

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Curso de Cinema e Audiovisual**

Daniel Soares Abib

**NARRATIVA NILISTA:
Um olhar narrativo sobre “O cavalo de Turim”**

NITERÓI, 2014

DANIEL SOARES ABIB

NARRATIVA NILISTA:

Um olhar narrativo sobre “O cavalo de Turim”

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau em bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso

Niterói, 2014



Universidade
Federal
Fluminense
Centro de Estudos Gerais
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	-10G ?Okf84 k0)b
Curso	Cinema e Audiovisual Mat

Titulo
<u>Narrativa militante</u> um olhar narrativo sobre "O cavalo de Turim"

Banca	
Orientador: <u>ELIANE NOBREGA</u>	Assinatura: <u>Eliane no Nobrega</u>
Prof. <u>WIS VIEIRA</u>	Assinatura: _____
Prof. <u>MAURICIO BRAGANCA</u>	Assinatura: _____

Data de apresentação	11 DE DEZEMBRO DE 2014
----------------------	------------------------

Parecer
A banca destaca a sofisticação, pertinência e atualidade do trabalho que surge de uma reflexão teórico-prática a partir da linguagem audiovisual. Chama atenção para as possibilidades de desdobramentos da pesquisa tanto no que diz respeito a participação do espectador quanto para novos caminhos para a análise crítica.

Nota final	40,00 (PG)
------------	------------

Assinaturas da banca	
---	mww(VW- M-

AGRADECIMENTOS

Àqueles que me ensinaram a ler palavras e imagens: familiares, mestres e amigos.

“A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções.”

Jacques Rancière

RESUMO

Este projeto pretende investigar a seguinte pergunta: de que maneira se estrutura a narrativa em *O Cavalo de Turim*? Mais especificamente, de que maneira o tempo se relaciona com a narrativa e compõe as “histórias de promessas perdidas” no filme de Béla Tarr. Para tanto, lançaremos um olhar narrativo sobre essa obra e as articulações de imagens. Recorreremos a autores como Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Henri Bergson para arranjar os conceitos sobre a narratividade cinematográfica e a montagem que irão compor nosso *olhar narrativo*.

Palavras-chave: Narrativa cinematográfica; Tarr, Béla; montagem.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Olhar narrativo.	11
1.1.O domínio do evento.....	11
1.2. A fábula cinematográfica.....	19
2. Articulações do tempo.....	24
2.1.Imagem-movimento/imagem-tempo: por um tempo não espacializado. ...	24
2.2 Montagem e ritmo.....	30
3. Narrativa niilista.	37
3.1.Uma narrativa de dualidades.....	37
3.2.Figuras do esgotamento.....	42
Conclusão.....	46
Referências.....	48

Introdução

O cinema e seus processos não se desdobram em um meio hermético. Ele depende de conjunturas concretas que determinam suas possibilidades de produção, circulação e recepção. Querer traçar, entretanto, uma linha contínua que determine com clareza de que maneira esses processos se desenvolvem, pode nos levar a conjugar causas e consequências que poderiam se mostrar arbitrárias e demasiadamente excludentes. É esta impossibilidade de propor lógicas rígidas de evolução que faz com que o cinema e sua história sejam constantemente revistos e analisados de perspectivas diferentes, onde a cada nova incursão se descobrem novas ligações, ressonâncias e nuances.

A cena contemporânea do cinema mundial viu surgir um determinado tipo de se fazer cinema que privilegia os longos planos, os não-espacos, os corpos que vagam, a estagnação, a lentidão, o silêncio; que é resistente a uma empatia direta e instantânea que se preocupa com a materialidade fílmica; a busca de um retorno da experiência sensória ao material sensível do filme. Alguns, como Ira Jaffe, chamam-no *Slow Cinema* (JAFFE, 2014), outros, como David Bordwell, de *Cinema Contemporâneo Contemplativo* (BORDWELL, 2008), ou, como Luiz Carlos Oliveira Júnior, de *Cinema de Fluxo* (OLIVEIRA JR., 2013). Diretores como Alexandr Sokurov, Tsai Ling-Miang, Hou Hsiao Hsien e Claire Denis são alguns diretores que exploram as possibilidades de um cinema mais ligado ao sensível, do que ao inteligível.

A hegemonia do cinema clássico, com uma narrativa bem composta, articulada e cronometrada, coloca este cinema, e a crítica, em uma situação delicada. Muitas vezes se recorre a uma oposição entre clássico e contemporâneo, ou narrativo e não-narrativo, cinema de ação e cinema de contemplação. Mas considerar este cinema apenas como uma resposta ao hegemônico pode ser colocá-lo em uma situação de comparação reducionista, deixando submerso conceitos, temas e imagens. Nos propomos, portanto, a tentar estabelecer um olhar narrativo que não se atenha às dicotomias impostas pelo hegemônico. Um olhar que permita alcançar a imanência própria a esse cinema de “tempos mortos”.

A dificuldade de se enquadrar este cinema dentro de um modelo é talvez a característica que o distingue. Ao tentar se desvencilhar de padrões que, tanto o cinema clássico, quanto o moderno impuseram, parece que lhe há a necessidade de reinventar a linguagem ou o cinema a cada filme, partindo do ponto zero de sua história. Por isso a dificuldade de se propor qualquer teoria que se tente totalizante. A importância do conceito de “narrativo” é fundamental para a história do cinema. Muitos movimentos, teóricos e artísticos, se fizeram e se posicionaram em torno deste conceito: defendendo-o, atacando-o, ou querendo modelá-lo à sua maneira. André Parente, no artigo *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*, nos diz:

A história do cinema é uma protolinguagem onde a construção categorial da narrativa está permanentemente povoada por múltiplas modalidades de uma crise que não para de ser conjurada, investida ou contra-investida. Assim, as teorias do cinema estão, todas elas, direta ou indiretamente, condicionadas pelo conceito que se tem da narrativa cinematográfica. (PARENTE, em RAMOS, 2005, p. 253).

Nossa intenção não é modelar uma história do conceito de narratividade no cinema – embora em alguns momentos essa história apareça. Nem mesmo propor uma linha evolutiva que se desenvolve sobre causas e consequências e leve a uma forma final. Acreditamos que sua história não é feita de um avanço único, mas possui intermitências e saltos. Veremos, por exemplo, que o debate sobre a representatividade e a narratividade no cinema é algo que retorna em diversos momentos e, muitas vezes, com posições semelhantes.

Sendo assim, nossa intenção inicial é propor não um modelo, mas um *olhar narrativo*. Um olhar, por ser uma proposta menos abrangente, que não intenciona nem englobar, nem excluir outras possíveis formas de se encarar o narrativo. É um olhar, por considerarmos que as imagens fílmicas estão abertas a múltiplas possibilidades de abordagem, que não só a narrativa exclusivamente. Portanto, o que queremos é tentar construir uma forma de olhar narrativamente que não se atenha a um modelo generalizante.

O que nos propomos, portanto, é lançar esse *olhar narrativo* sobre um trecho recente da história do cinema, mais especificamente, sobre um único filme: *O Cavalo de Turim*, de Béla Tarr. Trata-se de uma escolha arbitrária e pessoal, já que muitos outros exemplos poderiam ser usados para cumprir nosso objetivo. Ou seja, o filme que buscamos analisar não é um resumo absoluto deste cinema, nem, talvez, o melhor

dentre eles. De toda maneira, é um filme que sintetiza muitas questões que aqui tentaremos trabalhar: as articulações entre estruturas narrativas e temporais que não se regulam pela *fábula*; e sua relação com um certo “estado de espírito” niilista contemporâneo.

Para nos auxiliar na análise do cinema de Béla Tarr recorreremos à Jacques Rancière, que recentemente escreveu um livro sobre o diretor. Rancière divide a obra em duas: a de juventude e a da maturidade. As duas fases, entretanto, contam a mesma *fábula*, do primeiro ao último filme: a “história de uma promessa falhada” (RANCIÈRE, 2013, p.11).

Veremos, também, que a questão da narrativa cinematográfica se confunde com a da temporalidade. Autores como Gilles Deleuze, Jacques Rancière e André Parente relacionam diretamente as imagens do cinema ao tempo e à narrativa. Sob a orientação de seus conceitos procuraremos pensar a narrativa através da montagem. Mas antes de pensarmos essa relação é necessário que se “desvincule” o tempo do espaço. Para tanto, buscaremos em Henri Bergson a ideia de um tempo não espacializado. Como veremos, a espacialização do tempo trouxe à montagem cinematográfica alguns métodos e procedimentos que submetem o plano a uma extensão métrica, o que, muitas vezes, submete a temporalidade interna aos planos à essa lógica cronométrica.

Pretendemos, com isso, apontar para a hipótese de existir uma relação íntima entre a narrativa e o tempo, onde outras temporalidades (uma temporalidade “morta”) também dialoguem com uma narratividade e até mesmo a potencialize. Relações entre imagem-percepção e imagem-lembrança onde o que determina a *duração* de um plano não é apenas o número de quadros que se passa entre um corte e outro, mas as articulações entre as temporalidades do filme. Ou seja, levantamos a hipótese de que diretores como Alexandr Sokurov, Claire Denis e Béla Tarr tentam responder à mesma pergunta que se colocavam Fritz Lang, Howard Hawks ou Otto Preminger: “qual a melhor maneira de se contar essa história?”. Talvez o que muda sejam as histórias, o “melhor”, e a maneira de se chegar até ele.

Como hipótese secundária, podemos apontar para o possível aparecimento de figuras do esgotamento, ou modulações dessas figuras, em *O cavalo de Turim* e em outros filmes do cinema contemporâneo que iremos tratar. Peter Pál-Pelbart, em *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*, se referindo ao ensaio de Deleuze

sobre a obra de Beckett, define o esgotamento como “o esgotamento dos possíveis, no qual o esgotado esgotou-se a si enquanto reservatório de possíveis e esgotou os possíveis da linguagem, bem como as potencialidades do espaço e a própria possibilidade da ação” (Pelbart 2014, p. 32). Seria possível que o cinema de Tarr apontasse para esse esgotamento, como um extinguir do ímpeto de mudança da juventude em um puro esgotamento; de uma câmera móvel e ligeira, próxima aos personagens como em *Ninho de família*, à escuridão que toma toda a tela e não deixa nenhuma possibilidade de saída como em *Cavalo de Turim*?

1. Olhar narrativo

1.1 O domínio do evento

Esboçar, mesmo que muito debilmente, um conceito de narrativa que abarque todas as possibilidades seria um esforço que não caberia na extensão deste trabalho. As formas de se contar e transmitir algum acontecimento a alguém data das mesmas eras do nascimento do homem, onde as certezas já foram borradas pelo tempo. A sua presença universal, em todas as culturas, de todas as eras, torna a narrativa parte constitutiva do que veio a se considerar a cultura humana e, justamente por isso, não nos cabe definir os seus limites e procedimentos. O que nos resta é formular um aparato teórico que nos possibilite lançar um *olhar narrativo* sobre o filme em questão.

Tendo essa dificuldade em consideração, podemos dizer que, de modo geral, a narrativa se faz pela descrição de um desenrolar de acontecimentos, ou eventos: o que chamaremos de *domínio do evento*.

