



RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr. O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

Laísa Trojaike (UFRN)

O que determina o modo pelo qual uma obra deve ser interpretada? Não há tal coisa que possamos chamar de o método da interpretação ou da análise (embora muitos autores tenham, com algum sucesso, construído algo nesse sentido). Existem, por outro lado, formas de ler e traduzir filmes, livros, esculturas, músicas, enfim, arte. Tampouco há um limite para o trabalho crítico, que pode limitar-se a um detalhe mínimo ou pode tentar abarcar tanto a obra sobre a qual pretende debruçar-se quanto as relações que podem ser estabelecidas entre ela e outros objetos passíveis de conhecimento. De modo geral, não estamos acostumados a pensar segundo essa perspectiva. Costuma-se esperar que, de sua posição superior privilegiada, um especialista venha a nós, ignorantes e explique, tão minuciosamente quanto possível, o que *devemos* ver e pensar do mundo sensível. Esse tipo de prática é uma das principais responsáveis pela formação de pedantes, figura bastante bem ilustrada na personagem de Michael Sheen, em *Meia-Noite em Paris*¹.

¹ Woody Allen, 2001.

“Scientists are very interesting. But... they come after the... the true connoisseurs. The fingerprints, all that stuff, is kind of that lovely ‘What if?’ But it’s not essential to the heart... and the artistic soul of that thing. And that has no Pollock soul or heart.”², diz o Especialista. O Especialista, através de sua palavra, revela seus maiores poderes ao demonstrar para nós que não podemos ver a roupa nova do imperador, o que o autor *quis* dizer com a sua *arte*, o que *significa* este ou aquele detalhe, como devemos interpretar uma cor ou uma composição, quais são as referências e relações que estamos *autorizados* a fazer, afinal, é o Especialista quem tem acesso a essas informações e *compreende* a alma da obra. Em maior número e endemicamente, também podemos encontrar o crítico midiático, que, cada vez mais, limita-se a julgar uma produção artística de modo a fomentar (ou não) o consumo do produto sobre o qual comenta.

Rancière não é o crítico midiático nem o Especialista. Se faz uma crítica, então é a do crítico barthesiano, é mais um escritor do que um escrevente. Ele é um espectador emancipado, um mestre ignorante que está sempre a espalhar a boa nova da emancipação na expectativa de reconfigurar as partilhas do sensível. Mas nem tanto. Embora não resplandeça essa áurea profética, Rancière é, como em toda a sua obra, contraintuitivo. Com isso, quero afirmar que o autor não segue a linha popular de análise e tampouco deixa claros os limites entre o que é seu, o que é de Béla Tarr e o que é de algum outro autor. Não se trata, portanto, da transmissão de um conhecimento, mas de um ensaio filosófico sobre a filmografia de um cineasta.

Fala-se de um livro sobre Béla Tarr. Não é difícil imaginar que alguns leitores possam se deixar levar pela esperança de um guia que pudesse esclarecer detalhes dos filmes do cineasta húngaro. Mas, como veremos, não é esse o objetivo de Rancière.

Tendo afirmado (mais de uma vez, publicamente e entre amigos) que não mais faria filmes³, Tarr tem uma carreira que se estende desde meados da década de 1970, época em que fazia curtas

² *Who the #\$ % Is Jackson Pollock*, Harry Moses, 2006.

³ "I want to make one more film about the end of the world, and then I will stop making films." (Kovács, 2013, p. 2)

amadores com fins declaradamente políticos, até 2011, com o seu último *O Cavalo de Turim*. Historicamente, Tarr presenciou os efeitos do socialismo na Hungria, fato que iria acompanhar toda a produção cinematográfica do autor com uma influência que vai adquirindo, ao longo dos anos, um papel cada vez mais de plano de fundo. A princípio, essa politização e os meios empregados para atingir objetivos mais concretos e não apenas estéticos, fizeram com que seus primeiros longas (e os curtas que os precederam) fossem criados como falsos documentários, em um estilo que se aproxima ao do *cinéma vérité*, cujo objetivo era, em termos rancièrianos, dar voz aos que não possuem voz.

Rancièr retoma todos os longas de Tarr, respeitando, em certa medida, uma cronologia e questionando o consenso de que os filmes do diretor encontram-se divididos em duas fases, que são ligadas por *Almanaque de Outono*⁴, filme cujas características supostamente o colocariam na posição de uma obra de transição. De *Ninho Familiar*⁵ ao *Pessoas Pré-Fabricadas*⁶ - e ignorando *Macbeth* que, além de ser um trabalho acadêmico, é uma adaptação da tragédia shakespeariana para a televisão - temos “o jovem cineasta enfurecido, a lidar com os problemas sociais da Hungria socialista” (p. 10) e, de *Condenação*⁷ a *O Cavalo de Turim*⁸ “o pessimismo do cineasta amadurecido exprime-se por via de longos planos-sequência que exploram, em torno de indivíduos encarcerados na sua solidão, toda a profundidade vazia do campo” (p. 11). Embora isso tenha um peso pequeno na presente discussão, torna-se relevante citar que o próprio cineasta não reconhece essa divisão, defendendo a posição de que seus filmes seguem uma gradação, de onde é possível ver a evolução de um tema recorrente.

