

# Bélla Tarr

## e a *Caosmópolis*

### Barroca

**João Guilherme Dayrell**  
(Universidade Federal de Minas Gerais)

#### **Resumo**

Analisaremos *Harmonias de Werckmeister* (2000), do diretor Béla Tarr, sob duas perspectivas críticas: o fundo (enredo) e a forma (planos-sequência, filmagem em preto e branco/chiaroscuro). Na primeira, vincula-se a necessidade da elite do vilarejo de “limpar a cidade”, “contendo o caos” instaurado pela chegada de uma imensa baleia à “expulsão” dos poetas da pólis, tal qual propõe Platão em sua República. Assim instaura-se, na cidade, uma guerra civil. Por outro lado, inferimos que os procedimentos estéticos/formais de Tarr promovem a passagem do simbólico ao alegórico (de acordo com as teorias de Walter Benjamin sobre o Drama Trágico alemão), retomando e citando a arte barroca no filme.

**Palavras-chave:** *Harmonias de Werckmeister*; barroco; pólis.

#### **Résumé**

On analysera *Werckmeister harmóniák* (2000), long métrage du metteur en scène Béla Tarr, selon deux perspectives critiques: l'arrière plan (l'intrigue) et la forme (des plans-séquences, le tournage en noir et blanc /chiaroscuro). Dans la première perspective, on associe le besoin de l'élite du petit village de “nettoyer la cité” et “contenir le chaos” instauré par l'arrivée d'une immense baleine à “l'expulsion” des poètes de la pólis, comme propose Platon dans sa République. Comme ça, s'établit une guerre civile dans la ville. D'autre part, on peut inférer que les procédés esthétiques/formels de Tarr entraînent le passage du symbolique à l'allégorique (conformément aux théories de Walter Benjamin sur *Ursprung des deutschen Trauerspiels*), tout en reprenant et en faisant référence à l'art baroque dans le film.

**Mots-clés:** *Werckmeister harmóniák*; baroque; pólis.

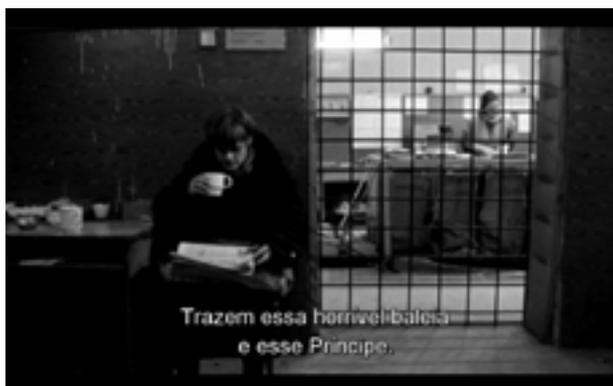
## I.

Realizar uma “limpeza na cidade”, “reestabelecer a ordem”, nos diz Tünde, personagem de *Hamonias de Werckmeister* (2000), do diretor húngaro Bela Tarr, ao reivindicar a necessidade de conter o caos citadino inaugurado pela chegada de uma baleia e um misterioso príncipe a uma pequena cidade da Hungria. A ex-mulher de Gyuri Ezster, pianista alheio ao mundo em sua imersão na filosofia da música, ao saber da desordem ali instaurada, vislumbra a possibilidade de tomar o poder, e, para tanto, necessita da ajuda de Janos Valuska, o adulto infantilizado, protagonista da trama sobre quem diríamos, convictamente, ser sobrinho do músico, caso não designasse a todos de “tio”. Ezster possui forte poder de influência sobre os cidadãos e deve colher assinaturas para a ascensão do partido da ex-esposa – constituído por membros da elite do poder econômico e militar –, uma vez que esta o ameaça com a possibilidade de voltar ao antigo lar, importunando-o e impossibilitando, desta forma, a vida isolada do musicólogo. Ao jovem Janos fica a incumbência de mediar todo o processo, assim como convencer o tio a recolher as rubricas dos habitantes do vilarejo húngaro.

Porém, mais que um interesse movido por ímpetos pessoais, a fala de Tünde é metonímia de um desejo subjacente a uma ampla parcela daquela sociedade, conforme podemos identificar no transcórre do filme. Em uma repartição pública, por exemplo, concomitantemente ao foco da câmara nos gestos de Janos, determinada funcionária – que cumprimentara o jovem o indagando “como andam as coisas no cosmos?”<sup>1</sup> –, à margem do plano cinematográfico, reclama: “uma onda atea se aproxima, profanando os mortos ao retirar os nomes das lápides dos cemitérios” (TARR, 2000). Uma árvore desaba destruindo o concreto, descreve a trabalhadora, “as pragas desconhecidas” estão presentes, a natureza parece se revoltar: tudo se altera ou irá se transformar radicalmente.

