

FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

Cristina Álvares

Ana Lúcia Curado

Isabel Cristina Mateus

Sérgio Guimarães de Sousa



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

FIGURAS DO ANIMAL

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado
Isabel Cristina Mateus | Sérgio Guimarães de Sousa

Comissão Científica:

André Corrêa de Sá [U California – Santa Barbara]

Anne Simon [EHESS]

Cândido Oliveira Martins [FFCS]

Charles Feldhaus [UE de Londrina]

Dorothea Kullmann [U Toronto]

Giovanni Tedesco [UMinho]

Helena Pires [UMinho]

Jaime Bezerra da Costa [UMinho]

Jerónimo Martínez Cuadrado [U Murcia]

Jorge Bastos da Silva [FLUP]

José D. Almeida [FLUP]

Marta Várzeas [FLUP]

Miriam Ringel [U Bar-Ilan]

Nuno Simões Rodrigues [FLUL]

Pedro V. Moura [FLUL]

Rogério de Almeida [USP]

Rosário Girão [UMinho]

Serena Rivera [U Massachusetts, Dartmouth]

Virgínia Soares Pereira [UMinho]

Vítor Moura [UMinho]

Xaquín Nuñez [UMinho]

Direcção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

Direcção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2017

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2017

Depósito legal: 4354836/17

ISBN 978-989-755-316-5

O CAVALO DE TURIM DE BÉLA TARR: ANÁLISE SIMBÓLICA E MITOCRÍTICA DO MITO DO FIM DO MUNDO

Alberto Filipe Araújo

afaraujo@ie.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, INSTITUTO DE EDUCAÇÃO. BRAGA, PORTUGAL

Rogério de Almeida

rogerioa@usp.br

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FACULDADE DE EDUCAÇÃO. SÃO PAULO, BRASIL

O objetivo deste estudo é analisar simbolicamente a relação estabelecida entre a figura do cavalo e o fim do mundo conforme fabulado no filme *O Cavalo de Turim*, de Béla Tarr. Utilizou-se como metodologia a mitocrítica, uma técnica investigativa que busca a compreensão do mito pela redundância de seus mitemas, isto é, de suas mínimas unidades de sentido, de acordo com os postulados de Gilbert Durand. O filme apresenta três mitemas na atualização do mito do fim do mundo: o tempo circular, o declínio e o niilismo. A articulação desses três elementos expressa uma lógica da decadência em uma perspectiva niilista, em que os valores perdem força e o sentido esmorece. O cavalo é a figura responsável por sintetizar a diminuição das forças naturais e cósmicas, primeiramente, simbolizando a perda da lucidez de Nietzsche e depois como símbolo da existência do cocheiro inválido e sua filha.

29

.....
**O CAVALO DE TURIM DE
BÉLA TARR: ANÁLISE
SIMBÓLICA E MITOCRÍTICA
DO MITO DO FIM DO MUNDO**
.....

Alberto Filipe Araújo
Rogério de Almeida

Introdução

EM O CAVALO DE TURIM, Béla Tarr opera uma mudança simbólica nas imagens de destruição usualmente presentes no imaginário do fim do mundo para dar lugar à percepção da circularidade do tempo, do declínio das forças que nos animam e do niilismo, compreendido aqui nitzscheanamente como a morte de Deus, a perda dos valores que conduziam o mundo. Este caminhar lento para o fim se apresenta em um filme de 2 horas e 25 minutos de duração, dividido em um prólogo e seis dias, nos quais acompanhamos a rotina de um cocheiro, sua filha e o cavalo, que se recusa a trabalhar ou mesmo comer.

O título do filme se esclarece no prólogo, com a referência ao episódio real ocorrido com o filósofo Friedrich Nietzsche, que perdeu sua

lucidez logo após interromper o cocheiro que castigava seu cavalo e se abraçar ao animal em uma rua de Turim. Não se trata de uma história real sobre o cavalo, mas de um empréstimo simbólico, um deslocamento do fim da lucidez do homem Nietzsche para o fim do mundo, tema que estudaremos com a aplicação da mitocrítica, a partir dos postulados de Gilbert Durand (1981, 1989, 1998, 2003). Ao estudar os mitemas do tempo circular, do declínio e do niilismo, presentes em *O Cavalo de Turim* (2011), de Béla Tarr, destacaremos o importante papel simbólico desempenhado pelo cavalo.