H. Porter Abott, no livro *The Cambridge Introduction to Narrative*, coloca que a narrativa, na sua simplificação mais rasa possível, “é a representação de um evento ou uma série de eventos”¹, e continua: “Sem um evento ou uma ação, você pode ter uma ‘descrição’, uma ‘exposição’, um ‘argumento’, um ‘poema lírico’, uma combinação desses ou de outras, mas você não terá uma narrativa” (ABOTT, 2008, p.11)². Em seguida, ele admite a dificuldade que esta imposição traz ao aplicá-la a obras como *O Inominável* (*The Unnamable*, 1955), de Samuel Beckett ou *The Waste Land* (1922), de T. S. Elliot.

Este domínio do evento já pode ser percebido num dos mais antigos e reconhecidos textos que tratam sobre a arte narrativa: *A poética*, de Aristóteles. Segundo o filósofo, a narrativa se desenvolve a partir de dois fatores: a mimese e a

¹ Tradução nossa: “(...) the representation of an event or a series of event”.

² Tradução nossa: “Without an event or an action, you may have a ‘description’, an ‘exposition’, an ‘argument’, a ‘lyric’, some combination of these or something else altogether, but you won’t have a narrative.”

fábula. A mimese é o princípio da narração, a forma de se reproduzir aquilo que se determinou como “narrável”. A fábula é o desencadear de ações; o princípio de equilíbrio/desequilíbrio que forma o motor da peripécia; os eventos que se desencadeiam e formam a topologia da narrativa. A narrativa seria tanto um encadeamento de eventos quanto a maneira de se reproduzir esses eventos. Soma-se a isso a ideia de intencionalidade: “As fábulas bem constituídas não devem começar num ponto ao acaso, nem acabar num ponto ao acaso, mas utilizar-se das fórmulas referidas”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 39) A narrativa seria um recorte de uma ação determinada reproduzida mimeticamente. A peripécia é definida como “a viravolta das ações em sentido contrário”, uma inversão das intenções e das ações. Associamos assim esse caminhar próprio da narrativa a uma relação entre equilíbrio e desequilíbrio. É a partir da ruptura que a narrativa se desenvolve. Se se pairasse em uma estabilidade inerte não ocorreria a mudança, nem o movimento, nem a ação. Mas, na narrativa, é necessário que exista uma força oposta, que organiza novamente essas ações, para que possam, novamente, serem desestabilizadas. O *evento* seria, portanto, ao mesmo tempo um recurso de desestabilização e estabilização.

Vale ressaltar a importância da representação na estruturação da narrativa. Mesmo nas fábulas antropomórficas, ou mais fantásticas, as similaridades com os eventos que se desenrolam em cena (ou no texto) devem ser suficientemente reconhecíveis, ou verossimilhantes, para que gere a *catarse*, ou a empatia, no espectador – momento crucial para Aristóteles, onde repousaria o verdadeiro valor da arte poética.

Mas um simples representar não é suficiente para que a narrativa e o processo catártico sejam considerados ricos, como fica suposto acima. É preciso que haja a reviravolta, a peripécia ou o reconhecimento:

O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio. O mais belo reconhecimento é o que sobrevém no decurso de uma peripécia” (ARISTÓTELES, 2005, pp. 47-48).

Ou seja, é preciso que haja mudança na direção dos eventos para que o reconhecimento e a *catarse* sejam considerados de alto apreço.

Se olhado sob essa perspectiva, *O Cavalo de Turim* falharia miseravelmente na tarefa de ser considerada uma narrativa (e talvez uma obra) digna. É injusto

submetermos um filme contemporâneo ao crivo aristotélico (tanto com o filme como com Aristóteles), mas se o fazemos é por nos mostrar as dificuldades que determinado *olhar narrativo* pode gerar ao ser contraposto a um objeto que não se encaixe nesse modelo.

O que a fábula de Béla Tarr nos conta, considerando apenas as mudanças de direção dos eventos, não alcança a complexidade de uma linha: um homem e sua filha lutam para sobreviver à rotina diária de escassez até que a escuridão os consome. Não existe nenhum evento que pudéssemos identificar como uma peripécia, nenhuma “viravolta das ações em sentido contrário”, nenhuma revelação. A mesma situação se desenvolve e se repete, com alguns contratempos e solavancos, até a total escuridão. Mesmo o filme como um todo sugere um retorno ao mesmo lugar: ele se inicia com uma completa escuridão e termina da mesma maneira.

Assim se faz também em *O rio* (He liu, 1997), de Tsai Ming-liang. Um jovem, após entrar em um rio, começa a sentir uma dor no pescoço. A família procura diversos tratamentos para a dor, mas que de nada adiantam. Ao mesmo tempo, o pai tenta lidar com uma goteira e a mãe, com desejos incestuosos. Ao final, não há nenhuma mudança que conclua ou resolva o crescente das tensões acumuladas. Não há nenhum efeito catártico de empatia através da revelação. Trata-se muito mais de um agravamento de situações simultâneas e paralelas do que da dissipação de tensões.

Entretanto, mesmo pelas breves descrições feitas acima, nos parece difícil negar o atributo narrativo presente em ambos os filmes. Eles cumprem o “requisito básico” do ato de narrar: a representação de um evento, ou uma série de eventos. A diferença reside no *status* deste evento. A narrativa clássica, que se consolida em torno dos princípios da peripécia e do reconhecimento, exige certa magnitude desses acontecimentos. Exige uma mudança no direcionamento dos eventos, tal que estas sejam visíveis em uma escala considerável: não há espaço para acontecimentos banais ou repetitivos; para momentos inúteis e tempos vazios: é preciso que os eventos se encadeiem e formem uma unidade de ação clara e objetiva.

Obviamente, os estudos da narrativa evoluíram de diversas maneiras depois de Aristóteles. Entretanto, o escopo deste trabalho não nos permite detalhar esse processo – tarefa, aliás, que excederia nossa competência. Propomos, portanto, um salto de Aristóteles, para Christian Metz, um teórico fundamental para a os estudos da

narrativa cinematográfica.

As influências do estruturalismo tiveram um impacto profundo nos estudos culturais e, também para o cinema, como mostra Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema*. A linguística toma um valor paradigmático e se torna a balizadora das análises semióticas no cinema, que tinham o intuito de escavar dos objetos analisados estruturas fundamentais:

A semiótica do cinema deve ser considerada sintomática não apenas da consciência linguística que preside o pensamento contemporâneo, mas também da inclinação desta pela autoconsciência metodológica, sua tendência “metalinguística” a prescrever o exame crítico de seus próprios termos e procedimentos. (STAM, 2003, p. 124)

Christian Metz seria um dos primeiros teóricos a trazer para o cinema uma bagagem já adquirida em estudos de linguística e semiótica saussuriana. Portanto, buscava “definir o estatuto do cinema enquanto linguagem”. Stam continua, “muito mais do que a questão de se o cinema era uma linguagem (ou *como* uma linguagem), colocava-se a questão mais ampla de se os sistemas fílmicos poderiam ser mais bem compreendidos à luz dos métodos da linguística estrutural.” (STAM, 2003, p. 128)

No início do livro *A significação no cinema* Metz procura compor uma base de princípios que determinem o que é a narrativa sem a necessidade de se recorrer a uma definição posterior, ou seja: “como se identifica uma narração, antes de qualquer análise?” (METZ, 2012, p. 30). Para tanto, ele destaca cinco características constitutivas da narrativa: I: Tem um início e um fim; II: É uma sequência temporal; III: É um discurso; IV: Irrealiza a coisa narrada e V: É um conjunto de acontecimentos. Para o propósito de nossa argumentação, analisaremos a segunda característica, e mais adiante, a quinta.

A *sequência temporal* é na verdade, segundo Metz, “duas vezes temporal [...]: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)” (METZ, 2012, p. 31). Esta dualidade torna possível que o tempo do narrado e o do narrar procedam de formas distintas, “ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço)” (METZ, 2012, p.32). Preferimos abordar as questões relativas às passagens do tempo mais adiante, e nos ateremos agora à dificuldade, no cinema, de se diferenciar essa dualidade constituinte da narrativa

metzniana e de se separar *narração, descrição e imagem*.

Um pouco mais adiante, Metz admite que esta repartição seja uma simplificação e que o cinema apresenta uma dificuldade especial, já que “no cinema, efetivamente, o espaço está sempre presente; inclusive na narração, já que a narração fílmica se realiza pela imagem” (METZ, 2012, p. 32). Mas, talvez, ele articule mais essencialmente a dificuldade da transposição dessa noção narrativa ao cinema quando opõe a relação ambígua entre descrição e narração à imagem:

Talvez seja no quadro desta oposição entre a narração e a imagem que se explique o estatuto híbrido e instável da descrição. Todo mundo percebe que a descrição é diferente da narração, é uma distinção clássica; mas, por outro lado, uma grande quantidade de narrações encerram descrições, a ponto de que não seja pacífico haver descrições que não estejam encaixadas em narrações. Assim, a descrição nos aparece como existindo em oposição à narração e como sendo ao mesmo tempo uma das grandes figuras ou um dos grandes momentos da narração. Esta curiosa mistura de antinomia e de parentesco, que define intuitivamente as relações entre a narração e a descrição, será mais explicitada se introduzirmos no “sistema” um terceiro termo, a imagem: narração e descrição se opõem ambas à imagem porque seu significante é temporalidade, enquanto que o da imagem é instantâneo. (METZ, 2012, pp. 32-33)

Assim ele supõe como previamente dado, e talvez até óbvia, a distinção entre a *descrição* e a *narração*, mas, ao que nos parece, no cinema não é tão óbvia assim. A imagem cinematográfica é instantânea apenas no sentido de se apresentar de imediato à percepção do observador, mas sua atualização constante, onde representa e narra simultaneamente, onde o “espaço está sempre presente”, torna esta tríade bastante frágil. É mais provável que englobe estas diferenças em um único regime de acontecimento, como coloca André Parente, em *Narrativa e modernidade*: “A narração cinematográfica não é uma sequência narrante de enunciados submetidos às regras linguísticas. A narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, passar de um enunciado a outro”. (PARANTE, 2000, p. 15).

As dificuldades da segunda característica da narrativa, nos leva à da quinta: de que ela é um conjunto de *acontecimentos*. Como vimos anteriormente, o evento para Metz se associa ao ato de narrar, é a passagem de um tempo a outro; distinguindo-se da descrição, que é a passagem de um espaço a outro. As mesmas dificuldades de se separar as três instâncias anteriores, se apresenta aqui: se é essencial que se separe

narrar e descrever para se estabelecer o evento e tendo em consideração as dificuldades de se fazer esta distinção no cinema, o *domínio do evento* também se torna turvo e impreciso.

Em um outro artigo, *Problemas de denotação no filme de ficção*, podemos perceber que Metz já considera esta dificuldade gerada pela própria natureza aberta do plano. No cinema não há unidades distintivas: “Mesmo no que toca as unidades *significativas*, o cinema, à primeira vista, é desprovido de elementos discretos. Ele atua por ‘*blocos de realidade*’ completos, sua significação global é atualizada pelo discurso” (METZ, 2012, p.136). Sendo assim, a unidade básica cinematográfica, o plano, seria um “pedaço completo de realidade” e estaria mais próximo de um enunciado do que de uma palavra, embora não se equivalha a um: “A única coisa que se pode afirmar, portanto, é que um plano *difere menos* de um enunciado do que de uma palavra, sem por isso ser parecido com um enunciado” (METZ, 2012, p. 139).