---

1 Béla Tarr. *Hamonias de Werckmeister*, 2000. A cena inicia-se aos 22 minutos. Vale notar que o argumento deste filme, dirigido por Tarr, foi concebido em parceria com László Krasznahorkai e Ágnes Hranitzky. Tarr tem por hábito adaptar em forma filmica os romances do escritor László Krasznahorkai, como é o caso de *Tango de Satanás* (1994).



Fonte: TARR, 2000.

Legenda: O imperativo de “limpar a cidade” advém público.

O relógio da praça, desde sempre paralisado, voltara, misteriosamente, a funcionar: a vida está, novamente, inserida no tempo, suscetível à transformação, ao devir. O plano sequência no qual a personagem era, antes, filmada por detrás das grades, segue até que a câmera atravessasse as barras de ferro – procedimento similar ao usado por Michelangelo Antonioni no filme *The passenger*: profissão repórter (1975), para representar a morte como libertação –, estabelecendo, de tal sorte, o foco sobre a trabalhadora, que discursa aos colegas enquanto realiza os afazeres: não se importando, portanto, se estes lhe cedem atenção. Se, por um lado, a câmera invade as grades, por outro, a personagem, delas, advém exterior: seus ordenamentos se desprivatizam, saltam

do ambiente ao qual antes se subsumiam à clausura. Os imperativos de “limpar a cidade”, “restabelecer a ordem”, são agora públicos e ressoarão, posteriormente, nas falas de Tünde e nas atitudes dos demais populares.

A tentativa de livrar a *pólis* daquilo que ameaça seu ordenamento é, como se sabe, muito antiga no ocidente. Trata-se, entretanto, de uma reivindicação que atua não somente em um plano macropolítico, *i.e.*, não é concernente exclusivamente ao poder instituído, ao Estado: e, por isso, no exposto filme de Tarr, tal reclame não se circunscreve somente às pretensões políticas de Tünde, como veremos. Tanto Platão quanto Aristóteles, realizadores dos tratados fundadores da política ocidental, eram unânimes em diagnosticar: “a cidade mais bem governada é a que mais se aproxima do modelo do indivíduo” (PLATÃO, 2006, p. 195)<sup>2</sup>, se colocamo-nos a ouvir o primeiro, ou: “a diferença entre o governo da casa (*oikonomia*), magistrado da República ou lei é somente em relação ao número de súditos” (ARISTÓTELES, 2006, p. 1)<sup>3</sup>, caso fiquemos com o segundo. Ainda, em Aristóteles, a correlação é exortada: homem e mulher, senhor e escravo, pai e filho, “todos fazem parte da família, e a família do Estado, (...) o mérito das partes deve referir-se ao mérito do todo” (ARISTÓTELES, 2006, p. 36-37) pois, “sem isso” – hierarquia –, “a sociedade compreenderia os escravos e até mesmo os outros animais” (ARISTÓTELES, 2006, p. 53). Portanto, aquilo que deve ser banido do *topos* citadino se contrapõe à moral predominante em duas instâncias correspondentes: casa/indivíduo (*oikonomia*) e *pólis*/comunidade/Estado (política).

Seria profícuo, então, voltarmos os olhos àqueles cuja a exclusão – ainda que inclusiva, como veremos – citadina se configurou como um dos mais célebres eventos do ocidente: os poetas. A diatribe formava-se a partir do entendimento de que a poesia, uma vez que se diferia “do objeto do qual ele(a) pretende reproduzir” (PLATÃO, 2006, p. 77), colocava os jovens sob o risco da incapacidade de discernimento entre “o que é alegoria e o que não é.” Conforme Platão, este risco de contágio estabelecia-se duplamente: primeiramente, o mito – narrativa acerca da vida dos deuses –, objeto dos poemas, à medida que acusava intemperança nas divindades, *i.e.*, uma vida de excessos, múltipla e vária, serviria como mau exemplo aos jovens. Em um segundo

2 Texto da antiguidade grega. A data segue a referência da especificada edição brasileira.

3 Texto da antiguidade grega. A data segue a referência da especificada edição brasileira.

momento, o contato com o poema – e vale lembrar que o próprio excesso de imagens, resultante de longa exposição às obras artísticas, teatrais etc. era, outrossim, desaconselhado – levariam os leitores a imaginar, e, assim, passar a potência (leitura) ao ato (vida), por fim, reproduzir o antes lido.