Atualização mítica e redundância simbólica no cinema

O cinema pode ser considerado o principal repositório de mitos do século XX, o que melhor os atualizou. Não quer isso dizer que o cinema tenha inventado novos mitos, já que os mitos são sempre os mesmos, ainda que com roupagens distintas, mas que atuou de maneira decisiva para atualizá-los, seja por meio de derivações, deslocamentos ou disfarces, muitos dos quais sem sequer ter passado pela consciência, como é o curioso caso do cineasta italiano Vittorio de Sica. Gilbert Durand narra a conversa mantida entre ambos:

Um dia, disse-lhe: “Final, *O Ladrão de Bicicletas* é o mito de Orfeu». (...) Vemos um homem que perdeu Eurídice/bicicleta e que desce sucessivamente a três infernos: a feira da ladra, o asilo e as prostitutas, para procurar a pista de sua bicicleta. Tem um guia, Hermes, que é o neto, e enfim, exatamente como no esquema, reencontra Eurídice, ou seja, rouba outra bicicleta. E parte nessa bicicleta e é apanhado pela polícia, ou seja, é a catástrofe, exatamente como no mito de Orfeu. E aí a imagem é muito bela, já não vejo o filme há pelo menos trinta anos mas lembro-me da imagem que mostra este infortunado Orfeu a chorar humilhado pela polícia e pela multidão hostil, e a criança dá-lhe a mão, é uma imagem muito bela, com que o filme termina. É exatamente o esquema de Hermes condutor, psicopompo que conduz a alma. O mitólogo é o mesmo. De Sica ficou muito admirado: sim, era verdade, e ele nunca tinha pensado nisso! (Durand, 1981: 73-74)

O mito não depende, como se depreende do relato, da intenção consciente do cineasta, mas se faz presente por meio de seus mitemas ou de parte deles, evidenciados pelos pacotes de relações prenhes de sentido e que se aproximam da concepção de isomorfismo semântico. Com efeito, verifica-se uma notável limitação da imaginação, que alia em seus trabalhos uma versátil criatividade para tratar das invariâncias antropológicas. Ainda com Gilbert Durand constatamos que as mitologias

são relativamente pobres e só têm um número restrito de elementos míticos que se chamam *mitemas*^[1] e combinações desses elementos em número relativamente simples. E acontece que temos uma grande reserva mitológica nos nossos antepassados culturais greco-latinos que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra na nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais mas cujos esquemas – os *mitologemas* – são idênticos. (Durand, 1981: 74)

O mito expressa-se, portanto, pela hermenêutica simbólica, que entende a compreensão como um exercício de tradução: «entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução» (Steiner, 2005: 72). Portanto, compreender uma obra é traduzi-la: «leitura e interpretação são, em última análise, ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da ‘tradução’, a minha própria linguagem torna-se uma com a do criador.» (Durand, 1998: 252)

O mito não representa somente o núcleo substantivo da cultura antiga, mas também a cultura de nosso tempo: «o mito sobrevive e se difunde porque é portador de múltiplos sentidos e que cada um adote aquele que convenha a suas necessidades e interesses, a suas esperanças.» (Vatin, 2004: 123)

Além disso, é importante também destacar que toda narrativa, seja literária, musical, pictorial, ideológica etc., tem uma relação muito

¹ «O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintático-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados» (Araújo, Gomes, Almeida, 2014: 25).

estreita com o mito: «O mito seria, de alguma maneira, ‘o modelo’ matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas (*‘schèmes’*) e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa.» (Durand, 1998: 246)

Com essa perspectiva teórica como horizonte, nossa tarefa mitocrítica incidirá em *O Cavalo de Turim* para evidenciar seus mitemas estruturantes, investigar o papel simbólico exercido pela figura do cavalo e refletir sobre a mensagem contida no semantismo profundo destacado pela redundância. Gilbert Durand (2003: 163) insiste que «a redundância é a chave de toda a interpretação mitológica, o indício de todo procedimento mítico». Por outras palavras, as imagens significativas que habitam o mito, que é sempre transpessoal, transcultural e metalinguístico, recorrem ao mecanismo da redundância para que melhor possa transmitir o sentido cifrado.