O cinema é também uma forma *arbitrária*, ou seja, seu discurso e sua sintagmática dependem da construção daquele que enuncia. As suas unidades constituintes não são previamente dados, “ele nada tem que corresponda ao fonema ou ao traço pertinente fônico no plano da expressão” (METZ, 2012, p. 136). E é justamente por ser um constructo que os *acontecimentos* da narrativa cinematográfica podem ser considerados não determináveis:

O cinema tornou-se discurso, afirmou Metz, ao se organizar como narrativa e produzir, assim, um conjunto de procedimentos significantes. Conforme aponta Warren Buckland, é como se a relação arbitrária entre o significante e o significado de Saussure se transferisse a outro registro, ou seja, em lugar da arbitrariedade da imagem única, a arbitrariedade de uma trama, o padrão sequencial imposto aos acontecimentos em estado bruto (STAM, 2003, p. 134)

Poderíamos, então, supor que o *evento* na narrativa cinematográfica teria um caráter *arbitrário*, ou seja, que não depende de um movimento específico (como a peripécia ou o reconhecimento) para ser considerado como tal, mas da própria construção do discurso de cada obra. Deixaremos em aberto, por enquanto, essa crítica à semiologia metziana para retomá-la mais tarde, quando já estivermos trabalhando sobre as temporalidades da narrativa cinematográfica.

Uma última contribuição a que recorreremos, para encerrar nossa discussão sobre o *domínio do evento*, é da expansão do conceito de ação, que Paul Ricoeur

propõe em *Tempo e narrativa*:

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa atingir. (RICOEUR, 1995, p. 19-20)

Aqui Ricoeur se dirige, especificamente, à narrativa literária, já que seu objetivo é transpô-la, posteriormente, à narrativa histórica. Entretanto, esta noção expandida da ação se torna especialmente interessante para o caso do cinema, e mais ainda, para o cinema que nos dispomos a analisar. Com uma certa liberdade conceitual, poderíamos forçar a similaridade entre o *evento* e a *ação*. Remetendo novamente ao conceito de mimese de Aristóteles, os eventos se desenvolvem, sobretudo, pelo desenrolar das ações dos personagens; sem *ação* não há *evento*, nem fábula. Se pudéssemos, então, considerar como *ação* não somente “viravoltas de sentidos”, mas também “mudanças puramente interiores”, sutis, o nosso *domínio do evento* seria drasticamente expandido e poderíamos considerar a narratividade de filmes onde as mudanças não são aparentemente tão relevantes.

Parece-nos, portanto, que a relação entre o *evento* e a narrativa é, de fato, fundamental. Mas talvez se admitíssemos em nosso olhar uma definição de evento, ou acontecimento, que não se submetesse à peripécia e à revelação, poderíamos ser mais justos com filmes como *O Cavalo de Turim* ou *O rio*. Admitiríamos como um evento narrativo o próprio andar de um cavalo, ou o farfalhar das folhas, a fumaça do vapor saindo de um prato de batatas quentes. Os enredos e as histórias poderiam se dar no próprio desenrolar do tempo das coisas mesmas. Passaríamos de uma transcendência, de uma busca de um sentido fora da imagem, dado pela *narração*, para uma experiência da própria *imagem*.

Béla Tarr, em entrevista ao crítico Gary Pollard³, diz que entende a lógica de “Informar, cortar; informar, cortar; informar cortar”⁴, que rege o cinema clássico. Mas “para eles, informação é só a história. E para mim, muitas coisas são informações. [...]”

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc>>; acessado em: 27/11/2014.

⁴ Tradução nossa: “Information cut; information cut; information cut”.

O tempo, o espaço e muitas outras coisas que são parte de nossa vida, mas não se conectam diretamente ao *storytelling*”⁵. Aqui é clara a intenção de tratar com a mesma atenção elementos que poderiam ser considerados inúteis ou supérfluos, mas que em obras como a de Béla Tarr se tornam constituintes, inclusive da narrativa – já que nossa experiência desta fábula seria outra se não houvessem essas informações de espaços e tempos que compõem nossas vidas, mas não cabem no “*storytelling*”.

Na seção a seguir buscaremos mostrar como as relações do cinema com real fizeram com ele se tornasse o “sonho” de uma arte não representativa, que pudesse escapar aos grilhões da verossimilhança e abrisse espaço para as fábulas das coisas em si. Para tanto, seria necessário que nos desvencilhássemos da abordagem estruturalista da narrativa que, de certa maneira, busca impor um modelo a ser seguido, que muitas vezes não condiz com este “sonho”.

Ao final da década de 1960, chega um determinado momento em que o estruturalismo como metodologia filosófica e analítica é colocada em questão, principalmente, por autores como Jacques Derrida e Julia Kristeva que contestam as suas bases epistemológicas e ontológicas. Brian Henderson, no artigo *Crítica ao cine-estruturalismo*, resume esta crítica da seguinte maneira:

Os defeitos do estruturalismo quanto à fundamentação se inter-relacionam. Em primeiro lugar ele é um empirismo. Toma como objeto o texto como dado. Esse dado, o objeto textual, é seu horizonte e absoluto. Em segundo lugar, o estruturalismo coloca o objeto como outro. Baseia-se na separação entre sujeito e objeto, ou seja, na epistemologia empirista, que, por sua vez, se baseia na metafísica ocidental (dualista) tradicional. Essa epistemologia determina a prática do estruturalismo como uma espécie de representação, ela mesma localizável como conceito e método dentro das ideologias históricas do Ocidente. [...] A obra estruturalista representa ou reproduz a estrutura do objeto, de tal forma que as duas se relacionam, uma com a outra, como imagens espelhadas. O texto estruturalista é um simulacro de seu objeto. (HENDERSON, em RAMOS, 2004, p. 319)

Assim, o pós-estruturalismo buscou uma relação menos positiva com seus objetos e questões. O cerne da metodologia não é mais tão assertivo e determinante; se coloca em questão a possibilidade de se concretizar a missão de “cientificidade” totalizante que se propunha no estruturalismo. “O pós-estruturalismo tem sido descrito, de distintas maneiras, como um deslocamento do foco de interesse do

⁵ Tradução nossa: “For them, the information is just the story. And for me, a lot of thing is information. [...] The time, the space, and a lot of others thing taht is part of our life, but not connecting directly to the storytelling”.

significado para o significante e do enunciado para a enunciação” (STAM, 2003, p. 202) Modelos como o de Chrstian Metz seriam duramente criticados pela impossibilidade de se determinar significados absolutos, ou estruturas que completem as possibilidades de articulação de determinado fenômeno, no caso, a narrativa cinematográfica:

A desconstrução refletiu, portanto, um ceticismo radical quanto à possibilidade de construção de uma metalinguagem abrangente, tendo em vista que os signos da própria metalinguagem também se encontram, eles mesmos, sujeitos ao deslizamento e à indeterminação, uma vez que os signos, instáveis como são, movem-se incessantemente em uma proliferação de alusões que transitam, de texto a texto, em um movimento de espiral. O estruturalismo pressupunha estruturas estáveis e homeostáticas, enquanto ao pós-estruturalismo interessavam os momentos de ruptura e mudança. (STAM, 2003, p. 203)

É na abertura de sentidos, na possibilidade de se desligar de um modelo impositivo e se ater às especificidades da enunciação que iremos buscar outros conceitos e metodologias para a formulação do nosso olhar narrativo, passando, primeiramente, por Jacques Rancière e as relações com o real, até chegar a Gilles Deleuze e as aberturas da *imagem-tempo*.

1.2 A fábula cinematográfica

Antes de nos debruçarmos sobre a “emancipação” da *imagem-movimento* proposta por Gilles Deleuze, daremos um passo ao lado para tratar, com um pouco mais de cuidado, sobre a relação do cinema com a intenção, ou o sonho, de se realizar uma arte não representativa. Como veremos adiante, muito da imposição que designamos como o *domínio do evento*, se dá pelos desdobramentos que levaram o cinema a ser considerada a arte da representação por excelência; a arte que herdou a representação do real.

André Bazin talvez tenha sido um dos que mais se preocupou com a ontologia da imagem cinematográfica e sua relação com o real. Ismail Xavier, na apresentação ao livro *O que é o cinema?*, de André Bazin, resume bem uma das principais argumentações do crítico francês:

Se o cinema é linguagem, fato de discurso, é preciso frisar que antes de suas articulações e de sua sintaxe ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza técnica, no automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo não uma semelhança como as já conhecidas na tradição pictórica, mas um ‘molde de duração’, um decalque do movimento. (XAVIER, em BAZIN, 2014, pp. 22-23)

Em *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin propõe que a arte representativa esteja ligada ao desejo humano de perpetuação, de burlar a morte e o tempo. Desde as mumificações egípcias há este desejo de “salvar o ser pela aparência” (BAZIN, 2014, p. 28). A partir daí ele traça uma linha evolutiva, desde as esculturas pré-históricas, passando pela pintura renascentista, até chegar à fotografia e o cinema, e acrescenta: “Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo.”

Olhado sob essa perspectiva entre uma história estética e uma história psicológica da arte, Bazin defende que o problema do real se complexifica, já que a pintura ficara esfacelada entre uma aspiração estética – ligada à subjetividade do artista, propriamente dita – e um puro desejo de duplicação do real como forma de salvá-lo do aniquilamento:

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão da forma. (BAZIN, 2014, pp. 29-30).

Além de tudo, a fotografia e o cinema vêm cumprir o desejo de automatização da produção das imagens que vem desde os aparatos de simulação de perspectiva do Renascimento. A máquina exclui a mão do artista do processo e coloca esta imagem em um contato muito mais próximo com real do que a pintura jamais poderia alcançar. É este movimento que possibilita que a pintura se livre da missão da representatividade e da perpetuação das imagens do homem – já que esta tarefa é cumprida com maestria pelas novas tecnologias da visão. Recai, portanto, sobre o cinema e a fotografia, a tarefa “psicológica” de duplicação do real.

Da mesma maneira que Christian Metz inicia *A significação no Cinema*, Jacques Rancière inicia *A Fábula Cinematográfica*, ou seja, pela problemática que se estabelece entre o cinema e o real, ou a impressão de realidade na especificidade do aparato cinematográfico. *Grosso modo*, poderíamos dizer que, cada um à sua maneira, se volta para uma vertente de “história” que Bazin chama a atenção: Metz, para a história psicológica, e Rancière, para a estética. Ambos concordam na capacidade do cinema de provocar no espectador o fenômeno da participação através de “uma

reprodução bastante convincente” (METZ, 2012, p. 19) do real. Mas, em determinados pontos, as aproximações se distinguem fundamentalmente.

Metz defende que o cinema representa o ponto ideal, dentre todas as outras artes representativas, da impressão de realidade, já que é o equilíbrio perfeito entre, “por um lado a impressão de realidade *provocada pela diegese*, pelo universo ficcional, pelo representado próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos *materiais* usados em cada arte para a *representação* [...]” (METZ, 2012, p. 26). Por ser a arte que em seus materiais melhor simula a impressão de realidade, e por ainda assim, continuar sendo um meio que gera *imagens*, o cinema potencializa a sensação de realidade diegética; o que não acontece com o teatro, já que este seria “demasiadamente real”, revelando as artificialidades do meio diegético. Metz, então, conclui:

Resumindo, o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade em *imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens. Imagens pobres demais não nutrem suficientemente o imaginário para que delas ele consiga extrair uma realidade. Inversamente, a simulação de uma fábula por meios tão ricos quanto o real, já que reais – é o caso do teatro – corre sempre o risco de não aparecer senão como a simulação por demais real de um imaginário sem realidade. (METZ, 2012, p. 28).

