektra*, 1974, Colorido, Hungria, 70']
- *Roma rivuole Cesare* [Filme para a TV, 1974, Colorido, Itália, 78']
- *Vícios e Prazeres* [*Vizi privati, pubbliche virtù*, 1976, Colorido, Itália/Iugoslávia, 104']
- *Laboratorio teatrale di Luca Ronconi* [Filme para a TV, 1977, Colorido, Itália, 77']
- *Második jelenlét* [Curta-documentário, 1978, Colorido, Hungria, 12']
- *Rapsódia Húngara* [*Magyar rapszódia*, 1979, Colorido, Hungria, 103']
- *Allegro barbaro* [*Magyar rapszódia II*, 1979, Colorido, Hungria, 73']
- *Coração Tirano, aliás, Boccaccio na Hungria* [*A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon*, 1981, Colorido, Hungria, 96']
- *Capitali culturali d'Europa* [1983, Série para TV - 1 episódio, Colorido, 55']
- *Faustus doktor boldogságos pokoljárása* [1984, Série para TV - 9 episódios, Colorido]
- *Jancsó sukulaisten luona* [1984, Documentário para TV, Colorido, Finlândia/Hungria, 49']
- *Muzsika* [1984, Filme para a TV, Colorido, Hungria]
- *Omega, Omega, Omega* [1984, Filme para a TV, Colorido, Hungria, 72']

- *Harmadik jelenlét* [1986, Curta-documentário, Colorido, Hungria, 13’]
- *L'aube* [1986, Colorido, França/Israel, 93’]
- *Temporada de Monstros* [*Szörnyek évadja*, 1987, Colorido, Hungria, 100’]
- *O Horóscopo de Jesus Cristo* [*Jézus Krisztus horoszkópja*, 1989, Colorido, Hungria, 90’]
- *Deus anda para trás* [*Isten hátrafelé megy*, 1991, Colorido, Hungria, 90’]
- *Kék Duna keringő* [1992, Colorido, Hungria, 90’]
- *A Kövek Üzenete - Hegyalja* [Documentário, 1994, Colorido, Hungria, 54’]
- *A Kövek üzenete - Máramaros* [Documentário, 1994, Colorido, Hungria, 50’]
- *A nagy agyhalál* [Curta-metragem, 1994, Colorido, Hungria, 30’]
- *Kövek üzenete - Budapest* [Documentário, 1994, Colorido, Hungria, 54’]
- *Elmondták-e...?* [1995, Colorido, Hungria, 48’]
- *Szeressük egymást, gyerekek!* [segmento "A nagy agyhalál/The Great Brain Death", 1996, Colorido/ P&B, Hungria, 94’]
- *Hősök tere - régi bűnk és... I* [Curta-metragem, 1997, Colorido, Hungria, 30’]
- *Hősök tere - régi bűnk és... II* [Curta-metragem, 1997, Colorido, Hungria, 33’]
- *Játssz, Félix, játssz!* [Documentário, 1997, Colorido, Hungria, 46’]
- *Sír a madár* [1998, Colorido, Hungria, 50’]
- *Em Budapeste, o Senhor deu uma lanterna em minhas mãos* [*Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten*, 1999, Colorido, Hungria, 103’]
- *Anyád! A szűnyogok* [2000, Colorido, Hungria, 80’]
- *Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél* [2001, Colorido, Hungria, 90’]
- *Kelj fel, komám, ne aludjál* [2002, Colorido, Hungria, 85’]
- *A mohácsi vész* [2004, Colorido, Hungria, 90’]
- *Európából Európába* [Segmento 3, Curta-documentário, 2004, Colorido, Hungria, 36’]
- *Ede megevé ebédem* [2006, Colorido, Hungria, 90’]
- *Oda az igazság* [2010, Colorido, Hungria/Austria/Polónia, 100’]
- *Magyarország 2011* [Segmento, 2012, Colorido, Hungria, 75’]

Bibliografia László Krasznahorkai

- Satantango (*Sátántangó*), romance. (1985)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: New Directions Publishing.

- Relations of Grace (*Kegyelmi viszonyok*), contos. (1986)

Traduzido para o inglês por John Batki. Editora: New Directions Publishing.