Capaz de tornar uno o múltiplo, assim como perene o transitório, ou eterno o efêmero, a temperança – a conduta comedida, livre dos excessos do corpo e de imagens – é premissa à inteligência livre da contaminação do sensível, aproximando os homens das divindades a partir da abjuração da vida terrena temporal e possibilitando a *sofia*: mantendo, pois, “a unidade da pólis, do sujeito e da alma”, e livrando-os, finalmente, de advir híbridos. O estado de hibridez, impureza, de coabitação de opostos – nada e ninguém pode *ser e não ser*, diria Aristóteles – causado pela poesia, efeminaria os homens assim como torná-los-ia infantis, equiparando-os às crianças, estes selvagens. Nota-se, portanto, haver uma terceira instância implicada na manutenção da ordem na cidade: o cosmos, *i.e.*, o ordenamento/legislação subjacente à esfera divina. Entretanto, é profícuo atentar que se tampouco mulher, criança e escravo são expulsos da *pólis*, sendo antes necessário administrá-los, o mesmo vale aos poetas: não se trata, portanto, de bani-los, mas de censurar o que, na poesia, não estivesse de acordo com a ordem ideal. Ou seja, deve-se controlá-los – os poetas e a poesia. A cidade, finalmente, em correlação ao cosmos e aos homens, deve ser “uma, e não muitas” (PLATÃO, 2006, p. 140), uma vez que a “multiplicidade das substâncias multiplicam princípios afetando a causa do universo”: “o mundo não pode ser mal governado, (...) o governo de muitos não é bom, que um seja o governante.” (ARISTÓTELES, 2006a, p. 321).

II. Se voltarmos ao filme de Tarr, notaremos que a querela política descrita coabita a narrativa juntamente com uma outra instância: a cosmológica. Há duas grandes tomadas<sup>4</sup> que descrevem o que está implicado no referido plano: a primeira delas, responsável pela abertura do filme, inicia-se com a chama de uma lareira a ser apagada pela cerveja restante de um copo. No contínuo do *travelling*, a câmera, ao flutuar pelo espaço, retira-se da lareira em direção ao interior do bar decadente no qual o jovem Janos, antes do fechamento do estabelecimento, inicia, juntos aos demais bêbados, uma pantomima, por meio da qual representar-se-á a organização dos astros na galáxia.

4 Marcado por longos planos-sequência, o filme de Tarr se divide em apenas 37 tomadas.

Visa-se, por meio do teatro improvisado, “compreender completamente o significado da eternidade” (TARR, 2000), em acordo com as palavras do jovem e, para tanto, devem todos caminhar ao infinito.



Fonte: TARR, 2000.

Legenda: Teatro encenado por Janos com a finalidade de explicar o universo.

Ao colocar o sol no centro e os demais planetas e satélites a bascular em seu entorno – cada homem correspondendo a um astro, girando o corpo e imitando os raios solares com as mãos –, conclui-se que no conforto do sol é onde há “silêncio, constância e paz”. Todavia, constata Janos, a estrela, inevitavelmente, sucumbe: o gelo torna-se, então, reinante, assim como a infinda escuridão. Neste momento, uma melancólica música ganha volume, paralisando-os, como se não pudessem mais dizer algo uma vez que defrontavam o indizível, o inexplicável – a finitude, a morte, a desapareição da vida na Terra. Subsequentemente, a câmera é estendida ao alto e, ao iluminar-se com o lustre do bar, antecede a reviravolta no discurso de Janos: a ressurreição do sol irá clarear novamente a Terra, diz o jovem, ao tentar reverter a melancolia instaurada pela tomada de consciência em relação a inevitabilidade do apocalipse. Foi impossível, sabe-se, diagnosticar a possibilidade da eternidade, da sobrevida, a completa sobrenatureza. O efêmero irrompeu, inegavelmente, no eterno.

A segunda tomada a tratar do cosmos consiste na passagem na qual Gyuri Ezster propala, ao seu gravador, a filosofia da música que desenvolve a partir das correções às teorias desenvolvidas pelo músico barroco Andreas Werckmeister, cujos sistemas desenvolvidos nos seiscentos intitulam a película: as harmonias. Ezster argumenta que o cânone ocidental baseou-se em falsas premissas, quais sejam: tonalidade pura – que excluiria os microtons, presentes na música popular oriental, por exemplo – e a precisão dos intervalos entre as notas que deriva desta – quintas justas, terça maior/menor etc. –, uma vez que estão subordinados à pureza das notas tomadas isoladamente. As

relações intervalares permitiriam que as notas fossem hierarquizadas, gerando como corolário a própria noção de harmonia, como quer o sistema tonal vigente no ocidente a partir do desenvolvimento dos modos gregos – sistema tonal que fora destronado, ao início do século XX, pelo compositor alemão Arnold Schoenberg e sua música atonal. Werckmeister, por sua vez, propôs uma série de injunções harmônicas sobre as quais declarava serem o reflexo sem resto da ordem divina: daí, um gesto arrogante, segundo Ezster, uma vez que, se eram dos deuses as harmonias, os homens delas, então, se apoderavam. Criamos o que atribuímos aos deuses para que os deuses outorguem a nós, permitindo-nos governar o mundo com base naquilo que o transcende – a ordem divina –, como se alguns de nós – poucos de nós, vale notar – fôssemos dela receptores privilegiados.