Rancière, diferentemente de Metz, não se aproxima dessa relação entre cinema/real pelo equilíbrio entre índices e imagens, mas pelas distâncias de duas *ideias de arte* que surgem a partir do cinema. Se em Metz o cinema se torna discurso ao elaborar a narrativa, aqui a situação é contrária. Seguindo o raciocínio de Jean Epstein, Rancière coloca: “o cinema está para a arte das histórias assim como a verdade está para mentira” (RANCIÈRE, 2013, p. 7). Ele inicia o livro com uma longa citação do texto de *Bonjour Cinema*, de Epstein, que aqui transcrevemos:

Geralmente, o cinema representa mal a anedota. E “ação dramática” é nele um erro. O drama que age já está no meio resolvido e segue o caminho curativo da crise. A verdadeira tragédia está em suspenso. Ameaça todos os rostos. Está na cortina da janela e no fecho da porta. Cada gota de tinta pode fazê-la florescer na ponta da caneta. Dissolve-se no copo d’água. O quarto todo satura-se de drama em todos os estágios. O charuto fuma como uma ameaça na garganta do cinzeiro. Poeira de traição. O tapete esparrama arabescos venenosos e os braços da poltrona tremem. Agora, o sofrimento está em sobrefusão. Espera. Ainda não se vê nada, mas o cristal trágico que vai criar o bloco do drama caiu em algum lugar. Sua onda avança. Círculos concêntricos. Ela rola de ponto em ponto. Segundos. O telefone toca. Tudo

está perdido.

Então, realmente, você não faz tanta questão de saber se casam no final. Mas NÃO HÁ filme que acabe mal, e entra-se na felicidade na hora prevista pelo horário. O cinema é verdadeiro. Uma história é uma mentira. (EPSTEIN *apud.* RANCIÈRE, 2013, p. 7)

A passagem, segundo Rancière, resume a problematização que gira em torno da noção de fábula cinematográfica. Podemos perceber que, da forma como escreve, Epstein de fato narra uma história, mas não necessariamente uma fábula no sentido aristotélico. O que se diferencia aqui é relativo aos eventos que são narrados e também ao que se considera o real. Se Metz atenta para as similaridades perceptivas das imagens e o real, Epstein se preocupa com os agenciamentos dos acontecimentos. A lógica que rege a construção da narrativa clássica, e que muitas vezes determinou o valor expressivo da arte, para ele, não se justifica. É neste sentido, que Rancière comenta: “A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micro movimentos.” (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

O tema do automatismo, tão importante para Bazin, é, aqui também, crucial:

Ele [o aparelho cinematográfico] não reproduz as coisas tais como elas se oferecem ao olhar. Registra-as tais como o olho humano não as vê, tais como vêm a ser, como ondas e vibrações, antes de sua qualificação como objetos, pessoas ou acontecimento identificáveis por suas propriedades descritivas e narrativas. (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

É por esse automatismo que o cinema pode se desvencilhar das concepções da narrativa clássica e “inverter a velha hierarquia aristotélica que privilegia o *muthos* – a racionalidade da intriga – e desvaloriza a *opsis* – o efeito sensível do espetáculo.

Mas é também, pela própria natureza de capturar as situações e os pequenos movimentos da vida, de maneira ao mesmo tempo autônoma e precisa, quanto nenhuma outra arte, que o signo do real se imprime sobre o cinema como um fardo e uma promessa. A promessa de uma arte nova, aquela que realizaria o sonho de Epstein, de não se ater as amarras das histórias, que materializasse a própria atividade do espírito, com a mesma pujança do real; que cumprisse a fórmula: “O cinema é verdade; uma história é uma mentira” (EPSTEIN, *apud.* RANCIÈRE, p.18)

Entretanto, essa germinação de uma nova linguagem não tomou o rumo

imaginado pelo jovem cineasta francês. Segundo Rancière, o cinema russo ao tentar colocar um valor positivo sobre o homem e suas imagens, e o cinema alemão ao incorporar as formulas hollywoodianas, inverteram este processo:

O cinema, que deveria ser a nova arte da não representação, parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar. A montagem, que fora o sonho de uma nova linguagem do mundo novo, parecia, em Hollywood, estar de volta às funções tradicionais da arte narrativa: a decupagem das ações e a intensificação dos afetos que garantem a identificação dos espectadores com histórias de amor e de sangue. (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

O ceticismo provocado pela ruptura da promessa provoca diversas reações e movimentos. Sugere-se que o cinema moderno (ou os cinemas modernos, no plural) se caracterize por essa consciência de um dever não cumprido e de uma tentativa de reavaliar as funções de suas imagens, um mal-estar causado pela consciência histórica de seu desenvolvimento.

A tarefa de um cinema moderno, do cinema que compreendeu a medida de sua própria utopia histórica, talvez fosse a de voltar ao problema da disjunção entre olhar e movimento, a de reexplorar as forças contraditórias das suspensões, das demoras e dos desligamentos. (RANCIÈRE, 2012, p. 50).

É justamente por esse “mal-estar”, embora não nestes termos, que Deleuze busca a ruptura entre uma imagem dependente do regime do movimento, para uma imagem que se pautar no regime do tempo. Essa ruptura é também uma ruptura com as articulações que submetem as imagens ao princípio do movimento da proposição de enunciados racionais.

2. Articulações do tempo

2.1 Imagem-movimento/imagem-tempo: por um tempo não espacializado

Tendo feito uma breve introdução às especificidades da narrativa clássica e sua relação com a narração e a fábula cinematográfica, podemos prosseguir para o que consideramos ser o segundo tema central de nosso trabalho: as relações entre o tempo e a narrativa cinematográfica. Neste capítulo tentaremos demonstrar como a espacialização do tempo – ou seja, o entendimento que o tempo se dá por uma sucessão de intervalos – influenciou na montagem e na narrativa cinematográfica. Começaremos, entretanto, pelas consequências que uma tentativa de desespacialização do tempo – i. e., tentar percebê-lo como *duração* – causaram no cinema. Para tanto, recorreremos ao que foi trabalhado nos dois livros que Gilles Deleuze escreveu sobre a sétima arte.

A busca de Deleuze por uma igualdade do Pensamento – ou seja, a equidade dos saberes da arte, da ciência e da filosofia – nos apresenta uma abordagem ampla e profunda dos temas sobre os quais se debruça, talvez por sempre tentar se ater à coisa em si e buscar nela própria sua imanência. E isso não é diferente com o cinema. Em *Cinema I: imagem-movimento* e *Cinema II: imagem-tempo*, o filósofo se apropria da imanência das *imagens bergsonianas* e concede às imagens do cinema o *seu* status de imanência. Sendo assim, as imagens tornam-se cabíveis de análises que não se diferenciam das “imagens concretas”. Beatriz Furtado, em artigo para o livro *Cinema/Deleuze* coloca da seguinte maneira:

Deleuze atribui às artes papel de detectar os signos, capturá-los e torná-los sensíveis, de tal modo que já não podemos ver a arte como um lugar de produção de significados. Arte como experimentações de forças (do tempo, do espaço, do corpo). Trata-se, nesse campo, de pensar a arte como composição de forças materiais. A arte não reproduz forças imaginárias, mas capta forças materiais, concretas. A potência da arte reside, portanto, nos diferentes agenciamentos com as matérias que a compõe. (FURTADO *in*. PARENTE, 2013, p. 15).

Essa intencionalidade de emancipar as imagens de um significado enunciável, é o que possibilita entender o cinema por sua própria “materialidade”. Flexionar,

relacionar e transpor imagens dentro do próprio sistema da obra. O movimento de análise parte de dentro do próprio filme: escalas dos planos, relação entre movimentos, cores e tons. Diferente do modelo estruturalista de Metz, por exemplo, a “busca pela obra” parte da própria obra; ela é o seu próprio modelo e sua própria lógica generativa. A filosofia de Henri Bergson é fundamental para entendermos a investida deleuziana sobre o cinema. É nele que Deleuze irá buscar conceitos como: *duração*, *intuição* e *virtualidade*. Talvez, sem a concepção do que é a imagem e o tempo segundo Bergson, não seria possível que Deleuze propusesse a *imagem-tempo*. Por se negar a aceitar os problemas como dado, a metodologia bergsoniana busca sempre se colocar verdadeiros problemas (e excluir os falsos) e distinguir as diferenças de natureza das diferenças de grau: é o que Deleuze designa como a *intuição como método*.

Um passo fundamental para se compreender a conceituação bergsoniana do tempo é se abster da ideia de que a percepção é uma espécie de representação subjetiva da realidade. Bergson defende, pelo contrário, que a percepção não se origina no cérebro ou no espírito, mas na própria matéria. O cérebro seria um “artefato” que integra uma consciência individualizada a uma matéria circundante. A realidade para Bergson é um conjunto de imagens que se interpelam, sendo o cérebro apenas uma dentre outras infinidades de imagens:

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 2009, p. 14)

Conclui-se que a representação a partir da percepção não é apenas um tipo de construção mental. Daí então, ele lança mão dos conceitos de imagem-percepção e imagem-lembrança; percepção e memória se entrelaçam na representação. Entretanto, “a diferença entre imagem-percepção e imagem-lembrança tem de ser entendida como uma diferença de natureza e não apenas quantitativa; uma lembrança não é apenas uma percepção enfraquecida”. (VIEILLARD-BARON, 2009, p. 17).

A memória seria, portanto, a ordenadora das seleções que o cérebro, a mente, ou espírito fazem da matéria. Percebida de outra maneira, como duração, a memória é a responsável por conceder um sentido de tempo à experiência. É pela lembrança, pela duração (pelo continuar do *que foi* no que continua *a ser*) que podemos ter a apreensão

de uma continuidade, de um fluxo. Ela é o acúmulo dos instantâneos do presente. Entretanto, essa memória não pode ser pensada como uma linha reta, colocando em sequência os acontecimentos. Ela é, na verdade, uma entidade ativa que a cada instante se faz presente no presente. A cada instante, carregamos em nós o nosso tempo passado. Jorge Vasconcellos, em *Deleuze e o Cinema*, coloca da seguinte maneira a mudança que Bergson propõe de um tempo linear, para um multiplanar:

O tempo deixa de ser uma linha e passa a ser um fluxo. Um fluxo de memória, com múltiplas coexistências virtuais, que apresentam a um determinado corpo nada mais que imagens. A imagem deixa de ser então um mero dado psicológico para ganhar um estatuto ontológico.” (VASCONCELLOS, 2006, p.23)

O tempo presente passa a ser encarado como uma fenda que se entrelaça com a memória. Esse movimento de Bergson interioriza o tempo e o coloca como um processo ativo do espírito afastando-o da visão espacializante das ciências modernas: onde o tempo seria externo ao sujeito, e sendo assim, passível de medida, de equivalências diretas.