Assim como o próprio Béla Tarr apropria-se de teorias filosóficas (como a de Schopenhauer) e propostas (como a de Brecht) para dar forma à sua diegese, Rancièr utiliza as fábulas de Tarr para sedimentar o próprio pensamento, seja ele sobre estética, política ou

⁴ *Őszi almanach*, Béla Tarr, 1984.

⁵ *Családi tűzfészek*, Béla Tarr, 1979.

⁶ *Panelkapcsolat*, Bléla Tarr, 1982.

⁷ *Kárhozat*, Béla Tarr, 1988.

⁸ *A torinói ló*, Béla Tarr, 2011.

cinema, afinal, os três âmbitos são inter-relacionados em sua filosofia. Essa mescla Tarr-Rancièrre de modo algum é prejudicial, seja o leitor um cinéfilo, um filósofo, uma quimera dessas criaturas ou (por que não?) nenhuma delas..

O tempo do depois. Rancièrre identifica a Hungria do final dos anos 1970 com o mesmo cenário que é descrito pelo homem na televisão em *Pessoas Pré-Fabricadas*: o país está imerso no socialismo que ruma em direção à promessa do comunismo, sempre reafirmando a sua luta contra o capitalismo. *Pessoas Pré-Fabricadas*, no entanto, não é importante apenas pela situação histórico-social na qual se encontra inserido. Há, nele, o desenvolvimento de uma característica que se fará presente em todos os filmes de Tarr. Em maior ou em menor medida, o tempo⁹ é um ponto comum em todas as suas produções e, no caso do filme em questão, Rancièrre assinala a contraposição de um tempo linear histórico à circularidade da narrativa¹⁰, no qual o desenrolar das ações se distancia da ordem oficial dos tempos (p. 7), gerando uma tensão entre temporalidades. Esse último ponto é o que, de fato, o cineasta explora e Rancièrre reitera que não há a dicotomia supracitada do Tarr-dos-filmes-sociais e do Tarr-dos-filmes-metafísicos-formalistas, reiterando o pensamento do próprio diretor. Com essa produção, Tarr terá nos oferecido “um mundo absolutamente realista, absolutamente material, desprovido de tudo o que belisca a sensação pura, que só o cinema pode oferecer” (p. 12). Mas que tipo de realismo é esse? Certamente não é o realismo no seu sentido mais raso, cuja característica seria uma *mimese* do real. Trata-se, aqui, do realismo brechtiniano que recorre continuamente a efeitos de alienação (*Verfremdungseffekt*)¹¹, que, para Rancièrre, tem o

⁹ “O tempo do depois não é o tempo uniforme e soturno daqueles que já não acreditam em nada. É o tempo dos acontecimentos materiais puros aos quais se opõe a crença enquanto a vida a carregar.” (p. 18)

¹⁰ “Para quem vê um dos filmes de Tarr isoladamente o tempo, seja dos takes longos ou na sua circularidade, não se torna tão inquietante. Esse sentimento surge ao ver que, continuamente, o tema retorna.” (p. 16)

¹¹ “Outro elemento comum em seus filmes é a recorrência à atores amadores que surgem como um elemento que gera estranhamento no

efeito de opor “as situações duradouras às histórias que se encadeiam entre si e seguem em frente”.

Histórias de Famílias. Como afirma Rancière, “o cinema é mau para os sonhos” (p. 22). O cinema de Béla Tarr a um mesmo tempo reitera esse pensamento, no sentido de que nenhum de seus filmes constituem algo que possamos chamar de “sonho”, e o representa, uma vez que seus personagens também perseguem sonhos que não podem ser alcançados, constituindo o tipo de trajetória que ocupa uma parte bastante tímida das produções cinematográficas, de onde o maior lote conta com insistentes finais felizes (contos de fadas que costumamos a encontrar no mundo fora dos sets de filmagem).

Ninho Familiar, Pessoas Pré-Fabricadas, Almanaque de Outono e The Outsider compõem o principal objeto de estudo desse capítulo, que irá identificar e discorrer sobre o que Kovács denomina de *everyday hell*: as relações humanas são o principal foco desses filmes, mas são relações nas quais os indivíduos são incapazes de conviver sem entrar em constantes conflitos. Tudo isso é representado através de elementos estéticos bastante particulares, que envolvem não somente técnicas propriamente cinematográficas, mas também incorpora elementos teatrais. Essa apropriação foi identificada por Rancière, que aprofunda a sua análise fazendo um exame do uso de cores, da profundidade de campo, do *continuum* sonoro e demais elementos.