- The Melancholy of Resistance (*Az ellenállás melankóliája*), romance. (1989)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: New Directions Publishing.

- The Prisoner of Urga (*Az urgai fogoly*), romance. (1992)

- The Universal Theseus (*A Théseus-általános*), três palestras fictícias. (1993)

Traduzido para o inglês por John Batki. Editora: New Directions Publishing. Incluído no livro: *The World Goes On*.

- Isaiah Has Come (*Megjött Ézsaiás*), conto. (1998)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: New Directions Publishing. Incluído no livro: *War & War*.

- War and War (*Háború és háború*), romance. (1999)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: New Directions Publishing.

- Evening at Six: Some Free Exhibition-Opening Speeches (*Este hat; néhány szabad megnyitás*), ensaios. (2001)

- Krasznahorkai: Conversations (*Krasznahorkai Beszélgetések*), entrevistas. (2003)

- From the North by Hill, From the South by Lake, From the West by Roads, From the East by River (*Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*), romance. (2003)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: New Directions Publishing.

- Destruction and Sorrow Beneath the Heavens (*Rombolás és bánat az Ég alatt*), romance. (2004)

Traduzido para o inglês por Otilie Mulzet. Editora: Seagull Books.

- Seiobo There Below (*Seiobo járt odalent*), romance. (2008)

Traduzido para o inglês por Otilie Mulzet. Editora: New Directions Publishing.

- The Last Wolf (*Az utolsó farkas*), conto. (2009)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: New Directions Publishing. (edição limitada)

- *Animalinside (Állatvanbent)*, com o pintor alemão Max Neumann, montagem de textos e imagens. (2010)

Traduzido para o inglês por Otilie Mulzet. Editora: Sylph Editions' The Cahiers Series.

- *He Neither Answers Nor Questions: Twenty-five Conversations on the Same Subject (Nem kérdez, nem válaszol. Huszonöt beszélgetés ugyanarról.)*, entrevistas. (2012)
- *The World Goes on (Megy a világ)*, contos. (2013)

Traduzido para o inglês por John Batki, George Szirtes e Otilie Mulzet. Editora: New Directions Publishing.

- *The Bill*, conto. (2013)

Traduzido para o inglês por George Szirtes. Editora: Sylph Editions' The Cahiers Series. Incluído no livro *The World Goes On*.

- *The Homecoming of Baron Wenckheim (Báró Wenckheim hazatér)*, romance. (2016)

Em tradução para o inglês por Otilie Mulzet. Editora: New Directions Publishing.

- *The Manhattan Project*, diário literário com ensaios fotográficos. (2017)

Traduzido para o inglês por John Batki. Editora: Sylph Editions.

Roteiros para cinema

- *Danação (Kárhozat)*, dirigido por Béla Tarr. (1988)
- *O Tango de Satã, (Sátántangó)*, dirigido por Béla Tarr. (1994)
- *Harmonias de Werckmeister (Werckmeister harmóniák)*, dirigido por Béla Tarr. (1997)
- *O homem de Londres (A Londoni férfi)*, dirigido por Béla Tarr. (2007)
- *O Cavalo de Turim (A torinói ló)*, dirigido por Béla Tarr. (2011)

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e a origem da história*. Tradução: Henrique Burigo, UFMG, 1ª edição, 2005.
- _____. *Profanações*. Tradução: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água. 2010.
- _____. *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.
- _____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- _____. *A ideia da Prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2016.
- _____. *O aberto*. Tradução: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª Edição, 2017.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- _____. As imagens como força. In: *Crítica Cultural*, vol.3, n.2, jul./dez. 2008.
- _____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- _____. Ler para frustrar a formalização. In: Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Schollhammer; Mariana Simoni. (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p.283-297.
- AUMONT, Jacques. *O Olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.
- BALLARD, Phil. In search of truth: Béla Tarr interviewed. *Kinoeye Magazine*, vol. 4, Issue 2, Mar. 2004. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php>>. Acesso em: 2 outubro 2018.

BATAILLE, Georges. *História do olho (seguido de Madame Edwarda e O morto)*. Tradução: Glória Correia Ramos. São Paulo: Editora Escrita, 1981.