Assim como a ciência havia espacializado o tempo, o cinema, também, em seu início, construía suas imagens baseado no esquema sensório motor. Essa interiorização do tempo, ou melhor, a abertura da *imagem-movimento* que deixa fluir o tempo em si, teria ocorrido com o cinema moderno. Figuras de transição como Alfred Hitchcock e Orson Welles, e profetas anteriores, como Yasujiro Ozu, teriam conduzido o cinema de uma imagem submetida à lógica do movimento, das proposições racionais, para uma imagem direta do tempo:

Segundo o filósofo, as imagens-movimento são imagens de um cinema que se tornou narrativo por intermédio da adoção de um esquema sensório-motor, constituindo as relações entre elas (as imagens cinematográficas). Em *A imagem-tempo*, ele revela como o desmoronamento desse esquema sensório-motor permitiu o surgimento de situações óticas e sonoras puras e de uma imagem direta do tempo, apresentando, dessa maneira, as condições para o aparecimento de uma autotemporalização das imagens. (VASCONCELLOS, 2006, p.XVIII)

É esta a distinção essencial entre a *imagem tempo* e *imagem movimento*. Quando a imagem se “liberta” do movimento, ela deixa de sugerir o tempo, e passa a compor o próprio desenrolar dos acontecimentos. A distinção sobre o que seria ou não de fato um evento, ou uma reviravolta, já não faz sentido de ser: a imagem já não é

mais espacializada, já não tem direção ou sentido, as causas não se sucedem em agenciamentos lógicos de causa e consequência; ela é agora uma imagem múltipla, aberta em todas as direções:

Já que o cinema clássico ainda estaria vinculado ao orgânico, ao sensório-motor, ao senso comum e ao bom senso, à narração e ao modelo de verdade, só o cinema moderno possibilita pensar um tempo puro, inaugurando o que Deleuze chama das imagens-cristal, substituindo o sensório-motor por situações óticas e sonoras puras, deixando de lado o bom senso e o senso comum, que podem ser identificados por meio de seus personagens, em atitudes e posturas que não privilegiam a ação, tampouco são determinadas por uma lógica rigidamente aristotélica, assumindo, assim, o paradoxo. (VASCONCELLOS, 2006, p. XX)

Vale ressaltar que a intenção de Deleuze não é fazer uma história do cinema, ou mesmo uma teoria do cinema. Mas independentemente de seu intuito, sua influência no campo dos estudos de cinema é enorme. A profundidade de seu método reside em considerar a obra cinematográfica em sua totalidade, sem isolar nenhum de seus aspectos. A cisão entre suas imagens se torna, portanto, uma cisão entre duas maneiras de se fazer e de se pensar o cinema: o “nascer” da *imagem-movimento* redireciona e remodela o cinema nas suas bases mais elementares: da narrativa, da montagem, da *mise-en-scène*. É uma cisão, ou uma transição, não só estética, ou histórica, como também, filosófica.

Essa cisão, ou transição, se inicia com a crise da *imagem-movimento*, que começa a ter sua lógica rompida por diretores como Hitchcock e Welles, como havíamos colocado anteriormente. As imagens concebidas por esses diretores, às quais Deleuze chamou *imagem mental*, criaram as possibilidades para o surgimento de filmes como os de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Michelangelo Antonioni. Segundo ele, em Hitchcock, por exemplo, passamos à imagem mental a partir do momento em que a lógica do sensório-motor não é mais colocada como o centro motor da narração: “De uma maneira mais direta, se o herói de *Janela Indiscreta* acede à imagem mental não é simplesmente por ser fotógrafo, mas por estar num estado de incapacidade motora: está de certo modo reduzido a uma situação óptica pura. (DELEUZE, 2009, p. 300). A imobilidade, um contra-efeito do movimento, seria uma das características essenciais da *imagem-tempo*, que faz surgir as situações ópticas puras.

Ao indicar que a *imagem-tempo* e o cinema moderno teriam surgido com o

neorrealismo italiano, a questão sobre a relação do cinema com o real volta a ser central. Poder-se-ia chegar a conclusão errônea de que Deleuze, aproximando-se de Bazin, veria a representação do real como parte constitutiva desse novo cinema. Entretanto, para ele:

não se trataria apenas de uma associação direta aos fatos da realidade e à sua colação sem restrições ao real. O neorrealismo não estaria apenas fundando uma cinematografia calcada nos acontecimentos puros da realidade; o chamado realismo cinematográfico já o fazia. O que está em jogo, para além das novidades técnicas – como, por exemplo, a ampla substituição de uma decupagem a escandir as ações e reações de um personagem do filme pelo plano-sequência –, é mostrar a passividade dos personagens diante das situações de um filme. (VASCONCELLOS, 2006, p.116).

Nota-se que a ruptura com um determinado modelo representativo volta a ser crucial também em Deleuze. Nesse caso, pelo fato de ao estar ligada aos sistemas representativos, a imagem não consegue apontar para uma imagem direta do tempo.

Se listarmos as características essenciais do cinema moderno, notaremos a semelhança com aquele modelo defendido por Epstein, do qual nos fala Rancière. Além disso, as similaridades se estendem ao que Luiz Carlos Oliveira Júnior chamou de *cinema de fluxo*. Segundo Jorge Vasconcellos, as características que Deleuze atribuiu ao cinema moderno são: o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extracampo como o redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; a “legibilidade” da imagem e a “visibilidade” do som, configurando uma nova imagem-som, que, em outras palavras, pode ser chamada da disjunção entre a imagem e o som.

Em *A mise en scène no cinema*, Luiz Carlos Oliveira constrói uma linha cuja a reta de ascensão e o ponto de crise da *mise-en-scène* coincidem com o período da transição das imagens deleuzianas. Teorizada, principalmente, pelos críticos da revista *Cahier Cinema*, a *mise-en-scène* vai fazer a sua “quintessência” no cinema clássico hollywoodiano dos anos de 1950. Nomes como Howard Hawks, Fritz Lang, Nicholas Ray, eram os mestres supremos desta arte, que consistia em coordenar as performances e as técnicas para extrair o melhor resultado possível da cena – o que para muitos dos críticos franceses se confundia com a própria essência do cinema.

As ondas novas dos cinemas mundiais, com seus jovens cineastas, muitas

vezes cinéfilos e com uma ampla bagagem sobre a crítica e a história cinematográfica, vêm para quebrar a certeza na qual o conceito de *mise-en-scène* havia se estabelecido. Na década de 1960 parte da crítica inverte o valor da *mise-en-scène* e começa a contestar o ideal de controle sobre a técnica e a performance e, com isso, o que seria, realmente, a essência do cinema:

Se a *mise-en-scène* teorizada nos anos de 1950 devia sua essência tanto ao classicismo – o culto à “bela linguagem” e à arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível – quanto ao romantismo – dar forma à alma invisível das coisas, valorizar a expressão subjetiva de um autor –, é justamente contra esse “classicismo romântico” que os críticos defensores da modernidade cinematográfica se posicionam na década de 1960. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 89)

A passagem do cinema clássico para o moderno faz surgir duas tendências opostas que se originam do mesmo fenômeno: “a de uma ultracomplexificação das técnicas de *mise-en-scène* (Ruiz, De Palma, Fassbinder, Syberberg, Wenders) e a de uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas (Garrel, Pialat, Eustache, Cassavetes)” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 90). Ambas as tendências se originaram da sensação de um esgotamento das possibilidades da forma cinematográfica. Para as gerações que chegaram após os primeiros modernos não parecia haver alternativa possível para explorar a linguagem e a *mise-en-scène*, já que o clássico havia constituído o ápice do controle formal, e o moderno não havia deixado mais nada o que desconstruir.

Estas duas tendências se desenvolvem até o ponto de se perguntar se seria o fim da *mise-en-scène*. Ambas carregam consigo a marca da nostalgia, mas cada uma a expressa de uma maneira. A tendência ultracomplexificada acaba se desenvolvendo em um maneirismo; um cinema autoreflexivo, metalinguístico, que tem o próprio cinema como parâmetro e referência, imagens de “segundo grau”. A *mise-en-scène* se pauta em um rebuscamento das formas clássicas, uma repaginação das formas consagradas, uma combinação “pós-moderna” dos temas e dos ícones do cinema. A nostalgia aqui é pelo resgate do próprio cinema e da *mise-en-scène*, um resgate da forma alcançada pelo clássico.

Ao mesmo tempo, a outra tendência evolui para um cinema ainda mais brutal e imediato, quase primitivo. Cineastas, como Hou Hsiao-hsien, já começam a fazer filmes em que ainda trazem a nostalgia, mas não é uma nostalgia pelo cinema, mas de

algo que vem de fora:

Há nostalgia? Sim, mas não é a nostalgia do passado do cinema. É a nostalgia de alguma experiência vivida, de algum episódio de juventude do diretor. Ou, então, a nostalgia do presente, do instante que passa e não volta. A *mise-en-scène* de Hou é a escritura dessa efemeridade, e se constrói pela captura de toda forma de movimento presente no mundo (trem, moto, carro, pessoas). O mundo se torna visível por meio do movimento, e este se faz, assim, não apenas um elemento estético, mas uma verdadeira forma de conhecimento. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135)

Essas duas tendências, segundo Oliveira Júnior, são o que nas últimas duas ou três décadas vêm compondo o universo cinematográfico contemporâneo. A crítica se posicionou com um certo cuidado, algumas vezes evitando, a *mise-en-scène*. Uma forma de “mal-estar”, que se resume na “suspeita generalizada com o real”. Filme instalação, dispositivo, cinema de fluxo. O contato com o real se torna mais ambíguo e accidental; a certeza das imagens do cinema já não se interpõe com a certeza das imagens do mundo, pois nenhuma das duas se faz concreta o suficiente: “O cinema já não saberia se sua matéria é o mundo ou seu simulacro”. (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 137).

Abandonamos a progressão de Oliveira Júnior, com algumas perguntas do autor que são também as nossas:

Estariam Hou Hsiao-hsien e Gus van Sant, assim como Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Philippe Grandrieux e Lucrecia Martel, trocando o domínio da articulação por alguma espécie de infralinguagem? Estariam abandonando o terreno da *mise en scène* e da montagem para rerepresentar o cinema como a “constituição de um espaço-temporal primordial”? Haverá *mise en scène* fora de toda articulação e de toda significação? Arrancada dos moldes pictóricos, destituída de sua herança teatral, a cena se torna o quê? Pode existir *mise en scène* sem cena?

É bem provável que estas perguntas continuem sem resposta ao término deste trabalho – como também não é nosso objetivo respondê-las. Mas, se as colocamos, é por resumirem um corpo teórico cujas preocupações e expectativas se assemelham às nossas. A perspectiva de um esgotamento é algo que buscamos como forma de encaminhamento do nosso olhar. Os cineastas citados e as perguntas postas se colocam frente a essa perspectiva.

2.2 Montagem e ritmo

Um último esclarecimento que faremos antes de partir para a análise do filme é sobre a montagem, ou o conceito de montagem – pelo menos, sobre o que

entendemos dele.

Talvez pelo caráter industrial que a produção cinematográfica tomou ao se desenvolver, a profissão (o ofício?, a arte?) do montador se caracterizou em torno de uma figura cuja função é escolher os melhores planos que foram gravados para compô-los e ordená-los da melhor maneira possível. Dificilmente um montador participa das etapas de pré-produção ou de gravação de uma obra cinematográfica ou audiovisual em geral. E em sistemas onde a produção é mais acelerada e regulada dificilmente o diretor (que, supostamente, é quem domina os direcionamentos criativos e estéticos) participa da etapa da montagem – salvo alguns pouco gênios que conseguem se impor como autores –, o que, em se tratando de uma obra coletiva que depende de uma sinergia constante para que os fluxos criativos escoem constantemente, pode trazer sérios problemas.

