

O teorema dos povos-intensivos frente a um território inabitável: uma análise do cinema de Béla Tarr

Por BRENO BENEDYKT¹

Abstract

In their book *The Ends of the World: Essay on the fears and the ends*, Déborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro bring up Béla Tarr's film *The Horse of Turin* as a notorious example of contemporary fabulations about the "end of the world". For them, there is a deadly monotony that accompanies the characters in the growing desiccation of the world (in its fabulatory expression), but there is also the emergence of an uncertain promise of joy, which appears and disappears in the scene of a group of gypsies with their chariot driven by white horses, a kind of reverse of the apocalyptic horse that would accompany the main human characters in the film: father and daughter. It is through this enigmatic event that Danowski and Viveiros de Castro capture the existence of a minor people in Béla Tarr's film: a people that lack the ability to resist the present by creating a new land. The present work aims to expand this perception, revealing how a smaller people is one of the central problems of Béla Tarr's cinematographic work, irreducible to this event. In this sense, we aim to present, through the problem of affection in the philosophy of Gilles Deleuze, a reading that includes the bizarre image of Béla Tarr as a series (and not an episode) of figurations, which do not disappear without having first proliferated the unthinkable traits of a people that insists. Decentralized, such figurations constitute the signs of intensive peoples who express one unthinkable relationships, formed by excesses of intensive deterritorialization. Such images constitute the theorem of the intensive peoples, which, connected to the Earth, traps a vast network of aberrant relations that undermine the theorem of the filiations that afflict us.

Introdução

O presente texto visa expor um estudo a respeito de como os filmes (e pelos filmes) de Béla Tarr se torna possível uma singular variação das posições subjetivas. Variação desencadeada, notadamente, por encontros que exprimem a experiência sensível de vínculos que se constituem no nível de uma linha anômala, a qual, no plano da sensação, implicam e complicam homens e animais.

Analizamos essas relações como efeitos ligados ao desencadeamento de um esgota-

¹ Doctorando em Filosofia. FFLCH – Universidade de São Paulo

mento e de uma desorientação das disposições relacionais predetermináveis pelo nosso campo de reconhecimento social, as quais, é possível dizer, são incessantemente projetadas sobre o conjunto dos seres-viventes, isto é, como modos normativos de vínculo e existência.

Parece ser no limiar de esgotamento dessas projeções, as quais são inseparáveis das dualidades do normal e do patológico, que, nos filmes de Béla Tarr, surge a questão indestrutível: *O que pode um corpo?* Questão que compõe as imagens de seus filmes como marca singularizante de uma série de acontecimentos.

Tais acontecimentos, nos filmes de Béla Tarr, se dão sobretudo diante de experiências que implicam animais e homem numa espécie de fuga das filiações ditas edipianas, uma vez que, em seus filmes, o que passa e conecta animais e homens não corresponde à distribuição de um determinado conjunto de possibilidades relacionais. Como atentam Deleuze-Guattari (Deleuze & Guattari 2011: 209), através de suas leituras d'*As estruturas elementares do parentesco* de Lévi-Strauss: o fundamental está em interpretar as intensidades, uma vez que são justamente elas que passam a ser recalcadas quando se bloqueia a ordem dos signos ambíguos e seus elos intensivos, fazendo-as passar a um “regime de signos modificáveis mas determinados” (Deleuze & Guattari 2011: 209). Passagem cuja tendência preponderante é justamente a de fazer funcionar uma adequação das possíveis posições em estratificações hierarquizadas, ou em vias de hierarquização, bloqueando assim os signos ambíguos de relações intensivas entre corpos e pensamentos.

Apostamos, nesse sentido, numa análise dos filmes que vise captar essas luzes intensivas, as quais insistem como tensores do real, trazendo à tona *affectos* minoritários que permitem *ver* forças que subsistem como potências advindas de relações instáveis, cuja fragilidade não se dá pela falta poder, mas pelo impoder que toda singularidade nascente traz em sua potência.