111

É necessário, portanto – reclama o pensador –, uma harmonia natural, que prevaricasse a hierarquia entre as sete notas, tornando-as irreduzíveis umas às outras. Teríamos, de tal modo, não mais de pesquisar a música, mas concentrarmo-nos em revelar uma *não-música*, por séculos aviltada. Para tanto, é fundamental a criação de “marcações mais elevadas” responsáveis por trazerem à tona esta não-música que, por sua vez, não contrariasse a natureza dos sons: híbridos, fragmentados, residuais, *ahirarquizados*, múltiplos, telúricos. Esta compreensão *rizomática* da música comprova-se na própria imagem requerida por Ezster para imaginá-la: as sete notas, em sua existência monadológica<sup>5</sup>, devem ser como constelações, “como sete estrelas fraternais no céu”, diz o musicólogo (TARR, 2000).



Legenda: Ezster propala sua teoria da música, propondo que as relações entre as notas sejam como uma constelação.

5 Se estamos num âmbito barroco, ou da prevalência de barroquismo, vale atentar à filosofia do também alemão Gottfried Wilhelm Leibniz.

Se, pela disposição da montagem cinematográfica, tais cenas são incluídas relativamente ao início da *timeline*, elas nos trazem, entretanto, a impossibilidade de um movimento teleológico. Todas remontam o declínio do movimento de ascensão do projeto ontológico e/ou político – já descritos aqui – reinantes no ocidente desde a antiga Grécia: o sensível contamina o inteligível – o teatro dos bêbados –, o múltiplo o uno – as notas da *não-música* de Ezster –, o híbrido o puro. Pois é somente após a compreensão de que o sol um dia se ausentará que todos os bêbados, sem exceção, aderem, como crianças, ao moribundo teatro para dançar, imediatamente, sobre um mundo finado. A comunhão se dá somente enquanto possibilidade de vida após a constatação da própria inevitabilidade do fim desta. Trata-se, portanto, de um fim já consumado, ou já percebido enquanto tal, quer dizer, como impossibilidade de se progredir ao eterno numa ascensão messiânica, que a cultura judaico-cristiana, por outro lado, soube tão bem colocar sobre as costas do ocidente. Coadunando ambas as cenas descritas à chegada da baleia junto ao seu príncipe, a cidade deve, então, advir múltipla, como as notas musicais de Ezster, compondo uma heterogênea harmonia. Por isso, já não é possível dominar – *i.e.*, submeter ao *domus*, à casa (FLUSSER, 2011, p. 105)<sup>6</sup>: domesticar – nem os homens nem a natureza, o que permite, na outra mão, abrir a *pólis* às plurais formas de imaginação e de vida. Se esta pluralidade irá ser posta em vias de fato, não se sabe: porém, resta claro que o filme de Tarr parte de um movimento de decaída, de um dismantelamento, como entrevemos subscrito ao discurso do jovem Janos: estamos diante daquilo que fica após a já constatada catástrofe. Bela Tarr filma, ao nosso ver, semântica e formalmente, as ruínas, sendo *Harmonias de Werckmeister*, portanto, e, finalmente, um filme sobre aquilo que resta.

III. Assinalava Walter Benjamin, em seu belo texto sobre o drama trágico alemão, que “enquanto que a Idade Média acentuava a precariedade do acontecer histórico e a transitoriedade da criatura como estações de um percurso salvífico, o drama trágico alemão mergulha inteiramente na desolação da condição terrena.” (BENJAMIN, 2011, p. 77-78)<sup>7</sup>. Este mergulho é o que produz, em aspectos formais, a passagem

6 Citamos tal obra somente a pretexto filológico uma vez que em nada coincidimos com as conclusões alçadas pelo autor no referido texto.

7 Escrito em 1925.

do símbolo – uma imagem especular da eternidade metafísica – à alegoria – a inserção deste espelho no tempo, *i.e.*, sua defasagem semântica, sua transformação: não mais uma imagem especular, mas a especulação sobre a imagem como corolário de uma imagem especulativa, potencial, residual, ou, finalmente, um rastro daquilo que teria sido. “No campo da intuição alegórica”, confirma Benjamin, a “imagem é fragmento, ruína”, e, se “sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino”, “extingue-se a falsa aparência da totalidade.” (BENJAMIN, 2011, p. 187). Como um vestígio do outrora presente, a alegoria abre-se à leitura, vez que “a ambiguidade” e “plurivalência de sentidos” são seus traços essenciais e, assim como o “Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza de significados.” Todavia, “esta ambiguidade é uma riqueza que equivale a esbanjamento”<sup>8</sup> cuja oposição é “a natureza” que “rege-se pelas leis da economia, segundo as antigas regras da metafísica, e não menos pelas da mecânica.” (BENJAMIN, 2001, p.188) A ambiguidade está, portanto e, finalmente, “em contradição com a pureza e a unidade da significação.” (HALLMANN *apud* BENJAMIN, 2011, p. 188).