A segregação da pessoa montadora do resto do processo de produção, talvez não seja a pior das heranças do procedimento industrial. Pelo menos não para o lado teórico da montagem. O desmembramento da montagem da etapa de gravação, faz com que ela seja percebida como um artifício, automaticamente, “*pós-mise en scène*”. As únicas considerações em relação à montagem a serem feitas enquanto se grava uma cena são as que o diretor determina pela decupagem. O mais estranho talvez seja a proximidade que existe entre *montar* e *decupar*, mas que produtivamente se encontrem tão distantes. Walter Murch, justifica esse distanciamento como uma forma de garantir que o editor “não se suje” com o *set* e perca o punho firme na hora de decidir sobre um plano: “Se o editor esteve no *set* a maior parte do tempo – como estiveram os atores, o produtor, o diretor, o câmera, o diretor de arte etc. – pode se deixar envolver pelos aspectos práticos “sangrentos” da “gestação” e do “parto” (MURCH, 2004, p. 34).

Quando separamos essas atividades em duas entidades diferentes (tanto físicas como teóricas) perdemos as aproximações possivelmente mais enriquecedoras entre estes dois setores – que, no fundo, são uma marcha una. Deixamos de considerar, por exemplo, as interações de montagens dentro e entre planos; deixamos de considerar a montagem de formas mais sutis, onde ela não se faz apenas na transição de um plano para o outro, mas dentro do próprio plano; ou, talvez, deixamos considerar que *não* cortar também é uma escolha de montagem.

Béla Tarr, na mesma entrevista que mencionamos anteriormente⁶, diz que a sua escolha por planos longos e em movimento se dá pela liberdade que estes planos lhe proporcionam, por abrir a opção de “cortar” dentro do plano. Assim, a unidade dos elementos é mantida mas existe um fluxo de informação que conduz o espectador através da montagem.

Em manuais práticos de direção cinematográfica, como o *Direção de Cinema*, de Michael Rabiger, temos uma gama de “códigos” e “convenções gramaticais” que auxiliam o diretor a alcançar os efeitos e resultados que deseja. São ensinadas diversas formas de se olhar a cena, e toma-se o cuidado de considerar os detalhes das outras áreas que integram a cena: a iluminação, os figurinos, as formas que compõe o cenário. Presta-se atenção ao ritmo e ao movimento das performances.

Por outro lado, em livros sobre a montagem cinematográfica, como o *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*, de Ken Dancyger, muitas dessas nuances da *mise-en-scène* parecem perder a importância e o que interessa é a boa articulação dos planos, tomados como blocos concretos de duração absoluta: em segundos e *frames*. O conteúdo estético e sensível interno ao plano é muitas vezes desconsiderado para atender às necessidades de continuidade e fluência da narrativa clássica.

Não é questão de desmerecer a montagem clássica narrativa e desconhecer os avanços e recursos que trouxe ao cinema. Mas não podemos ignorar que a “metrificação” a que ela submete o plano pode deixar relegadas, ou considerar muito simplificadoramente, questões importantes, como o ritmo e a *duração* (no sentido de Bergson e Deleuze) na montagem. Ken Dancyger, por exemplo, se refere ao ritmo da seguinte maneira:

Uma vez que o primeiro corte esteja satisfatório, a questão da clareza narrativa está, até certa medida, satisfatória. Os planos fluem de um a outro e sugerem continuidade. O que ainda está faltando é a ênfase dramática de um plano em relação ao outro. Esse é o papel do ritmo, que é afinado no segundo estágio da montagem. (DANCYGER, p. 380)

Claramente, o ritmo é submetido a uma categoria secundária, que suporta as articulações narrativas. Em seguida, simplifica-o de tal maneira que o coloca em uma relação direta entre velocidade de corte e impressão rítmica do espectador:

⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc>>; acessado em: 27/11/2014.

O ritmo é mais óbvio nas sequências de ação, mas todas as sequências são fomentadas para um efeito dramático. A variação no ritmo guia os espectadores em suas respostas emocionais ao filme. O ritmo mais rápido sugere intensidade, o ritmo mais lento, o contrário. (DANCYGER, p.380).

E por último, ao tentar esclarecer que o que está posto acima tem suas variâncias e não deve ser considerado como um receituário, ele submete o ritmo ao corte e desconsidera qualquer temporalidade que o interior do plano possa oferecer: “Em *A marca da maldade*, Welles evitou a montagem, evitou o ritmo e ainda abriu o filme com uma sequência forte e hipnótica. Este exemplo sugere que o ritmo não é tudo. Isso nos relembra que a composição, a iluminação e a encenação também contam.” (DANCYGER, p. 381). Nada nos impede, entretanto, de considerar que existam ritmos na composição, na iluminação, na encenação etc. Nem que, se houver, eles não digam respeito à montagem.

Infelizmente, o caso de Dancyger não é um caso isolado. Karen Pearlman, em *Cutting Rhythms*, nos diz que “o ritmo na edição cinematográfica é raramente abordado como um tópico por si” (PEARLMAN, 2013, p. xix).⁷

Sergei Eisenstein, contudo, já se aproximava do ritmo através dos movimentos internos aos planos. Em *Métodos da montagem*, tentando estabelecer um sistema que o levará até a montagem atonal, a montagem rítmica surge como o segundo estágio desse processo, após a montagem métrica. “O critério fundamental desta construção [da montagem métrica] são os *comprimentos absolutos* dos fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p.80). Ele compara os intervalos regulares desta etapa ao ritmo musical, intervalos regulares que se repetem em precisão matemática, de acordo com a fração que se queira aplicar aos intervalos. Mas o mais interessante é que ele não associa esse “ritmo matemático” ao ritmo da montagem. Este se dá em uma outra relação:

Aqui [na montagem rítmica], os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve ser igualmente levado em consideração.

A determinação abstrata dos comprimentos dos fragmentos dá lugar a uma relação elástica dos comprimentos *reais*.

Aqui, o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático deriva da especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência. (EISENSTEIN, 2002, p.80)

⁷ Tradução livre de: “[...] rhythm in film editing is rarely adressed as a topic in and of itself.”

O ritmo, ou a montagem rítmica, tem uma relação muito mais íntima não só com o conteúdo do próprio plano, como, também, com o conteúdo e a extensão métrica dos planos que compõe a sequência. E o mais interessante é que Eisenstein não considera o comprimento *real* aquele do material sensível da película, que podemos pegar com as mãos e contar os *frames*, mas sim, aquele que só acontece quando o plano está em movimento: o ritmo se dá na experiência viva do cinema.

Contudo, como já coloca no início de seu ensaio, o objetivo do diretor russo não é chegar a um método que torne o ritmo, ou o conteúdo sensível do plano, a força motriz da montagem, mas sim chegar à uma montagem que exceda o atributo do plano individual. A montagem rítmica é apenas uma das primeiras etapas deste método. O que, para o nosso caso, não condiz muito para a abordagem que buscamos. Mas, sem dúvida, este segundo passo de Eisenstein já nos esclarece muito sobre o ritmo e a montagem.

Karen Pearlman usa uma abordagem parecida com a de Eisenstein para falar sobre ritmo na montagem: ela não usará a música como metáfora, mas sim a dança. Ao fazer isso a autora, impreterivelmente, joga a atenção do montador para o que ocorre em plano. São os movimentos internos ao plano que estabelecem os ritmos, intervalos e velocidades, e não o intervalo matematicamente estabelecido de um metrônomo.

Ela considera o ritmo, essencialmente, uma intuição. Entretanto, isso não quer dizer que o ritmo seja um instinto, ou um talento, mas sim uma aprendizagem que não se consegue articular racionalmente. “Intuição não é o mesmo que instinto. As pessoas nascem com instintos, mas a intuição é algo que desenvolvem com o tempo, por experiência [...]” (PEARLMAN, 2013, p. 1)⁸. Pearlman defende essa posição utilizando o termo *empatia cinestésica* (kinesthetic empathy), um conceito de neuropsicologia que se refere à capacidade do ser humano de “sentir *com* o movimento”.⁹ Aprendemos não só com os ritmos que executamos, mas também com os que experienciamos. Sendo assim, o movimento e o ritmo, por si só, são capazes de causar uma reação empática e “mover em resposta” a pessoa a um determinado sentimento relacionado a esse ritmo.

Logo, a montagem e o ritmo não dependeriam de uma articulação racional de

⁸ Tradução livre de: “Intuition is not the same as instinct. People are born with instincts, but intuition is something we develop over time, through experience [...]”

⁹ Tradução livre de: “[...] feel *with* movement”.

enunciados, ou encadeamento de eventos para causar a *empatia* (também no sentido aristotélico) no espectador. Assim, como uma coreografia, mesmo sem música ou mímica pode causar esta reação na plateia.

O processo de edição se tornaria um processo quase orgânico de assimilação e sincronização de diversos ritmos, dos movimentos do plano, ao ritmo do *corpo* do editor, ao ritmo do espectador que se tem em mente, ao ritmo que se molda com a própria montagem e a justaposição dos planos.

A abordagem de Pearlman é extremamente interessante para pensarmos a montagem enquanto ofício, já que torna a intuição parte integrante do processo e dá ao ritmo uma função desvinculada da necessidade de um encadeamento de planos intervalados que potencializam a narrativa. Contudo, por depender desse fator externo, que é o do ritmo dos montadores, dos espectadores etc., ela não nos diz muito sobre as relações que as imagens assumem entre si, e como seus ritmos e movimentos se conduzem.

Para isso, podemos investigar o que Vicent Amiel denomina como *montagem de correspondências*. No livro *Estética da montagem*, ele propõe três grandes divisões de tipos de montagem: *montagem narrativa*, *montagem discursiva* e *montagem de correspondências*. Ele estabelece um quadro comparativo que simplifica as diferenças e o arranjo entre ela. Para abreviarmos essa passagem, vamos comparar a *montagem narrativa*, por já termos discutido algo sobre, com a *montagem de correspondência*.

A *montagem narrativa* traz muito das discussões que tivemos em capítulos anteriores sobre seus objetivos e metas. Ela é aquela que, *grosso modo*, segue o princípio da decupagem, onde é necessário fazer com que o espaço onde se desenvolve a ação seja contínuo e homogêneo: “aquela que impõe uma unidade lógica por meio de elementos fragmentados, que são os planos sucessivos” (AMIEL, 2010, p. 23). Os planos se articulam continuamente, uma ação se segue a outra, onde as causas estão justificadas. O princípio de junção que une o plano é o *raccord*: o movimento é representado de tal maneira que há a continuidade do gesto entre os planos fragmentados, mantendo a noção de contiguidade do espaço.