A aliança para *além* da história

Detemo-nos de largada no filme, *O Cavalo de Turim* (A torinói Ló: 2011): Por que começar um filme dando visibilidade à superfície corpórea de um cavalo que se esforça para seguir caminhando contra o vento? Por que tornar visível as forças tensionadas de um animal que mantém sua aparente obediência, insistindo em puxar uma pesada caruagem e seu cocheiro? Não seria muito mais promissor fazer um filme sobre Nietzsche em Turim? Um filme sobre o consagrado filósofo numa bonita cidade europeia, próximo ao fim de sua vida intelectual? Não seria esse último um tipo de filme propriamente humano? O que nos leva a outra pergunta: Afinal, quem conduz quem neste filme? São os homens que conduzem os animais e a natureza à sua volta, sujeitando-os em vista de suas finalidades, não seria antes o movimento intensivo do mundo que junto aos animais acabam por conduzir os homens a uma série de inexplicáveis, diante dos quais qualquer

projeção aparece como sendo da ordem do impensável?

Tarr e seu colega de trabalho, o escritor László Krasznahorkai, sugerem uma resposta um tanto quanto cômica a respeito de sua escolha pelo cavalo em detrimento do filósofo, a saber: Afinal, o que aconteceu com o cavalo?

Mas a pergunta à qual eles parecem responder, caso não levemos em conta seu humor, está mal colocada, pois dá a impressão de que se trata apenas de uma escolha reflexiva, elencada por um sujeito da razão em busca da completude de seu saber. A boa vontade do historiador: Ir atrás da outra metade da história que nos está faltando. Restituir a verdade esquecida, a fim de obter a sua totalidade.

Ora, é evidente que um filme como *O cavalo de Turim* não se limita a essa ordem das palavras e das coisas. Se fosse essa a questão nevrálgica que mobiliza o filme, ela se resumiria a um problema de justiça histórica voltada à sua veracidade, a qual, supostamente, permaneceria intacta em um passado imóvel e exclusivamente cronológico. Digamos: Em um passado percorrido. Porém, se podemos ver o cavalo como a sensação de um acontecimento, ele só ser pensando como traçar de uma multiplicidade de sentidos que excedem o fato histórico de Nietzsche em Turim, ainda que não o dispense.

Tarr não atualiza a história do que aconteceu em Turim sem ter a necessidade absoluta de traçar, simultaneamente, a gênese de uma força *minoritária* ou de *existência mínima* que a acompanha. Digamos que a necessidade de Tarr não é apenas dele, mas de uma vida que o atinge desde *fora*, e que pede seu direito de visibilidade: seu lampejo. Algo próximo à ideia de existência mínima descrita por Souriau e retomada, recentemente, por Lapoujade: “uma espécie de impulso espectral que duplica o famoso elã vital” (Lapoujade 2017: 75) de Bergson. Dito de outro modo, uma dança espectral com duplos sensitivos, como a exigência de uma relação pela qual possam vir a existir em sua própria variação, mesmo quando o duplo se faça de um modo um tanto quanto demoníaco, como vemos nos filmes de Tarr. É o singular *teorema-dançante* de Tarr. Um estranho diagrama de espectros que nos falam da história daqueles que não tem história, pois escapam dela ou dela foram absolutamente excluídos. São devires que mantém alianças com intensidades *anômalas*, por meio das quais sobrevivem em lembranças de um inconsciente impessoal, graças ao qual são capazes de surgir inesperadamente como corpos lampejantes. Nascem e logo estão em vias de desaparecer. Porém, enquanto desaparecem ainda assim são capazes de enfraquecer a solidez de nosso presente, puxando-nos vertiginosamente na direção de um futuro sensivelmente real, ainda que impensável.