Para o mundo terreno se confirmar como espelho da eternidade a natureza – ou os homens enquanto natureza, enquanto vida corporal/sensível/mortal – deve ser regida pela economia, como bem fazia o dispositivo da temperança. Contudo, a partir da constatação que o fundo desta economia – como a economia das notas musicais – é falso, o homem, como Janos, depara-se com sua real condição: a inconstância, sua e do mundo que o cerca, e a morte. Daí, se “os pintores do Renascimento sabiam manter o céu bem alto”, em sua altitude inacessível, “nos quadros do Barroco a nuvem desce, carregada ou luminosa, sobre a Terra” (BENJAMIN, 2011, p. 76). Ver-se defronte à morte, aos episódios de declínio, é agravar “mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre *phýsis* e a significação” (BENJAMIN, 2011, p. 99), natureza e cultura, respectivamente. Assim, no filme de Tarr, a natureza – que também é prefigurada, de alguma forma, pela imensa baleia – é o fundo falso da *oikonomia* humana/divina: ela não respeita o *nomos*, ameaça a revolta, ao passo que produz um contágio nos homens, que vão diluindo, por sua vez, a domesticação a qual foram submetidos, dando formas, finalmente, a uma rebelião iminente.

Não é fortuito, portanto, que a abordagem semântica que nos

8 Vale atentar que na tradução realizada por Sergio Paulo Rouanet, ao invés de “esbanjamento”, temos “desperdício”. Ver: BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 99.

propõe Tarr adquira consubstancialidade à representação formal. Tanto Gilles Deleuze (1985)<sup>9</sup> quanto Guy Debord, por exemplo, avultavam que, caso propusesse-nos obter uma pura forma do cinema, a pura materialidade da imagem, restar-nos-ia a alternância entre uma imagem negra e outra branca. O primeiro nos mostrou isso por via filosófica, enquanto o segundo por meio das próprias imagens, o que resultou em um filme constituído somente pela alternância da ausência de cores – o negro – com a soma de todas – o branco<sup>10</sup>. A opção de Tarr preto e branco mostra, primeiramente, a exposição lugar de enunciação: avisa-nos que seu cinema é cinema, o que desarticula, por sua vez, a possibilidade simbólica da imagem, se nos valermos da conceituação benjaminiana. A imagem da câmera não é o fato passado, uma produção de presença do que, no presente, se ausenta; não é, também, um símbolo, sem resíduos do mundo do qual emana; não eterniza, portanto, e, finalmente, o devenir do mundo, numa espécie de conclusão do projeto de uma certa fotografia – a transformação do instante em eternidade, o *studium* (BARTHES, 1984) –, para o qual apenas acrescentar-se-ia o movimento. Ela é, por sua natureza, a decaída, a consciência da impossibilidade deste projeto<sup>11</sup>. Uma imagem que se mostra enquanto tal, que nos traz somente restos. Uma imagem que excede o fato passado, a história, transitando entre o que pode ter sido e o que poderá vir a ser. E, vale notar, que por meio do P&B, salienta-se a defasagem com o tempo acumulativo da civilização que pensa progredir linearmente, na qual a contemporânea opção pelas cores vislumbra, em determinado cinema, equivaler a mediação à experiência do mundo, substituindo a última pela primeira – a exemplo do jornalismo televisivo. A imagem de Tarr é tempo, que se dilata e se condensa, como nos mostra a câmera que acompanha o caminhar de Janos e Ezster: por meio do plano sequência, somos jogados

9 Escrito em 1983.

10 AGAMBEN, 2007. *O cinema de Guy Debord* é o referido artigo de Giorgio Agamben no qual tal posição de Debord é explicitada. Por hora, atentamos que a cor branca, ou simplesmente o branco, é a junção de todas as cores do espectro de cores. É definida como “a cor da luz”, em cores-luz, ou como “a ausência de cor”, em cores-pigmento. É a cor que reflete todos os raios luminosos, não absorvendo nenhum e por isso aparecendo como clareza máxima. A cor preta ou negra é a mais escura do espectro de cores. É definida como “a ausência de luz”, em cores-luz, ou como “a mistura de todas as cores”, em cores-pigmento. É a cor que absorve todos os raios luminosos, não refletindo nenhum e por isso aparecendo como desprovida de clareza.

11 Susan Buck-Morss possui um excelente texto que dá a dimensão daquilo que resulta do projeto do cinema enquanto possibilidade de totalização representativa do mundo. Ver: BUCK-MORSS. *A tela do cinema como prótese de percepção*, 2010.

para fora do tempo da edição, que prioriza, por sua vez, os fatos mais importantes, e o tempo das personagens se cambia em nosso próprio tempo, ao menos naquele marcado pelo relógio. Logo após, a câmera os abandona, embora saibamos que aquele tempo da caminhada continue virtualmente, ao passo que nós voltamos ao tempo do filme, como se a câmera retomasse as imagens. (TARR, 2000) Diante de tal labor com a temporalidade, remissões anacrônicas a distintos períodos artísticos – sempre colocados em caixotes temporais subsequentes –, ou estilos de época passam a coabitar a película.