Já a *montagem de correspondências*, é “uma montagem, ‘sem fio’, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior”. É aquela onde a única justificativa é a expressão do *cineasta-montador*. A não-justificativa é fundamental para essa

forma, já que nesta ausência de um porquê, ou uma função, que a forma pode se expressar por aquilo que ela é. Nesta “pura ‘poética’ do cinema”, as relações entre os agentes e os espaços não se dá mais pela continuidade, pelo *raccord* e pela homogeneidade entre os planos e suas paisagens, mas sim por:

Correspondência: ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação. Esta poderia ser a definição dessa colagem à distância que, de longe em longe, cria efeitos sensíveis que provocam eles mesmos relações de significação. Os sentidos engrenam a substituição, que por sua vez produz Sentido. (AMIEL, 2010, p. 23)

É esta noção de montagem que pretendemos integrar ao nosso olhar: uma montagem que respeite a própria forma da obra, que não se imponha como uma lógica determinante; que deixe que os sentidos brotem, se correspondam e sumam; que permita que o tempo interfira na narração e a tome, conduzindo-a ao aberto da vida.

3. Narrativa nihilista

3.1 Uma narrativa de dualidades

Béla Tarr começou jovem no cinema. Seu primeiro longa-metragem, *Ninho de família* (Családi tüzfészek, 1979) retrata a vida de uma família húngara no final dos anos de 1970. Confinados a um apartamento em que não cabem todos os egos da família, um casal tenta encontrar um apartamento em que possam morar e diminuir a pressão que a família lhes impõe, mas a burocracia e a falta de moradia os faz voltar de mãos vazias, e ao desespero do lar.

O cavalo de Turim, segundo Tarr, será seu último filme. Talvez por se tratar de uma fábula do fim do mundo, ou porque “não há mais o que dizer”. Um cocheiro e sua filha lutam para sobreviver com a escassa comida que conseguem em sua casa isolada, enquanto, lá fora, a ventania é incessante. Sem possibilidades de continuarem na casa, arrumam suas coisas e tentam partir, mas apenas para voltar ao mesmo lugar, à mesma casa.

Seus primeiros filmes retratam uma revolta contra um sistema opressor. Sistema que teria sido a promessa de emancipação comunista, mas que falhara e agora mostrava seu lado perverso. O estilo de sua *mise-en-scène* é algo que se assemelha ao de John Cassavetes: a câmera bem próxima aos atores, diálogos ágeis e diretos, uma certa verbosidade. Os filmes, entretanto, vão ficando cada vez mais soturnos e escuros. Desde *Danação* (Kárhozat, 1988), adota o preto e branco e, a partir daí, aprimora sua estética dos contrastes e dos tons de cinza.

Rancière, no livro que escreveu sobre o diretor, diz que

não há, na sua obra, um tempo dos filmes sociais e um tempo das obras metafísicas e formalistas. Ele faz sempre o mesmo filme, fala sempre da mesma realidade; escava-a, simplesmente, um pouco mais, de cada vez. Do primeiro ao último filme. É sempre a história de uma promessa falhada, de uma viagem com regresso ao ponto de partida (RANCIÈRE, 2013, p.11)

A diferença entre os dois polos é a total ausência de explicação nos últimos filmes: não há mais governo, estrutura familiar ou amorosa que cerca o sujeito, “é apenas o mesmo horizonte, varrido pelo vento, que leva os indivíduos a partir e os

devolve à casa da partida”.

Se o tema é o mesmo, isso não ocorre com a forma fílmica. Rancière separa a obra de Tarr entre a obra jovem e a obra madura. Os primeiros filmes de um jovem cineasta enfurecido, e os últimos de um cineasta maduro e endurecido: “o pessimismo do cineasta amadurecido exprime-se por via de longos planos-sequência que exploram, em torno dos indivíduos encarcerados na sua solidão, toda a profundidade do campo” (RANCIÈRE, 2013, p. 11).

Os filmes vão se tornando cada vez menos verbalizados. Nos primeiros, os dramas e embates se dão pela discussão verbal. Os filmes transitórios, *Almanaque da queda* (Öszi almanach, 1984) e *Danação*, apresentam uma contenção maior dos diálogos, que na fase madura, se reservam a breves momentos. Mas seria um equívoco considerar que se tem o desejo de retornar a um cinema mudo, ou melhor, sem som. O som em Béla Tarr é de uma importância crucial. Pelo menos desde *Danação* que um certo desenho de som se reproduz: os sons ambientes (passos, gotas, garrafas que se batem etc.) têm sempre uma presença não naturalista, estão presentes sempre em primeiro plano, assim como as vozes dos atores, não importa quão distantes da câmera eles estejam. Também é comum haver algum tipo de ruído constante que se estende por mais de uma sequência e não tem uma razão diegética de ser, normalmente um som em baixa frequência; em *O cavalo de Turim*, este som é substituído pelo vento, presente em praticamente todo o filme.

O seu último filme, talvez seja o que mais se aproxima dos tipos de imagens, narrativas e montagens que viemos discutindo até aqui. Assim como os personagens da *imagem-tempo* de Deleuze, os personagens em *O cavalo de Turim* são caracteres banais, percorrendo tarefas comuns e se repetindo; já não há um porquê em suas ações, nem uma direção a seguir. Entretanto, Tarr nunca repete a mesma aproximação desses movimentos; existe sempre uma nova maneira de olhá-los.

O filme se inicia com uma tela negra onde um locutor, com uma voz firme, nos conta sobre um cocheiro que, em uma praça em Turim, se desentende com o seu cavalo e começa a espancá-lo. Friedrich Nietzsche, que passava pelo local, se atira sobre o cocheiro em socorro do animal. Ao afastar o homem, Nietzsche se debruça no pescoço do cavalo e se põe a soluçar. Depois disso, enlouquece. O locutor termina dizendo: “E do cavalo nada sabemos.”

Olhando pela ótica da narrativa clássica, este talvez seja o único momento do filme que cumpra com a exigência do *domínio dos eventos*. Uma anedota em que uma série de peripécias se sucede, culminando com a loucura de Nietzsche. Ela se passa, entretanto, no plano das palavras, a tela está negra. A narrativa que rege o resto do filme é de outra natureza.

Sob uma perspectiva narrativa mais aberta, nos parece que a narrativa se desenvolve de uma maneira ao mesmo tempo mais sutil e mais complexa. Ela lida com relações de oposições espaciais e sua articulação com o tempo.

Os longos planos que são escolhidos (o filme tem apenas trinta planos no total), fazem com que o peso da *continuidade* ganhe uma outra característica, diferente da continuidade advinda do *raccord*. A *duração* (no sentido bergsoniano) é estendida aos limites do acontecimento, as ações tomam um tempo e ganham um peso. Assim ocorre também com os espaços. A rotina é insistentemente acompanhada pelos movimentos de câmera, os espaços são percorridos como se fossem um personagem a mais. A dimensionalidade dos movimentos faz este espaço ganhar uma concretude e uma massa que estagna os personagens.

O que se opõe então à essa concretude espacial e temporal é a própria existência das personagens. Não que eles sofram uma ameaça direta, e que devem superar. A força dessa oposição não tem um papel de antagonismo. Se trata de uma limitação. O vento e a escuridão limitam as personagens ao espaço interno da casa. O espaço se opõe a eles pelo vento: que lhes obstrui o caminho e que os traz de volta. Enquanto o tempo se opõe pela escuridão: que chega toda noite, até a chegada da noite derradeira, em que o vento cessa. É no desenrolar dessas duas forças que a narrativa se constrói. Estagnados neste limbo, que é a casa semi-protegida da escuridão e do vento, mas condenados a ali permanecerem, os personagens se colocam em situações que ora contemplam o fora, ora voltam-se para dentro, e tomam conta das tarefas diárias.

Um procedimento constante no filme, que contribui para a construção desse espaço e desse tempo, é o uso de *travellings* que se afastam do personagem e os submetem ao espaço, como se fossem engolidos por ele, pela materialidade que os circundam. O fato de não haver um corte acentua esse efeito. Percorremos o espaço lentamente e, de certa maneira, nos integramos a ele. Podemos notar uma dualidade na construção de suas imagens que coloca personagens e espectador num fluxo constante

de contemplação e atenção.

Podemos tomar como exemplo, a cena em que a filha alimenta a lareira na noite que encerra o primeiro dia. Começamos a cena em uma tela preta. A música tema, hipnótica e repetitiva, se mistura timidamente ao barulho do vento incessante, até superá-lo e alcançar o primeiro plano. A porta de madeira cheia de fissuras enche o quadro após ser relvado por um *fade in*. Um plano reto e próximo, que nos sugere a observar as fissuras de uma porta e a maneira como as pedras se encontram com a madeira. A duração é longa e podemos notar um círculo mais escuro e que a luz cintila suavemente, destacando a textura da madeira. A figura da filha invade o quadro e a escala do plano é subitamente recomposta pela entrada do novo elemento. O ritmo lento da madeira estática é substituído por um movimento que limpa nossa atenção e leva com ele a música; o vento continua incessante. A filha coloca o ferro na porta e a impressão é que o barulho está ao lado dos nossos ouvidos.

Acompanhamos o movimento da filha até a câmera se fixar no mesmo enquadramento em que encerra o plano anterior: mas neste, era dia e o pai estava sentado à janela. As situações cromáticas se invertem, forno a lenha e o lampião tomam a luz que vinha da janela; o que antes era luz agora é escuridão. A menina se ajoelha e coloca mais lenha no fogão. Se levanta e observa o breu pela janela. Há uma pausa e o fluxo de movimento que começa quando a filha entra em quadro cessa quando ela se debruça na janela. Subitamente a voz do cocheiro surge em primeiro plano e a estaticidade da cena é novamente quebrada; ele parece estar atrás de nós e nossa atenção se volta para o fora de quadro. Parece que, como a filha, nossa atenção deixa de vagar e se concentra na ordem do pai: a câmera, como que acompanhando esta ordem, dá atenção e se aproxima do rosto da filha para depois recuar para perto das camas. As vozes, como sempre, nos soam aos pés do ouvido. O vento fica mais forte e tudo escurece.

O que parece ocorrer é que Béla Tarr coloca também o espectador nessa dualidade entre uma contemplação vagante, e uma atenção mais cuidadosa que estagna os seus personagens. A alternância entre a música, que bastante potente, imersiva e repetitiva, com o barulho do vento, contrasta com os sons ambientes e as vozes, que são sempre muito presentes, adicionando um fator de realidade quando o escutamos, trazendo a atenção de volta ao interior do plano. Assim faz também com o movimento

das imagens. Ele nos dá um longo tempo de observação de uma paisagem morta, como a porta; mas em seguida alguma ação é realizada e voltamos nossa atenção para esse cotidiano.

Estas alternâncias sutis nos leva a considerar a questão da economia das imagens como forma de gerar impacto. Ao se utilizar de um mínimo para organizar a cena, toda mudança que ocorre ganha um acento muito maior. Um exemplo dessa economia é o uso de planos próximos. São poucas as vezes que nos aproximamos de um personagem enquanto um diálogo está acontecendo, ou quando contemplam pela janela. A maioria dos planos próximos são das atividades das mãos, em atividades ordinárias. Principalmente na mão esquerda do cocheiro que não consegue usar o outro braço. Tarr se preocupa em se aproximar do homem quando se coloca a cortar lenha, ou amarrar o laço, furar um cinto. A dimensão que estas ações tomam potencializa o esforço do homem que realiza a tarefa.