O império da chuva. Rancière se apoia em Flaubert para afirmar que um estilo é um modo de ver as coisas. Daí que, na literatura, “é preciso ‘dar a ver a cena’” (p.43). No entanto, para o filósofo o cinema não é capaz desse “dar a ver”, uma vez que a cena está dada no cinema: o espectador vê aquilo que estava diante da câmera, aquilo que o cineasta estava a ver. Mesmo que isso possa ser visto

contexto de uma obra que parece trabalhar com imagens tão cruas. É preciso recorrer a atores que o não são, pessoas a quem essa história poderia ter acontecido, mesmo que o não tenha, homens e mulheres chamados não a representar essas situações mas a vive-las [...]” (16-17)

como uma limitação (questionável) da cinematografia, o cineasta ainda pode lidar com essas imagens e arranjar o encadeamento de ações e os efeitos decorrentes da manipulação do tempo.

Nos filmes da dita segunda fase de Tarr, ou seja, pós-*Almanaque de Outono*, há a evolução de um elemento que, após ter se tornado cada vez mais notável, pode ser mais fortemente percebido nos seus primeiros filmes. Tão ou mais proeminente que os personagens é o ambiente no qual eles estão inseridos, “é o mundo exterior que penetra os indivíduos, invadindo-lhes o olhar e o próprio ser” (p. 45). Um dos principais efeitos dessa presença exacerbada do ambiente (que lá permanece, frame após frame, independente do movimento dos atores) é reforçar a lei da repetição: há algo mais forte do que a vontade humana que conduz as pessoas à circularidade da qual não são capazes de se livrar: “não se ganha à chuva, não se vence a repetição” (p. 49).

A relação do homem com o ambiente também se dá naquilo que Rancière identifica como sendo a personagem típica de Béla Tarr: “o homem à janela, o homem que olha para as coisas chegarem a si” (p. 48). Rancière vai além da análise e afirma que as imagens de Tarr “merecem ser chamadas de imagens-tempo” (p. 54)

Burlões, idiotas e loucos. Alguns dos filmes do Tarr são adaptações (ou traduções) de livros, capítulos ou contos do escritor húngaro Laszlo Krasznahorkai, que se faz presente também na produção dos longas. É justamente nesses filmes que a lógica niilista se faz mais presente e que a circularidade é reiterada e rompida consecutivamente.

O cineasta costuma apresentar o seu *A Hamonia Werckmeister* como “um bonito conto de fadas romântico” (p. 76), o que soa bastante estranho tanto para quem viu o filme quanto para quem conhece qualquer obra de Tarr. Rancière explica, apoiando-se nas próprias declarações do realizador, que este se apoia em um deslocamento do realismo, ou seja, tudo o que se passa nesse filme é inexoravelmente material. A partir disso, Rancière discorre sobre adaptação, comparando o romance à produção cinematográfica em uma análise que irá culminar revogação do filme como um conto de fadas através do (idiota) János, um personagem que se opõe aos

personagens muito menos intensos de *Condenação* e *Satantango*. Ainda assim, Rancière aponta que a estrutura do conto de fadas se encontra no lugar banal, propõe uma significação para a baleia (que pode não ser uma alegoria) e faz diversas leituras de alguns dos elementos que compõem o filme.

O Círculo Fechado Aberto. Independentemente do fato de estar aberto ou não, a referência ao “círculo fechado” é recorrente quando se fala de Béla Tarr. Embora tenha adquirido uma forma autônoma e independente do filme, a expressão é, no seu princípio, o título de um dos capítulos de *Satantango*, comum ao filme e ao livro de Krasznahorkai.

De *Condenação* a *A Hamonia Werckmeister*, Rancière acredita que Tarr tenha desenvolvido um sistema coerente que culmina no anteriormente citado *estilo* (no sentido flaubertiano): “uma ‘maneira absoluta de ver’, uma visão do mundo tornada criação de um mundo sensível autônomo” (p. 95). Se Flaubert advogava a não existência dos temas, Tarr é partidário da não existência de histórias e, com isso, constrói um *continuum* baseado na repetição, fomentando expectativas que não são correspondidas.

O tempo do depois, enfim, é “o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa” (p. 96), um tempo do qual, paradoxalmente, se espera o mesmo, a repetição, e um vindouro desconhecido.

Rancière, novamente, opõe o poder da literatura ao do cinema: o que pode ser mostrado em um, pode ser invisível no outro. No seio dessa distinção, do que pode ou não ser transmitido pelo cinema ou sobre *como* algo pode ser dito nessa linguagem, surge outra assinatura de Tarr: os longos *takes*.

O livro, como um todo, perpassa a obra de Tarr descrevendo cenas, analisando questões estéticas e filosóficas que podem ser encontrados nos filmes do realizador apenas enquanto espectador ativo, sem a necessidade de recorrer a materiais explicativos externos aos filmes. Mas, por outro lado, Béla Tarr parece ser algo mais para Rancière: a filmografia de Tarr parece ser o

correspondente cinematográfico da aclamada série artística de Martha Rosler, mas com o quê a mais que somente o cinema é capaz de proporcionar. Não se aborda somente o tempo, mas, além, de questões de visibilidade. É uma questão, portanto, de fazer política e da possibilidade de falar de partilhas policiais e de possíveis reconfigurações da partilha do sensível.