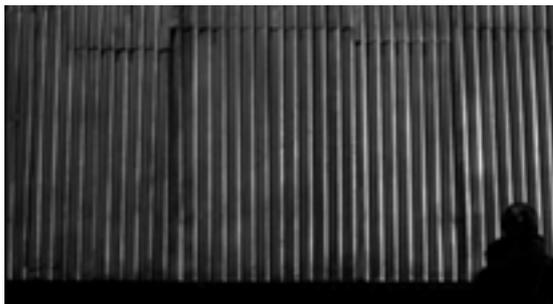
Logo após a explanação de Ezster sobre a música, por exemplo, Janos adentra a cidade escura e assiste à chegada da baleia (TARR, 2000). É o momento em que o *chiaroscuro*, a oposição entre sombra e luz, vida e morte, tão forte no barroco – ou nos barroquismos e maneirismos da arte renascentista –, cuja reverberação no expressionismo alemão persiste em Tarr, torna-se explícita e intensa. Como se o céu descesse à terra, a baleia advém à cidade, promovendo o desarranjo cosmogônico que se converte, enquanto imagem de Tarr, em uma luz provinda de baixo e do fundo, ao passo que o céu tudo absorve em sua escuridão.



Fonte: TARR, 2000.

Legenda: Chegada da imensa baleia e o príncipe ao vilarejo, trazidos, por sua vez, pelo imenso caminhão. Momento no qual o *chiaroscuro* se adensa.

No entanto, deste confronto dos pólos, da luta entre um e outro, resta o brilho de um cinza intermediário que a carroceria do imenso caminhão produz na tela: linhas que estriam a imagem em nuances de cinza, cuja grandeza contrasta com o pequenino e frágil porte de Janus.



Fonte: TARR, 2000.

Legenda: O caminhão toma todo o plano, contrastando sua imensidão com o pequeno porte de Janus. Após a oposição entre sombra e luz, o cinza intermediário advém como uma abstração lírica, segundo o conceito de Gilles Deleuze.

Aí, talvez, teríamos aquilo que Gilles Deleuze chamaria de *abstração lírica*, uma sobrevivência no entreato do confronto do eterno com o nada, em oposição ao vazio que nos deixa o *pretobranco* de Guy Debord:

116

De sua relação essencial com o branco, a abstração lírica tira, portanto, duas conseqüências que reforçam sua diferença em relação ao expressionismo: uma alternância dos termos em vez de uma oposição; uma alternativa, uma opção do espírito, em vez de uma luta ou de um combate. Por um lado, tem-se a alternância branco-preto: o branco que captura a luz, o negro, lá onde a luz estanca, e às vezes o meio-tom, o cinza como indiscernibilidade que forma um terceiro termo. (DELEUZE, 1985, p. 132)

Entre o nada escuro e a luz eterna reside o brilho, o lampejo como uma vida, ou melhor, uma forma de habitar o mundo, que, na cena, é cristalizada pela chegada da imensa baleia sob a tela cinza, no entreato de luz e sombra. Janos, por sua vez, observa a chegada do animal que torna indomável toda a natureza e os homens da pequena vila. A baleia é uma espécie de abstração lírica, de explosão da multiplicidade, embora sua chegada vá desencadear o combate a ser levantado por aqueles que querem conservar a ordem.

VI. Neste sentido, vale atentar à duplicidade do jovem Janos - o que somente seu nome já poderia nos indicar, se o associamos à divindade romana guardiã do tempo cujo olhar se mantém concomitantemente direcionado ao passado e futuro. A protagonista, enquanto capaz de fabulação, de criação, abre, nas ruínas da cidade precária de bêbados decaídos, modos outros de estar no mundo, de imaginá-lo. No entanto, quando pertencente ao mundo do trabalho, do ser maior, do *cidadão de bem*, como queria Aristóteles, ele é um mau adulto. Assim, sua

posição oscila entre a criança enquanto um fora devido à capacidade de criação, como mostra-nos seu teatro, e como um adulto retardatário. Sua condição nos revela o que está em jogo no enredo de Tarr: a ruína como mau progresso ou enquanto mundo possível. No aspecto formal, no entanto, a última opção parece sobressair. Isto fica bastante visível no movimento de afastamento de Tarr em relação a sua maior influência: Andrei Tarkovski. Antes, porém, é importante lembrar da diatribe de Tarkovski em relação à montagem de Sergei Eisenstein. Ela se consiste na opção, pelo primeiro, do plano sequência enquanto propulsor da polissemia e da multiplicidade temporal em detrimento da oposição mecânica dos planos cujo resultado virtual, a ser pensado pelo espectador, encontram-se pressupostos pelas unidades puras de sentidos dos planos combinados entre si, conforme a proposição do diretor: eis o método eisensteiniano. “A idéia de ‘cinema de montagem’ — segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro”, parece, diz Tarkovski, “incompatível com a natureza do cinema”, uma vez que “a interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte.” A imagem, segundo Tarkovski, “está presa ao concreto e ao material, e, no entanto”, se “lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito”. O que, talvez, finaliza Tarkovski, “Puchkin se referisse” quando dizia que “a poesia tem que ter um quê de estupidez” (TARKOVSKI, 1998, p. 136).