Assim também acontece com as palavras. Raras as vezes são proferidas pelo narrador e, mais ainda, pelos personagens. Fica clara, assim, a intenção de destacar o monólogo do homem que adentra a casa para pedir bebida e se senta à mesa. A câmera acompanha a filha pegar a garrafa e levar até a mesa: o movimento acompanha bem de perto a garrafa. Depois de apoiada na mesa, o foco vai para o homem, que já tinha começado a discursar. Lentamente, o quadro se aproxima do rosto do homem até ele ocupar boa parte da tela e assim fica. Somos todos ouvidos. A discrepância com o resto da economia das imagens do filme é tal que a sua função parece ser não apenas destacar o monólogo, mas deslocá-lo para outra realidade fílmica, um discurso que se sobrepõe.

A contagem dos dias talvez seja a única forma progressiva que podemos identificar na narrativa do filme. Mas esta progressão é, ao contrário, uma estagnação; uma contagem regressiva para a escuridão que toma tudo e silencia o fora e o dentro da casa: o plano final, o sétimo dia, é o estagnado, o esgotado, o que não aguenta mais. A estagnação e a inércia são figuras que ganham, cada vez mais, uma relevância na obra de Béla Tarr. As situações são cada vez menos dinâmicas e as interações diminuem; as ações se repetem, como num eterno retorno nietzscheniano. Mas diferentemente da proposta do filósofo alemão, de se experienciar da forma mais intensa possível este momento que se viverá infinitamente, já que será o único, o que

ocorre é a paralisação diante deste momento. O horizonte de possibilidades se torna cada vez mais curto e já não há alternativa de para onde seguir, o lugar em que se está é o único ao qual se poderá chegar.

3.2 Figuras do esgotamento

De que maneira, portanto, uma linguagem que flerta com o esgotamento articula suas imagens? Qual a especificidade de uma arte que se exerce a partir do *esgotado*. Como vimos nos capítulos anteriores, o cinema por diversos momentos se questionou sobre suas possibilidades e seu destino. Seria possível dizer que, depois de já se ter olhado e se modificado tantas vezes, propondo emancipações, rompimentos e reformulações, o cinema tenha alcançado um ponto onde não haveria mais possibilidades?

Em seu texto sobre Samuel Beckett, Gilles Deleuze usa o cansaço para definir o *esgotado*: “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível.” (DELEUZE, 2010, p. 67) O cansado ainda se relaciona com o universo do possível, enquanto o esgotamento se dá quando os “possíveis” são extinguidos:

Bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação. Não é mais para sair nem para ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo. [...] Não sei cair, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade dos contraditórios, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada. Estava-se cansado de alguma coisa, mas esgotado de nada” (DELEUZE, 2010, p. 69)

Talvez o cinema de Tarr não seja a quintessência de uma *estética do esgotamento*, e defender isto não é nosso objetivo. Se nos aproximamos do *esgotado* de Deleuze é por nos parecer lançar luz à uma certa estagnação em meio a ações aparentemente dinâmicas. A estética de Béla Tarr parece se aproximar deste horizonte de possíveis cada vez menor, onde o niilismo é sempre mais presente.

A passagem da obra jovem para a madura em Béla Tarr pode ter uma importância maior do que uma simples distinção metodológica. Ela se relaciona intimamente com o fim de uma utopia, de uma visão romântica-histórica do mundo, e até certo ponto, pode resumir o espírito do tempo onde as grandes estruturas ideológicas se desfazem, e parece haver uma unidimensionalidade de alternativas, que

levam sempre a um mesmo fim ou que raramente se concretizam.

Em artigo para a Revista Cinética, Pedro Henrique Ferreira chama atenção para essa transição, já que é fundamental para entendermos a relação que o seu cinema estabelece com o real e o presente. O período de juventude tem uma ligação com o cinema de Miklós Jancsó e a utopia romântico-histórica. Ainda que se trate de histórias de promessas perdidas, a intenção é de se aproximar do real e denunciá-lo e explicá-lo. Na maturidade não há mais essa intenção. O realismo se exerce de outra forma. Ele aparece como um presente intransponível e insuperável, um eterno retorno das mesmas situações; onde o futuro e o passado são colocados em suspensão e apenas o presente se desdobra.

A utopia exige um futuro. Exige uma história, para estabelecer um caminhar temporal, onde o tempo escoc para além do momento presente. Mas, “Ao caminhar na contramão da utopia, Tarr também freia a imaginação. Ao frear a imaginação, põe em suspenso a história, e conseqüentemente, põe em suspenso também o tempo.” A alternativa restante é se virar para esta forma do presente estagnado. Talvez por isso, que em *O cavalo de Turim*, a suposta obra derradeira, as situações são repetidas, mas nunca filmadas da mesma maneira:

“Quando a utopia é interdita, a imaginação freada e a história descreditada, a única coisa que permanece é um aqui-e-agora ao qual estamos condenados, um espaço composto por superfícies, que é a condição real e trágica do ser-em-si. (...) É a razão pela qual os sete dias de *O Cavalo de Turim* reciclam os mesmos atos, mas a realização cinematográfica de cada uma destas, a práxis, é cada qual esculpida à sua própria maneira – é o esgotamento de uma poética elevada a seu ápice.” (FERREIRA, Pedro Henrique. *O realismo de Béla Tarr*. Em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-realismo-de-bela-tarr/>. Acesso em: 03/12/2014)

Tarr rejeita uma volta aos modelos que oferecem resposta, nem mesmo tenta buscar um modelo que ofereça respostas. O seu método se estabelece em tentar explorar ao máximo as alternativas desta realidade de um presente eterno. Buscar as possibilidades em um presente estático, esgotado, pode parecer uma condição ou uma tarefa impossível, mas é o que Tarr se propõe a fazer: “Ao sonho vívido da utopia romântica, Tarr contrapõe a morte, que é, por sua vez, um despertar. Mas também é neste torpor que está a epifania divina, a experiência de encontro com uma realidade mais profunda.” (FERREIRA, *op. cit.*)

Peter Pál Pelbart, no livro *O avesso do niilismo* coloca que o niilismo apresenta um avesso, onde toda sua negatividade se apresenta como positividade. Para ele, o niilismo, enquanto atitude estabelecida em e por uma sociedade, está mais presente do que nunca, mas é preciso atualizá-lo. Para tanto, ele o associa ao conceito de *biopolítico*, de Michel Foucault. Ele se propõe a analisar essa atualização por achar um tarefa urgente entender:

a pusilanimidade crescente em que convivem *um alargamento indefinido dos modos de rebaixamento e monitoramento biopolítico da vida* e uma imensa dificuldade em extrair desse contexto a *variabilidade das perspectivas, dos modos de existência e de resistência* que ele poderia suscitar (PELBART, 2013, p. 13)

Ele sustenta, entretanto, que este contexto não se apresenta como uma direção única, que tanto o niilismo como o *biopolítico* apresentam um avesso que, como numa fita de Moebius, seria preciso ir até o seu limite para virá-lo. E ao invertê-lo é que as possibilidades se abrem e do esgotado pode-se tirar infinitas possibilidades:

Justamente quando tudo parece nivelado, quando a terra se tornou lisa, e todas as potências se deixam determinar pelo código de técnica, enfim, é nesse estado aparentemente unidimensional que o niilismo tem o mais bizarro dos efeitos, o de restituir as forças elementares a elas mesmas no jogo bruto de todas as suas dimensões, de *liberar esse nihil impensado em uma contrapotência que é a do jogo multidimensional*. (PELBART, 2013, p. 17-18)

Tarr reencontra, portanto, um certo renascer de possibilidades, justamente quando se abdica de propor uma direção; quando já não espera que a realidade lhe aponte uma direção. Ao fazer isso, ele se abre ao que Rancière chamou de um *tempo do depois*:

O tempo do depois não é o da razão reencontrada nem o do desastre esperado. É o tempo do depois das histórias, o tempo em que o interesse recai diretamente sobre a malha sensível na qual elas talham os seus carreiros entre um fim projetado e um fim advindo. Não é o tempo em que se fazem belas frases ou bonitos planos para compensar o vazio de toda a espera. É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa. (RANCIÈRE, 2013, p. 96)

Portanto, se se chegou a ideia de uma era dos fins – da ideologia, da história, do cinema, da *mise en scène* – isso não quer dizer uma extinção das alternativas. Pois a resposta niilista ao fim exige que ele seja atravessado, que se chegue ao seu avesso e

revela a multiplicidade das alternativas escondidas por trás das estruturas que regem a ordem. Mas para isso, primeiro é preciso destruí-las.

Conclusão

A questão da narratividade cinematográfica é imensa. Vimos, mesmo sem nos aprofundar, que ela se desdobra em diversas outras: como a relação cinema/real, ou sobre qual seria a “verdadeira arte” do cinema. Uma questão que, com toda certeza, não foi totalmente abarcada neste trabalho. Esperamos, entretanto, ter conseguido ao menos mostrar que a narratividade cinematográfica dificilmente terá uma teoria definitiva, que aborde com clareza todas as formas de se fazer cinema.

Nosso olhar, talvez não tenha sido o ideal para responder nossa pergunta: como lançar um olhar narrativo à uma obra que não cumpre com os requisitos da narrativa clássica?, mas pode ser o começo de um caminho.

Esperemos também ter mostrado que o cinema está longe de extinguir suas possibilidades. Que quanto mais próximo o fim pareça estar, mais próximo está também o seu avesso. Que o cinema, ao questionar todas as suas bases e certezas, apenas lança possibilidades de se reinventar.

Durante o decurso desse trabalho levantamos duas hipóteses que não havíamos colocado antes e que merecem ser exploradas. A primeira diz respeito ao que víamos tentando moldar, nosso *olhar narrativo*. Temos consciência de que a questão do observador/espectador ficou alheia ao nosso trabalho, e que por se tratar de um *olhar*, ela deveria estar presente. Com o avanço das investigações, começamos a levantar a hipótese de a narrativa estar vinculada mais a uma atitude externa ao filme, do que a algo intrínseco a ele. Entretanto, por ser tão abrangente e rica de problemas a questão narrativa em si, o espectador ficou injustamente afastado deste trabalho – injustiça que pretendemos sanar em trabalhos futuros.

Ao trabalharmos sobre a questão do niilismo, percebemos também que o que se designou *tempo morto* no cinema, e que é muito caro ao cinema contemporâneo que discutimos, pode ter uma relação mais profunda com o *esgotado* do que imaginamos inicialmente. Este “fenômeno” do tempo morto pode estar relacionado a uma certa contradição da temporalidade em que vivemos: onde tecnologias e eventos se transformam em uma velocidade vertiginosa, mas as oportunidades concretas de

mudança e emancipação se mostram cada vez mais distantes. O controle *biopolítico* e a relação com este tipo de cinema é outra questão que pretendemos trabalhar futuramente.

REFERÊNCIAS

- AMIEL, Vicent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 2005
- BAZIN, André. **O que é o cinema?: André Bazin**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento: Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- JAFFE, Ira. **Slow movies: countering the cinema of action**. Nova York: Columbia University Press, 2014.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- PARENTE, André (org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papyrus, 2013.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do** Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- PEALRMAN, Karen. **Cutting Rhythms: shaping the film edit**. Burlington: Focus Press, 2009.

- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- pós guerra.** Campinas, SP: Papirus, 2000.
- RABIGER, Michael. **Direção de cinema.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, volume I.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Campinas, SP: Papirus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contrapoto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **Béla Tarr: o tempo do depois.** Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa I: A intriga e a narrativa histórica.** São Paulo: Papirus, 2003.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: Papirus, 2003.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema.** Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson.** Petrópolis: RJ: Vozes, 2009.