É nesse sentido que não podemos resumir o filme *O cavalo de Turim* a uma tentativa de restabelecer uma memória histórica. Indo além, o que vemos é a expressão de uma potência que não nos dá a ordem representativa de um fato histórico. O que há é apenas o atualizar de uma fina e breve marca, a qual nos lança em acontecimentos que mudam radicalmente a matéria histórica. É essa a função do narrador desde o início do filme: Garantir uma ponta histórica, apenas para fazer dela o traço secundário do acontecer, enquanto o essencial aparece alhures, a saber, naquilo que subsiste na imagem, que sub-

siste como imagem movente, com suas incessantes variações intensivas e suas *alianças sensitivas* em permanente estado de devir.

É por isso que nos filmes de Tarr os animais, mas também a flora – batatas, árvores etc. – e outros corpos moleculares – água, vento, chuva etc. –, só podem ser pensados como pertencentes a uma fabulação, a qual não diz respeito de modo algum ao domínio de um falso por oposição ao verdadeiro, pois não se refere à dicotomia do verdadeiro e do falso. É que o ato mesmo de fabular é o exprimir genético de uma singularização na qual se implicam e complicam corpos e pensamentos heterogêneos.

Desde essa gênese de uma relação em expressão, não podemos falar em filiação de genealógica ou mesmo em linearidade histórica. Trata-se de um ato criador que em si mesmo envolve vínculos absolutamente singulares, por meio do qual corpos díspares convergem para uma singularização sem pessoalidade, e, nesse processo, fazem com que a própria condição do que lhes é próprio divirja de/em si mesma. São corpos que não constituem relações próprias, nem filiações de parentesco ou de identificação pessoal. Fabulação de um povo menor, nos filmes de Tarr *algo de comum* e *aberrante* passa (ou pode passar) entre termos absolutamente heterogêneos: entre um cavalo e uma menina, entre os cupins e as batatas.

Do deserto às alianças intensivas

Para aqueles que viram o filme com atenção *O cavalo de Turim* parece ser o filme mais fiel ao que resta de futuro para os Antropocenos. Um filme sobre o futuro, muito mais do que a revelação de um passado restituído. Como descreveram de maneira magnífica Danowski e Viveiros de Castro (Danowski & Viveiros 2014: 63 – 64), a respeito desse grandioso mundo que perdeu seus *eixos*: É a fabulação esplêndida do fim do mundo em seu mais puro dessecamento; o vento áspero e estéril, o poço de água que se esgota, o cavalo que inexplicavelmente deixa de comer, a pouca luz, a repetição crua e cega de um cotidiano maquinalmente inútil e entregue à sua instrumentalidade, diante do qual todos ficarão imóveis até que a luz deixe de refletir: “nada aconteceu – apenas estamos mortos.”

Porém, se Danowski e Viveiros de Castro (Danowski & Viveiros de Castro: 2014: 144) detectam este lado do enigma: um fim do mundo absolutamente avesso ao espetáculo bíblico do apocalipse, quando o Antropoceno - esse *efeito* em nós de um ponto de vista anônimo dito o “*homem*” - depara enfim com a sua mais nua finitude, a qual Gaia lhe impõe de modo cada vez mais irreversível. Por outro lado, Danowski e Viveiros de Castro, parecem perder de vista a grandeza menor das séries de inexplicáveis que detectam ao longo do filme. Isso talvez se deva à leitura demasiado etnográfica que levam a cabo, impedindo-os de desdobrar alguns *perceptos* e *alianças intensivas* que se insinuam misteriosamente durante o filme. Olhar que exigiria, como os autores sabem, um pouco mais de etologia, permitindo assim que *signos ambíguos* abram caminhos divergentes em relação

ao movimento convergente do fim do mundo.

Nos dedicaremos assim a pensar esses *desvios* que surgem na atmosfera dessecante do filme e que são avessos às filiações determinantes.

Lembremos que Danowski e Viveiros de Castro chegam a mencionar em suas análises do filme três inexplicáveis: (1) O cavalo que inexplicavelmente deixará de comer; (2) o momento em que as personagens partem em busca de uma cidade vizinha e, depois de um tempo que não conseguimos mensurar, inexplicavelmente voltam ao território do qual partiram, agora ainda mais inóspito; e (3) o potente e inexplicável surgimento dos ciganos com seus cavalos brancos à frente, a linha de esperança que cursa o deserto – a linha de fuga detectada pelos autores.