De tal posição, Bela Tarr é um inegável continuador. Porém, é notável que em uma película como *Nostalgia* (1983), por exemplo, Tarkovski permita figurar uma certa melancolia frente ao objeto perdido, impossível de ser trazido ao presente, uma vez que seu acontecimento – seu espírito – não poderia ser reproduzido. Basta lembrarmos da interdição à tradução da poesia russa ao italiano requerida pela protagonista da referida película, ou mesmo do caminhar da personagem preservando a preciosa chama de seu isqueiro. Se Tarr admite toda a estética do plano sequência tão forte nos filmes do russo, ele parece distanciar-se do último dando atenção às palavras que o próprio Tarkovski deixara. Seu cinema já parte da impossibilidade – tradutória, comunicativa, como a misteriosa baleia e o príncipe –, de uma destruição – a chama apagada na primeira cena do filme, oposta àquela preservada cuidadosamente em Tarkovski –, que, ao invés de nos colocar em postura melancólica perante à perda, faz com que nos vejamos já em estado de sítio, de urgência, de exceção, perante a irracionalidade que adentra a

*pólis*. Não é fortuitamente que Jonathan Rosenbaum chamava Tarr de um “Tarkovski desespiritualizado” (LIMA, 2013).

Porém, semanticamente, este embate não parece se resolver tão simplesmente. A baleia chega à cidade como desarranjo cosmogônico, e, conforme o anúncio espalhado nos lugares públicos, traz consigo o príncipe. Janus presencia, no entanto, um diálogo entre os donos do circo no qual é previsto que a injustificada ausência do príncipe, que contradizia, por sua vez, a publicidade realizada, faria irromper a rebelião. “Os seguidores do príncipe destruirão tudo”, dizia um dos organizadores do espetáculo circense. E é o que vemos. Num dos mais belos plano-sequência de *Harmonias de Werkmeister*, temos, durante cerca de dez minutos, os populares invadindo uma espécie de hospital, destruindo o que viam pela frente e espancando os enfermos. A revolta da multidão se arrefece apenas quando os homens se deparam com um velho, com seu corpo magro e nu escondido na banheira, em condições de absoluta miséria física. Na imagem do velho, reverbera os *muçulmanos*<sup>12</sup> de *Auschwitz*, fazendo repetir a barbárie dos campos de concentração nazistas, tão presentes no leste europeu durante a segunda guerra mundial.



Fonte: TARR, 2000.

Legenda: Após a destruição do que parece ser um hospital, os participantes da rebelião encontram um velho em miserável condição física, remetendo-nos aos muçulmanos dos campos de concentração nazistas.

A relação não é fortuita. O que parece uma balbúrdia com vista extinguir às formas de poder para dar lugar às formas de vida, mostra-se apenas como meio para petrificar o totalitarismo. A cena precedente à tomada supracitada confirma que Tünde tomara o poder, perpetuando a unidade na cidade por meio de suas barricadas e tanques militares. Não foi preciso que Ezster alçasse as assinaturas. Perante a real catástrofe e

12 Os *muçulmanos* descritos por Primo Lévi e analisados por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* eram os presos dos campos de concentração nazistas que chegavam a tamanha desgraça mental e corporal que se tornavam anestesiados e indiferentes ao mundo.

após presenciar a morte do dono do bar, a quem designava de tio, Janos tenta fugir da cidade sendo, entretanto, interceptado pelo helicóptero do novo governo.

Já nos lembrava Walter Benjamin que o “Barroco desenvolve-se a partir da discussão sobre o estado de exceção, considerando que a mais importante função do príncipe é impedi-lo” pois, quem reina, “já está predestinado de antemão a ser o detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes” (BENJAMIN, 2011, p. 60). Na falta do príncipe, fica claro que a revolução retratada em *Harmonias de Werkmeister* era, de fato, uma contra revolução, com vistas suprir, justamente, sua falta, produzindo a mera substituição do soberano. Frente a tal panorama, Janos, o infantil, só pode terminar sendo internado em um hospital ou hospício. Ele já não pode ser alguém que cria, que fabula: somente um deficiente mental ou louco (e Ezster opta por voltar seu piano à afinação comum, respeitosa ao sistema tonal, desistindo da empreitada que antes se colocara).

Neste aspecto, por fim, o filme de Tarr parece encerrar-se na catástrofe e na impossibilidade de ela fazer explodir outras formas de habitar a *pólis*. Mas isto não é o fim. Na última cena de *Harmonias de Werkmeister* temos o momento no qual Ezster resolve ir à praça para, finalmente, ver a baleia, sendo que o músico havia se negado, durante todo o tempo, a fazê-lo.



Fonte: TARR, 2000.

Legenda: Encontro de Ezster com a baleia.