A técnica de investigação que permite, por meio das redundâncias, melhor compreender a emergência do mito é a mitocrítica, com a qual se pode investigar obras integrais ou em partes, literárias ou não, de modo a apreender os mitos diretores dessas produções, de seus autores ou de uma época.

Há, portanto, um relato mítico inerente à significação de todo relato (Durand, 1998: 341-342). «O mito se decompõe em alguns ‘mitemas’ indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas ‘lições’» (Durand, 1998: 155), que são entendidas como *leituras* ou recepção.

A decomposição do mito em mitemas segue os seguintes passos metodológicos (Durand, 1998: 343): relacionam-se os temas, as recorrências simbólicas que constituem as sincronicidades míticas da obra; examinam-se as situações e as combinatórias de situações das personagens e dos elementos que estão dispostos no plano diacrônico; e localiza-se as diferentes lições do mito, correlacionando-as com as de outros mitos.

O mais importante, na utilização da mitocrítica, é compreender que uma obra estrutura-se por meio de símbolos, de redundâncias simbólicas, que em seu conjunto revelam a ligação da obra a um mito, ainda que sofra os desgastes do tempo e surja disfarçado ou modificado.

Estudo mitocrítico de *O Cavalo de Turim*

A estética das obras de Béla Tarr compõe-se de imagens em preto e branco, longos planos-sequência, narrativa rarefeita, banda sonora minimalista, controle preciso dos movimentos de câmera, alternâncias entre planos fixos e em movimento, de modo que o conjunto compõe os traços estilísticos que particularizam a obra do diretor húngaro e reserva seu papel na história do cinema como reconhecem Mark Cousins (2013), Jacques Rancière (2013) e András Kovács (2013). Seu ponto alto encontra-se em *Tango de Satanás* ou *Satantango* (1994), com suas mais de 7 horas de duração, mas está presente também em *As Harmonias de Werckmeister* (2000) e *O Homem de Londres* (2007), que antecedem *O Cavalo de Turim*.

O filme condensa a narrativa em seis dias, vividos por um cocheiro deficiente, sua filha e o cavalo, que se recusa a trabalhar ou comer. Em meio a uma tempestade de vento incessante, o velho e sua filha buscam sobreviver enquanto assistem aos sinais do fim. O cavalo tem um papel importante no filme, pois além de ser a força de trabalho do velho, o sustento de sua família, é também o cavalo emblemático da perda de lucidez de Nietzsche, como observamos na cena de abertura, por meio da voz em *off* do narrador:

Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche deixa a residência no número 6 da Via Carlo Alberto, talvez para dar um passeio, talvez para ir até o correio... para sua correspondência. Não longe dele, ou realmente bastante longe dele, um cocheiro tem problemas com seu cavalo teimoso. Apesar de sua premência, o cavalo resolve empacar, o que faz o cocheiro – Giuseppe? Carlo? Ettore? – Perde a paciência e começa a chicoteá-lo. Nietzsche avança até a multidão e põe um fim ao brutal espetáculo do cocheiro, que está espumando de raiva. O forte e bigodudo Nietzsche repentinamente pula na carroça e abraça o pescoço do cavalo, soluçando. Seu vizinho o leva para casa, onde ele fica deitado por dois dias, imóvel e silencioso, em um divã, até que finalmente murmura suas últimas palavras: “Mutter, ich bin dumm.” (“Mãe, eu sou idiota”). Ele vive ainda por 10 anos, meigo e demente, sob os cuidados de sua mãe e irmãs. Do cavalo nada sabemos.

Estabelecida a relação do cavalo com o episódio vivido por Nietzsche, o filme começa, seguindo lentamente a monótona rotina de Ohlsdorfer, o cocheiro, que troca de roupa, deita-se, come a batata preparada por sua filha e tenta fazer o cavalo comer e trabalhar. À noite, depois que pai e filha se deitam, ocorre o primeiro diálogo, decorridos já 30 minutos de filme, quando o pai quer saber se a filha ouviu o ruído das térmitas. Ohlsdorfer as ouviu há anos, mas não mais agora. Trata-se do primeiro indício do declínio do mundo.