Acrescentemos outro inexplicável, qual seja, o momento em que a filiação pai e filha, e a posição obediente e utilitária do cavalo para com eles, desmorona. Essa ruptura, no entanto, não vem apenas do cavalo de deixou de comer. Na realidade, as palavras e as coisas já não funcionam como pressupunhamos. As funções de uma natureza submetida à determinação dos regimes domésticos e disciplinares dos homens entrou em estado permanente de crise. Nos referimos, por exemplo, ao sutil e assombroso silêncio dos cupins: “Os cupins não estão fazendo ruído algum”, diz a filha. “Eu os ouço faz 58 anos..., mas não os escuto agora. Eles realmente pararam”, responde o pai. “Por que será, pai?”, pergunta a filha. Não há resposta.

Ora, tais inexplicáveis não correspondem às possíveis respostas de uma lógica de pressupostos. Ao contrário, eles rompem justamente com a atualização de uma lógica de pressupostos, uma lógica para a qual os teoremas funcionariam dando respostas, estabelecendo novas regras, garantindo a fixidez das posições e dos termos que preexistiriam à gênese das relações. O teorema dos inexplicáveis que constitui o procedimento mais misterioso dos filmes de Tarr parece operar justamente no limitar em que essas relações apontam na direção de seu desaparecer: um teorema que não faz retornar relações pressupostas, seja de posição ou de termos, mas para o qual todo retorno inclui um processo de desterritorialização em *devires moleculares* ou *animais*. É por isso que suas paisagens e rostos não restituem um rosto reconhecível, mas, ao contrário, revelam estados de possessão que excedem as filiações organizacionais de um espaço aparentemente homogêneo.

São ligações desse tipo, inexplicáveis, que perpassavam a filha, a câmera, o cavalo, as batatas e os cupins, em *O cavalo de Turim*, forçando assim a cotidianidade ordinária de suas personagens a atingir, paradoxalmente, um estado absolutamente extraordinário. É uma subversão do sentido único e ascendente do cotidiano cronológico por um movimento de retornos em abismo, o qual desseca a funcionalidade do dia a dia levando-o a esse limite de uma diferença intensiva imensurável: a *emoção* que nos impede de dizer *eu*, que nos impede de atualizar o ‘*homem*’.

Há, no entanto, *algo de comum* entre aqueles que experienciam essa *emoção* e *algo de comum* entre essa série de inexplicáveis: *algo comunicante*. Contágio intensivo, real e

sem-sentido, pois conecta diretamente uma periferia à outra, uma menina e um cavalo, uma baleia e um “idiota”, uma vez que não passam pela organização perceptiva do ‘homem’, capaz de ver, selecionar e avaliar apenas as relações possíveis já estratificadas.

Em outros filmes de Tarr encontramos um contágio similar ao que vemos em *O cavalo de Turim*, onde cada inexplicável revela uma coexistência com outros seres minoritário, sempre por comunicação transversal, e, entre cada um deles, há sempre uma contração de imagens que complicam e implicam *exterioridades* que ultrapassam a situação. *Harmônias de Werckmeister* (Werckmeister Harmóniák: 2000), é certamente outro desses filmes. Nele o ‘idiota’ da aldeia vê algo de inominável, a *potência-baleia* que chegou em sua aldeia, a qual, no entanto, ninguém é capaz de ver em toda a sua magnitude. Todos ficam em volta, vem apenas a parte que lhe interessa, mas ninguém parece capaz de ver a baleia diretamente: a *potência intolerável* que o conecta a *algo* que atravessa aquele animal gigantesco (e organicamente morto), o qual lhe impõe uma questão urgente, visivelmente mais urgente do que toda situação ameaçadora pela qual a aldeia passa.