Talvez este encontro poderia alertá-lo sobre uma possível correlação entre sua teoria da música e o que a baleia representava, além do que o animal chegou a produzir naquela cidade. Ambos faziam ruir uma ordem unitária e exclusiva propalada por uma determinada visão de mundo, *i.e.*, pertencente a uma certa cosmogonia. Ali, torna-se possível para

Ezster conceber que sua arte, apesar de não explicitamente politizada, engajada, é, essencialmente, política. E, vale notar, que se tratava de um homem cuja influência sobre os moradores da vila era inegável, como sabia Tünde. Se o encontro do músico com a baleia pode ser lido como espécie de possível compreensão da importância das multiplicidades de formas de habitar o mundo que, por sua vez, encontram nas artes um profícuo lugar de emissão, Tarr, todavia, não permite que esta leitura seja a única. Esta interpretação só pode advir como uma hipótese. Por outro lado, é inegável que uma forte melancolia restasse uma vez que o governo fascista vencera e que Janos acabasse internado em um hospital ou hospício. Há, vale dizer, poucos *vaga-lumes*<sup>13</sup> em Tarr, como comprova o apocalipse retratado em seu filme posterior, o belo e catastrófico *O cavalo de Turim* (2011), depois do qual o diretor afirmou que nunca voltará a realizar um filme em sua vida.

Todavia, se há algo que caracterize a poesia (e entendemos o filme de Tarr como poesia), e que faça dela um objeto de resistência, é justamente o fato de a “poesia” não ter um “sentido, mas antes um sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe” (NANCY, 2005, p. 10), como nos define belamente Jean Luc Nancy. Esta lacuna – ou estupidez, como diria Tarkovsky por meio de Puchkin – é, talvez, a fresta pela qual entra o leitor e sua imaginação, que o permite se contaminar com a arte, inferir sobre ela, modificando-a: assim como trazê-la para dentro de si, transformando a si mesmo. É, talvez, esta fresta que poderia a baleia, estendida na praça pública, abrir na erudita mente de Ezster, naquele momento no qual os olhos de ambos se entrecruzavam (TARR, 2000)<sup>14</sup>. Poderia fazê-lo perceber que aquilo que almejava alcançar por meio de sua refinada teoria, de alguma maneira, andava pelas ruas da cidade, a ponto de agitar os habitantes da vila. Assim, talvez o músico abdicasse do seu preciosismo metodológico e do seu isolamento. Adviria, então, uma chance para que, como diz Benjamin, “a arte” passasse a ocupar o “centro da existência, fazendo do homem uma manifestação sua, em vez de o reconhecer como seu fundamento - não seu criador, mas eterno pretexto de suas criações”, excluindo, de tal sorte, “toda reflexão sóbria” (BENJAMIN, 2011, p. 104), temperante: o que seria o mesmo que dizer da possibilidade de

13 Valemo-nos da expressão usada pelo benjaminiano Georges Didi-Huberman para designar as sobrevivências, as (formas de) vidas que restam após a catástrofe, pequenos brilhos ofuscados pelo imenso clarão do fascismo.

14 Trata-se da última cena do filme.

fundar uma comunidade na qual, como dizia Nietzsche, os homens deixam de “ser artistas para se tornar obra de arte” (NIETZSCHE, 2004, p. 24)<sup>15</sup>. Ainda que como protagonistas de um teatro moribundo, regido por uma harmonia heterogênea, intemperante, provinda, finalmente, de um piano desafinado.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord*. Tradução: Antonio Carlos Santos. Blog Intermídias, 11 jul. 2007. Disponível em < <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debordde-giorgio.html>>. Acesso em: 26 maio 2013.

\_\_\_\_\_. *O que Resta de Auschwitz*. O Arquivo e a Testemunha. Homo Sacer III. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo Boitempo, 2008.

ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3ª edição. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

\_\_\_\_\_. *Metafísica*. Tradução: Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2006a.

BARTHES. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BUCK-MORS, Susan. *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção*. Tradução: Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Natural: mente*. Vários acessos ao significado de natureza. Annablume: São Paulo, 2011.

1. LIMA, Wanderson. *As harmonias de Werckmeister*. Revista Universitária do Audiovisual, São

2. Carlos. - Edição nº 58 - Março/2013. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3122>. Acesso em: 26 maio 2013.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução: Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005. 44 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Tradução: Joaquim José de Faria. 13ª Edição. São Paulo: Centauro, 2004.

PLATÃO. *A república*. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Tradução: Jefferson Luiz

Camargo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

## FILMOGRAFIA

ANTONIONI, Michelangelo. *The passenger*: profissão repórter. França, Estados Unidos, Espanha, Itália: 1975. (126 min), som, cor.

TARKOVSKI, Andrei. *Nostalgia*. Itália, URSS: 1983. (125 min). som, cor.

TARR, Bela. *Werckmeister Harmonies*. Hungria, Alemanha: 2000. (140 min), som, p&b.

\_\_\_\_\_. *O cavalo de Turim*. Alemanha, Hungria, Suíça, França: 2011. (146 min), som, cor.