BATAILLE, Georges; MASSON, André. *Acéphale*. nº 1, 1936. Tradução: Fernando Scheibe. Santa Catarina: Cultura & Barbárie, 2013. n.p.

BATORI, Anna. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Romania: Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. *Obras escolhidas. Vol. 2. Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução: Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BOSI, Ecléa. A atenção em Simone Weil. *Revista de Psicologia USP*, 2003, Vol. 14, No.1, pp. 11-20.

BAUSELLS, Marta. Everything you need to know about László Krasznahorkai, winner of the Man Booker International prize. *The Guardian* (Online), Maio, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

CANTIERI, Fabian. A consagração de um novo rito: Os anos 60 e 70 na carreira de Miklós Jancsó. In: *Miklós Jancsó: A dança da utopia* (Catálogo). Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2013.

CARVALHO, Flávio. *A origem animal de deus*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

_____. XVII – Gatos de Roma: Ritmo e Memória. In: Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Publicado originalmente no Diário de S. Paulo em 12 de maio de 1957. Transcrição, atualização ortográfica e fixação de texto por Flávia Cera. *SOPRO: Panfleto Político-Cultural*. Editora: Cultura e Barbárie. Editores: Alexandre Nodari e Flávia Cera,

Março, 2013. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n86s.pdf>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

_____. *Os ossos do mundo*. Org. Flávia Carneiro e Rui Moreira. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

_____. *Flávio de Carvalho (Encontros)*. Org. Ana Maria Maia & Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ERICKSON, Steve. *A Brief Interview with Béla Tarr*. Dez. 1994. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~steeve/bela.html>>. Acesso em Set. 2017.

ESPOSITO, Roberto. Niilismo e comunidade. In: PAIVA, R. (Org.). *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 15-30.

_____. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

FAUSTO, Juliana. Terranos e poetas: “o povo de Gaia” como o “povo que falta”. *Revista Landa*, Florianópolis: UFSC, vol. 2, nº 1, 2013. pp.166-179.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: LP&M, 2010.

JANCSÓ, Miklós. *Obituary*. The Telegraph (Online). Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/10610561/Miklos-Jancso-obituary.html>>.

Acesso em 7 de janeiro de 2018.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 368 p.

KAHN, Thomas K. *Dancing with the Devil: "Satantango" by László Krasznahorkai*, Julho de 2012. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/dancing-with-the-devil-laszlo-krasznahorkais-satantango/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

KOHN, Eric. *An Interview With Béla Tarr: Why He Says 'The Turin Horse' Is His Final Film*. Fev. 2012. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2012/02/an-interview-with-bela-tarr-why-he-says-the-turin-horse-is-his-final-film-242518/>>. Acesso: 1 dez. 2017.

KOUTSOURAKIS, Angelos. *Three Films by Béla Tarr 'Almanac of Fall', 'Damnation' and 'Satantago'*. Disponível em: <<http://www.popmatters.com/review/157945-three-films-by-tarr-almanac-of-fall-1983-damnation-1987-satantago-19/>>. Acessado em maio, 2015.

KOVÁCS, András Bálint. *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*. New York: Columbia University Press, 2013.

KÖVES, Margit. *The limits of total narration and the experience of the East in László Krasznahorkai's work*. Social Scientist, vol.43, nº 9-10. New Delhi: Indian, Indian School of Social Sciences, September-October, 2015. p. 41-42. Disponível e.: <<https://www.jstor.org/stable/i24640641>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

KRASZNAHORKAI, László; NEUMANN, Max. *Animal Inside*. The cahiers series. New York: New Directions & Sylph Editions. Translated by Otilie Mulzet, 2012.

KRASZNAHORKAI, László. *Satantango*. Translated from the Hungarian by George Szirtes. New York: New Directions Publishing, 2012. 288p.

KRASZNAHORKAI, László. *The Melancholy of Resistance*. Translated from the Hungarian by George Szirtes. New York: New Directions Publishing, 2002. 320p.

KROESBERGEN, Willem; CRUICKSHANK, Andrew. *18th century quotations relating to J.S. Bach's temperament*. Disponível em: <https://www.academia.edu/5210832/18th_Century_Quotations_Relating_to_J.S._Bach_s_Temperament>. Acesso: 10 de outubro 2018.