Tarr parece operar sempre esse tipo de disjunção em seus filmes: uma dupla urgência, uma de situação e outra pela qual corre uma linha *anômala*, a qual permaneceria absolutamente imperceptível se não houve essa *energia* que conecta animais e outsiders, empurrando-os em experiências inexplicáveis. Como nos diz Deleuze (Deleuze 2005: 125) em seu livro, *A imagem-tempo*: há momentos em que o único a se fazer é justamente “complicar’ o inexplicável em vez de o esclarecer, de maneira a fazê-lo existir em vez de suprimi-lo”.

Por isso faz-se necessário, diante de um filme de Tarr, deslocar as perguntas. Em vez de nos perguntarmos: Por que o cavalo? Ou ainda, o que baleia simboliza? O que ela quer dizer? O que é o cavalo, o que é a baleia? Melhor seria nos perguntarmos: O que pode o cavalo? O que pode a baleia na medida em que são a fonte sensível de criação de uma nova percepção e pensamento? Não justificar a presença do animal, mas por meio do animal descobrir a fabulação que os implica, a relação que os complicam, e se volta contra o nosso presente ao fazer coexistir vínculos impossíveis, os quais resistem às organizações que atualizam o ‘homem’ com referente e modelo geral para toda e qualquer *aliança* possível. Se o espectador também participa desse *algo em comum*, dessas *alianças intensivas*, ele o faz na medida em que também vive, literalmente, esse limite *comum*, e entra, com a imagem-vivente do filme, numa singular variação de todas as suas posições possíveis, pela qual uma nova relação se insinua, insiste, subsiste, e clama por um *povo que falta*.

Entre cinema e filosofia: os animais anti-edipianos

Resgatemos um pouco como a filosofia pensou essas experiências *anômalas*, por exemplo, frente aos cavalos que circulavam pelas ruas do século XIX.

Barthes (Barthes 1984: 171), ao mesmo tempo em que Deleuze & Guattari escreviam *Mil Platôs*, se dobra a pensar o encontro que teria enlouquecido Nietzsche em Turim. Caracterizando-o como um estado de *pietade* que teria acometido o filósofo, Barthes faz um curioso salto, mostrando como esse tipo de afeto, que teria acometido Nietzsche em Turim, constitui o *punctum* que atinge o espectador quando esse está diante de uma imagem fotográfica que o emociona. É o *pathos* de uma emoção que o conecta a uma parte que se destacou do fundo da imagem e, num só tempo, instaura em sua memória um estado de delírio, isto é, uma fissura em seu discernimento entre aquilo que se passou no passado da foto e aquilo que ele vê diante de si no presente. É essa indiscernibilidade que ofusca a partilha entre o sujeito e o objeto numa experiência que faz com que o espectador, enlouquecido, mergulhe em algo que vive na própria imagem fotográfica. Deleuze-Guattari (Deleuze & Guattari 2012: 45), por sua vez, parecem ir além e atingem um ponto onde o novo da experiência não está mais no sujeito, mas no próprio *afecto* como instaurador de *devires* entre o homem e o animal. Não é a *pietade* como experiência menor no homem, mas a experiência de gênese de um estado de criação pré-individual. Experiência que não se reduz à *pietade* de um sujeito *no* mundo, mas ao próprio movimento do mundo o qual impõe uma pergunta que está *fora* do sujeito: “o que ‘pode’ um cavalo?”.

É assim que o *cavalo* se converte num animal anti-edipiano, seja no pequeno Hans de Freud, mas também de Nietzsche, Dostoiévski e Nijinsky. O cavalo como animal filosófico, na medida em que nos dá a pensar a insistência de uma vida que pulsa entre o homem e o animal, fazendo-o pensar, mais do qual mensurar, quais são os limites máximos e mínimos de uma *potência-cavalo* que antecede ambos os termos, retirando-os de suas posições dominantes?

Já não estamos mais diante do olhar semiológico de Barthes, pois não se trata mais de constatar “*um sentimento de pietade*” no homem diante da imagem, mas de perceber quando e como acontece uma “*composição de velocidades e de afectos* entre indivíduos inteiramente diferentes” (Deleuze & Guattari 2012: 45), os quais independem da anterioridade de um homem. Não se trata mais da história de Nietzsche, a qual documenta a existência de um cavalo maltratado nas ruas Turim, é antes o que pode essa *aliança intensiva*, quais são as linhas impossíveis que é capaz de traçar.

Quando a reminiscência faz *dever* em vez de lembrança pessoal, atingimos o *quinto teorema de desterritorialização* de Deleuze-Guattari. Atingimos esse teorema que não cessa de fazer ressoar os filmes e teoremas de Tarr, a saber, quando os termos que retorna não se intercambiam, “*mas são arrastados num bloco assimétrico, onde um não muda menos do que o outro, e que constitui uma zona de vizinhança*” (Deleuze & Guattari 2012: p. 115), uma vizinhança virtual, uma vizinhança por intensidade absoluta.

É que a matéria do caos deixou de ser uma matéria submetida e organizada pelo sujeito, e passou a exigir um movimento de variação contínua, ou seja, o desenvolvimento *contínuo* de *alianças intensivas*, quase musicais, que não pertencem mais à subjetividade

ou à individualidade de um sujeito, mas à *potência-cavalo*, ou à *potência-baleia*, que existe aquém e além da aparente solidez do ‘homem’, e que não diz respeito ao animal sem, ao mesmo tempo, atingir e *desterritorializar* os homens: são os *duplos* que subsistem e emergem nos desertos de Deleuze e Tarr. Cada qual como a atualização de uma relação mínima cuja potência cintila como luzes sensitivas de um povo menor que se faz por contágio, por ressonância, por reverberação.

Conclusão para continuar em outro lugar

Para finalizar, lembremos como Viveiros de Castro (2018), em uma original leitura de Deleuze-Guattari, concebe as *alianças intensivas* ao modo de máquina de guerra contra as *filiações de parentesco*, ou familialistas, as quais, segundo o autor, se produzem nas mais diferentes culturas humanas, ainda que não sejam necessariamente primordiais para todo e qualquer *socius*.

Segundo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro 2018: 206), se a afinidade virtual das *alianças intensivas* pertence à guerra antes que ao parentesco, “ela faz, literalmente, parte de uma máquina de guerra anterior e exterior ao parentesco enquanto tal”, o que implica dizer que as alianças são contra a filiação, lembrando que se para Deleuze-Guattari toda filiação é edipiana e imaginária, e o é na medida em que projeta um Estado, uma filiação de Estado, é justamente nesse sentido que se torna possível conceber as *alianças intensivas* como sendo literalmente a criação de elos contra o Estado.

Ora, não seria então Béla Tarr o cineasta das *alianças* contra o Estado, muito mais do que o criador da representação mais fiel que temos do (possível ou provável) fim do mundo para o Antropoceno? Afinal, o que seria a experiência de fim do mundo para um nietzschiano se não justamente uma crise generalizada do pensamento frente ao novo? Quando seus regimes de verdade (= valores) se esgotaram diante de um futuro que o assombra?

Se Tarr não nos dá uma clara saída para esse esgotamento, ao menos é preciso dizer que ele nos proporciona algumas *alianças* para ultrapassá-lo: *alianças* que nos fazem pensar o que pode um *comum* para além do ‘homem’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 1 ed. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie Editora.
- Deleuze, G. (2005). *Cinema II: A Imagem-Tempo*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense Editora,
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. 2 ed. São

Paulo: 34 Editora.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. 2 ed.* São Paulo: 34 Editora.

Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas.* 1 ed. São Paulo: n-1 edições Editora, 2017.

Viveiros de Castro, E. (2018). *Metafísicas canibais.* 1 ed. São Paulo: UBU e n-1 edições Editoras.