No segundo dia, pai e filha tentam fazer com que o cavalo trabalhe, sem sucesso. O vizinho chamado Bernhard bate à porta em busca de palinka, um tipo de aguardente. Exaltado faz um discurso sobre o fim dos tempos, alegando que tudo está perdido para sempre, que não há nem bem nem mal, em uma referência indireta a uma das obras de Nietzsche. O tom de sua voz é profético e o conteúdo niilista, mas para Ohlsdorfer não passa de bobagem.

O terceiro dia é marcado pela visita dos ciganos. Pai e filha cumprem o mesmo ritual de sobrevivência, até que os ciganos chegam fazendo alarido com a descoberta do poço, de onde retiram água, enquanto Ohlsdorfer os expulsa. Um velho dá à mulher um livro, como forma de pagamento pela água. Em casa, depois de limpar os pratos, ela lê com dificuldade as palavras que condenam as injustiças feitas contra os lugares sagrados e vaticina: «A manhã se converterá em noite. A noite acabará.»

No quarto dia, ainda que retorne ciclicamente a gestualidade cotidiana, outro sinal de declínio anuncia o fim do mundo, ou ao menos daquele mundo: acaba a água do poço. Em uma medida extrema, a única que resta, recolhem seus pertences mais importantes e tentam partir, com a mulher puxando a carroça no lugar do cavalo, que se arrasta atrás, junto com o padre. A câmera imóvel lhes acompanha até que desaparecem no horizonte, mas em poucos instantes retornam sem nenhuma explicação. Não sabemos o que se passou, mas não conseguiram partir. Estão presos àquela difícil condição.

O quinto dia é marcado pelo fim da luz. A lamparina não acende, por mais que pai e filha se esforcem por levar o lume até ela. Em *off* a voz do narrador sintetiza a situação: «Podemos ouvi-los tateando para chegar às suas camas. Podemos ouvi-los se deitando e cobrindo-se com os cobertores. Podemos ouvi-los respirando somente a respiração

deles. Um silêncio de morte fora, a tempestade acabou. Um silêncio de morte na casa também».

O sexto dia se anuncia. Da escuridão emerge lentamente a silhueta do pai e da filha sentados à mesa. Embora seja dia, está tudo escuro, dentro e fora da casa, nenhuma luz os ilumina. O pai insta sua filha a comer, mas ela permanece imóvel. É o fim do filme, uma imagem serena e silenciosa do fim do mundo.

Para analisar a obra em questão, é importante compreender que a principal função do imaginário é a de eufemizar as imagens da morte e do tempo que passa. Em *O Cavalo de Turim*, a eufemização ocorre com o atualizar da imagem do fim do mundo. Ohlsdorfer esforça-se continuamente e em vão para reverter não a passagem do tempo, mas a decadência por ela anunciada. Tenta fazer o cavalo comer, trabalhar, tenta mudar-se dali, procurar novas paragens, esforça-se inclusive, como mostra a última cena, para se manter vivo num mundo já apagado. Esse esforço de ação, mais do que uma tentativa de negar o que se faz patente, parece reforçar o desejo de vida, desejo de seguir adiante, de fazer frente às faces da morte.

E que faces são essas? Não há no filme ribombar de trombetas, labaredas infernais, explosões espetaculares ou algo que se pareça com uma grande catástrofe. O fim do mundo em *O Cavalo de Turim* realiza-se mítica e narrativamente com a emergência de três mitemas que aparecem entrelaçados: o tempo circular, o declínio e o niilismo.

O tempo circular aparece na dinâmica do cotidiano vivido pelas personagens, no retorno do dia após a noite, na possibilidade de um recomeço após o fim. Simultaneamente estão presentes as imagens de declínio, os sinais de esgotamento do mundo: o cavalo que se recusa a comer, a água que se esgota, a luz que se apaga.