KUDLAC, Martin. *Notebook Interview: "Be More Radical Than Me!": A Conversation with Béla Tarr*. MUBI (Online), Julho, 2016. Disponível em:

<<https://mubi.com/pt/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEA, Richard. László Krasznahorkai interview: 'This society is the result of 10,000 years?'. *The Guardian* (Online), Agosto, 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview>>. Acesso: 10 de outubro, 2018.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARTINEAU, John. *O livro das coincidências: a misteriosa harmonia dos planetas*. Tradução Jussara Trindade. São Paulo: É Realizações, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Espanha: Editora Arena, 2006.

_____. A imagem – o distinto. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. *Revista Outra travessia*, nº 22 – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina – 2o Semestre de 2016a, pp. 97-109.

_____. *A comunidade inoperada*. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016b.

_____. *Fazer, a poesia*. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. Rio de Janeiro: ALEA, vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>>. Acesso em: 20 de abril 2017.

MASSUMI, Bruno. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Illuminuras, 2010.

NIETZSCHE, Friederich. *O Anticristo & Ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

LOUDART, Jean-Pierre; NARBONI, Jean; COMOLLI, Jean-Louis. Readings of Jancsó: Yesterday and Today (April 1970). In: *Cahiers du Cinéma*. Vol. 3: 1969-1972: The politics of representation. Edited by: Nick Browne. London: Routledge, 1996. pp. 89-111.

PESSOA, Davi. (Entrevista). In: Disponível em: <<http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-editorial-autentica/noticias/2014/12/giorgio-agamben-desnuda-literalmente-o-homem-contemporaneo>>. Acesso em 30 de março 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 1ª edição, setembro, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

ROMNEY, Jonathan. *Out of shadows (entrevista)*. The Guardian (Online). 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/mar/24/books.guardianreview>>. Acesso em: 01 de abril de 2018.

ROHTER, Larry. He Rarely Stops Writing. *The New York Times* (Online). Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/08/09/books/laszlo-krasznahorkais-novels-find-a-us-audience>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

ROSENBAUM, Jonathan. *Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr*. In. Cinema Scope, nº 8. Set. 2011. Disponível em: <<https://www.jonathanrosenbaum.net/2001/09/bela-tarr-interview/>>. Acesso em: Nov. 2017.

SIMONDON, Gilbert. *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. Traducción: Tola Pizzaro y Adrián Cangi. 1ª Ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.

SCHLOSSER, Eric. Entrevista. *Béla Tarr: About Werckmeister Harmonies (Cannes 2000, Director's Fortnight)*. Out. 2000. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.VrEIQLGD7Q>>. Acesso em Nov. 2017.

SÉLAVY, Virginie. Entrevista: The Turin Horse: Interview with Bela Tarr. Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>>. Acesso em Nov. 2017.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STEVE, Erickson. (Entrevista). *A Brief Interview with Béla Tarr*. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~steeve/bela.html>>. Dez. 1994. Acesso em Set. 2017.

STIVERS, Valerie. Recalcitrant Language: An Interview with Otilie Mulzet. *The Paris Review*. July, 2014. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/blog/2014/07/21/recalcitrant-language-an-interview-with-otilie-mulzet/>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

SZEGŐ, János. An interview with László Krasznahorkai. *Asymptote Journal* (Online). Disponível em: <<https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-laszlo-krasznahorkai/>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

SZIRTES, George. Interview with László Krasznahorkai. *The White Review*. September, 2013. Disponível em: <<http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-laszlo-krasznahorkai/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

TÓIBÍN, Colm; KRASZNAHORKAI, László. *MasterClass: László Krasznahorkai and Colm Tóibín* (Youtube). Publicado por PEN America em Maio de 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/r6LPgvxA5Fs>>. Acesso em: 10 outubro de 2018.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução Francisco de Oraa. Introdução de Fayad Jamís. Barcelona: Idea Books, 2003.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. A ilíada, ou o poema da força. In: *A fonte grega*. Tradução Felipe Jarro. Lisboa: Cotovia, 2006.

WILLIAMS, Richard. Deep Waters. *The Guardian* (Online), Abril, 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2003/apr/19/artsfeatures>>. Acesso: 10 outubro 2018.