Em entrevista a Lídia Mello (2015: 9-10), quando perguntado sobre a relação entre diferença e repetição em seus filmes, o diretor húngaro é esclarecedor. Após dizer que nunca acontece uma repetição pura e simples, que cada dia o mesmo é vivido de maneira diferente, conclui:

Enfim, *O cavalo de Turim* é muito simples, pois mostra que criamos cada um de nossos dias de formas diferentes, e nos tornamos cada vez mais fracos; e, no fim, apenas desaparecemos. Vamos desaparecendo da vida, da terra e então morreremos. Isto não é o apocalipse, nem algo ruidoso. É simplesmente a morte.

Entretanto, a obra vai além das intenções do diretor, pois efetivamente a morte das personagens e do cavalo vem envolta em uma atmosfera cósmica, mítica, com uma tempestade de vento que só cessará no sexto dia, junto com a luz. A fala profética do vizinho e o livro dos ciganos completam o quadro enigmático e fertiliza simbolicamente o declínio do mundo. Seu fim não vem de maneira estridente, mas num movimento silencioso e espiralado, com o diferente se descolando do seio da repetição. A cada dia surge um novo sinal do avanço do tempo.

Desse modo, o tempo não é só um tema fundamental do filme, mas um mitema que se apresenta de maneira complexa. A tensão entre as histórias circulares e as situações que rompem a circularidade do relato é uma constante e o ponto de chegada, o fim do mundo, revela a lógica da decadência em uma perspectiva niilista, em que os valores perdem força e o sentido esmorece.

De acordo com Jacques Rancière (2013: 82-83), o filme articula três tempos. O tempo do declínio, tanto do cavalo quanto das personagens que veem o fim inexorável se aproximando com o poço seco e o lampião que já não acende. O tempo da mudança, quando intentam partir com a mulher puxando a carroça. E, por fim, o tempo da repetição, da espera atrás da janela, de onde, através da dança de folhas secas ao vento, se observa ao longe a árvore de galhos secos.

András Kovács (2013) também nota que a repetição dos eventos cotidianos não turva a marcha de seis dias rumo ao fim. Fim que não se resume à morte das personagens – cavalo, homem e mulher –, mas se estende à desapareição da natureza.

Na perspectiva durandiana, o tempo em *O Cavalo de Turim* revela as quatro manifestações da organização temporal realizada pela estrutura sintética do imaginário. Primeiramente, a «harmonização dos contrários», em que o termo «harmonia significa simplesmente aqui organização conveniente das diferenças e dos contrários» (Durand, 1989: 237), como ocorre na conjunção do tempo do declínio e da repetição na película.

O «caráter dialético ou contrastante» é a segunda organização da estrutura sintética e se manifesta pela «valorização igual e recíproca das antíteses no tempo» (idem: 239). É importante ressaltar que não há uma síntese no sentido de uma fusão ou uma unificação dos elementos contrários, nem o predomínio de um contra o outro, mas justamente

a igual valorização. No filme, isso ocorre justamente na coincidência de termos opostos, mas que são também complementares: velhice e juventude, homem e mulher, pai e filha (na relação das personagens); luz e escuridão, dentro e fora, som e silêncio (sem contar o próprio contraste estético nas imagens em preto e branco).

A terceira forma de organização temporal da estrutura estética é a histórica, marcada pela possibilidade, na narração do presente, da «hipotipose do passado» (240). O presente histórico é então reflexo de uma imagem do passado que retorna e influencia o presente. «De um lado a estrutura histórica é orientada por um progresso, pelo presente senão pelo futuro, do outro por um passado fora do tempo à força de ser passado» (241). O episódio da biografia nietzscheana que está no prólogo da película é essa imagem simbólica do passado que contamina toda a narrativa presente. Não estamos diante de qualquer cavalo, mas do cavalo-símbolo do fim da lucidez do homem Nietzsche.

A quarta e última organização do tempo ocorre pela «*hipotipose futura*: o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação» (241). É o predomínio do estilo messiânico ou «revolucionário que põe um ponto final ideal à história, inaugura a *estrutura progressista*» (242). No caso em questão, o fim da história coincide com o próprio fim do mundo, é este o futuro que se antecipa por meio da hipotipose, contaminando o presente, como ocorre com os sinais que indicam a proximidade do fim.

E o fim do filme não deixa de ecoar o anúncio feito pelo próprio Béla Tarr de que esta seria sua última obra cinematográfica. A esse respeito, Rancière (2003: 84-85) reflete no último parágrafo de seu estudo:

Haver feito seu último filme não é entrar forçosamente no tempo em que já não é possível filmar. O tempo depois do final é bem aquele em que se sabe que em cada novo filme surgirá a mesma pergunta: por que fazer mais um filme sobre uma história que, em seu princípio, é sempre a mesma? Poderíamos sugerir que é porque a exploração das situações que essa história idêntica pode determinar é tão infinita como a constância com a qual os indivíduos se dedicam a suportá-la. A última manhã é ainda uma manhã prévia e o último filme ainda é um filme a mais. O círculo fechado está sempre aberto.

O que Rancière sugere é que o tema do fim do mundo expressa o esgotamento de algo que, por força do próprio esgotamento, pede renovação. O mito do fim do mundo é, assim, possibilidade de recomeço. É a leitura que faz, por exemplo, Daniel Soares Abib (2016: 44): «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.» De maneira mais enfática e abrangente, Rosa Maria Martelo (2015: 16) também entende que o fim do mundo é um pensamento, uma alegoria, uma tentativa de interromper o devir, expressão do desejo de um novo princípio, razão pela qual, na interpretação da autora, «o facto de dividir o filme em seis dias não pode deixar de nos fazer pensar num sétimo dia em que tudo possa afinal recomeçar.»

Os mitemas do tempo circular e do declínio não aparecem apenas entrelaçados entre si, mas também a um outro mitema, o do niilismo.

Embora historicamente o niilismo tenha sido nomeado no século XIX na literatura russa de Ivan Turgueniev e Fiódor Dostoievski e no pensamento germânico de Friedrich Nietzsche, sua presença pode ser sentida em todo momento em que a sociedade é tomada pelo sentimento de decadência, de declínio, como a modelar expulsão do paraíso judaico-cristã ou as sucessivas idades gregas (ouro, prata, bronze, heróis e ferro). Esses momentos equivalem simbolicamente ao fim do mundo, ou ao fim de um mundo e consequente início de outro.

O niilismo expressa, portanto, a negação de todos os valores, a ausência de sentido e finalidade. As antigas crenças desaparecem e nada ocupa seu lugar. Nietzsche (1983: 381) definiu o niilismo como a «hiperbólica ingenuidade do homem: colocar a si mesmo como sentido e medida do valor das coisas.» Atualmente, Gianni Vattimo (1996: 4) define niilismo como «a morte de deus» anunciada por Nietzsche, a «desvalorização dos valores supremos».

Em *O Cavalo de Turim*, o niilismo se apresenta, para além do discurso, no declínio das próprias narrativas. Se os filmes anteriores de Béla Tarr se interessavam pelos engodos tramados nas histórias – já que, como apontou Rancière (2013: 67), as histórias todas, contadas desde o Antigo Testamento, não fazem mais que gerar expectativas que se revelam enganosas –, *O Cavalo de Turim* é o filme que se interessa pela espera, a espera quase silenciosa, jamais refletida ou dialogada, do

fim de todas as esperanças. O primeiro a deixar de esperar é o cavalo. Recusa-se a comer, depois recusa-se a beber. A mulher, no último dia, também se recusará a comer, da mesma forma que a lamparina recusará o fogo e o mundo se recusará a continuar.

O fim do mundo é simbolizado pelo cansaço do cavalo, que opera aqui como a síntese de uma natureza que perde força, decai e se dissipa. A água deixa de manar, o vento cessa de soprar, a luz já não pode ser acesa. Gilbert Durand (1989: 55) atesta que «o cavalo é isomorfo das trevas e do inferno», um animal ctónico, ligado às forças terríficas da natureza, «símbolo do tempo dado que se liga aos grandes relógios naturais» (idem:57), como aparece na película de Tarr. É o cavalo também que puxa o carro solar e, em algumas culturas, liga-se a divindades lunares, reforçando o carácter temporal de sua simbologia. No filme, os sinais de declínio se ligam ao símbolos hipomorfos, como na tormenta incessante ou mais claramente na escuridão final.

Para Jacques Rancière, o cavalo simboliza no filme o instrumento de trabalho, o meio de sobrevivência do velho e da filha, sua força de trabalho, de ação no mundo. Mas o animal é também mártir dos humanos, o cavalo ao qual Nietzsche se abraçou nas ruas de Turim. E, por fim, o símbolo da existência do cocheiro inválido e sua filha, um irmão do camelo nietzschiano, feito para carregar todos os fardos possíveis. (Rancière, 2013: 81-82)

András Kovács (2013: 146) interpreta a relação entre o cavalo e a narrativa de Tarr de maneira semelhante, apontando que, na filosofia visionária de uma nova existência humana pensada por Nietzsche, o cavalo castigado representa a existência sub-humana mais humilhada, impotente e miserável. O encontro do filósofo com o cavalo é, no dizer do crítico húngaro, símbolo do colapso mental de Nietzsche, assim como o colapso de Nietzsche funciona como uma premonição do apocalipse. Para Kovács, o fato de a história girar em torno do cavalo que provocou a reação de Nietzsche, e não sobre um cavalo qualquer espancado por seu dono, estabelece uma relação reflexiva, em que a história do cavalo dá ao episódio de Nietzsche um aspecto moral, enquanto o episódio de Nietzsche dá à história do cavalo uma dimensão filosófica.

Kovács (2013: 152) assinala ainda que, se a universalidade da compaixão no caso de Nietzsche decorre da pena que o filósofo sentiu por um cavalo, no filme o espectador é levado ao mesmo efeito. Se sentimos

compaixão pelos personagens, não é por suas qualidade humanas nobres, mas porque suas vidas – a do cavalo, do homem e da mulher, estão prestes a se extinguir.

Desse modo, o cavalo do filme atualiza os símbolos hipomorfos aos quais sempre esteve ligado, conferindo um caráter cósmico e mítico à sua participação. Esse caráter mítico associa-se ao niilismo filosófico pensado por Nietzsche para formular uma versão possível do mito do fim do mundo, na qual sai de cena o espetáculo apocalíptico para a fabulação de um lento declínio, imagem de um tempo da decadência que irrompe do tempo circular para decretar o fim do próprio tempo. É, portanto, no interior do fim do mundo que o filme termina, como se continuássemos, de algum modo, ao seu final, talvez para reanimá-lo, talvez para reconstruí-lo, talvez como testemunha silenciosa do silêncio e da escuridão finais, mas onde ecoa uma última pergunta: o que virá depois do fim?

REFERÊNCIAS

- O CAVALO DE TURIM*. DIRETOR: BÉLA TARR. PRODUÇÃO: HUNGRIA, França, Alemanha, Suíça, USA: TT Filmmühely, Vega Film, Zero Fiction Film, 2011.
- ABIB, Daniel Soares (2016). *Narrativa Niilista*: um olhar narrativo sobre “O cavalo de Turim”. Rascunho – Monografias Cinema e Vídeo – UFF, v. 8, n. 13.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de (2014). *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Képois.
- COUSINS, Mark (2013). *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Martins Fontes.
- DURAND, Gilbert (1981). *Mito, Símbolo e Mitologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- DURAND, Gilbert (1989). *Estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença.
- DURAND, Gilbert (1998). *Campos do Imaginário*. Lisboa: Piaget.
- DURAND, Gilbert (2003). *Mitos y Sociedades: introducción a la mitología*. Trad. de Sylvie Nante. Buenos Aires: Edición Bilbos.
- KOVÁCS, András (2013). *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*. New York: Columbia University Press.
- MARTELO, Rosa Maria (2015). Fim do Mundo / Reiniciar. *Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, 5.

- MELLO, Lídia (2015). Béla Tarr, o cineasta do tempo e do cotidiano. *Revista REBECA*, Ano 4, Ed. 8, Julho-Dezembro.
- NIETZSCHE, Friedrich (1983). *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural.
- RANCIÈRE, Jacques (2013). *Bela Tarr: Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- STEINER, Goerges (2005). *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR.
- VATIN, Claude (2004). *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*. Paris: ENS.
- VATTIMO, Gianni (1996). *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes.