

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A REPETIÇÃO
COMO TEMPO E COMO PRÁTICA ARTÍSTICA**

Ana Isabel Palhinha Geraldo Soares Vieira

Dissertação

Mestrado em pintura

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A REPETIÇÃO
COMO TEMPO E COMO PRÁTICA ARTÍSTICA**

Ana Isabel Palhinha Geraldo Soares Vieira

Dissertação orientada pelo
Professor Doutor Tomás Maia

Mestrado em pintura
2014

Resumo:

Na primeira parte e após a circunscrição do tema do tempo e a perspectiva pela qual o mesmo é entendido na tradição ocidental, passa-se à análise das obras de Jacques Derrida *A diferença* e *A voz e o fenómeno*. São examinados vários conceitos, entre os quais a diferença, a retenção, a protensão, o rastro, o outro e a arqui-escrita traçando-se a visão particular deste autor que se insere, acerca do tempo, na linha de pensamento de Heidegger, Levinas e Husserl. De seguida destaca-se a importância da repetição na criação artística, relacionando-a com a rotina e dando como exemplo o filme *O cavalo de Turim* de Béla Tarr, do qual se faz uma análise detalhada. Na segunda parte é apresentado o trabalho prático de pintura que foi desenvolvido em paralelo com este ensaio.

Palavras-chave: tempo, presente, *diferante*, repetição, rotina, *O Cavalo de Turim*.

Abstract:

In the first part, after the circumscription of the theme of *time* and the perspective from which it is understood in the western tradition, it is made an analysis of the works of Jacques Derrida's *La différance* and *La voix et le phénomène*. Various concepts are examined, including the *différance*, retention, protention, the trace, the other and archi-writing, tracing the particular view of this author which operates (in the theme of time) in the line of thought of Heidegger, Levinas and Husserl. Afterwards it is highlighted the importance of repetition in artistic creation, relating it to the routine and giving as an example the Béla Tarr's film, *The Turin Horse*, which is analyzed. In the second part it is presented the practical work of painting that was developed in parallel with this essay.

Key Words: time, present, *différance*, repetition, routine, *The Turin horse*

“Olha!” (...) E eis que arregala os olhos e se pasma de ver aquilo que ele sempre viu sem saber que o via e que repentinamente se põe a ver.

JEAN-MARIE PONTÉVIA, - *La peinture, masque et miroir*

São estes os momentos de clarividência - os em que, em um instante, nos dão a ver o aparentemente evidente - pasmando-nos. O que antes desta revelação era certo, redefine-se. Nestes momentos algo morre, mas apenas para re-nascer.

O meu profundo agradecimento ao professor Tomás Maia, pela orientação assertiva, pela sensibilidade e pela grande disponibilidade que sempre demonstrou para comigo e para com o trabalho desenvolvido.

Muito obrigada à professora Ana Mata pelos conselhos e amizade e ao professor Manuel Botelho pelo apoio projectual de pintura durante o ano de especialização.

Ao Henrique, e à Mafalda, por todos os dias de companheirismo, apoio; e também pelas conversas, o silêncio e a paciência.

Índice

Introdução	6
I. Primeira parte: A repetição como tempo e como arte	8
1. O tempo na tradição ocidental	8
1.1. Tempo cíclico e tempo linear	8
1.2. A primazia do presente	10
2. O presente como alteridade.....	12
2.1. O diferente	12
2.2. O eu e o outro	16
2.3. A repetição originária	17
2.4. A repetição como arte.....	19
3 - Rotina e mudança na obra <i>O Cavalo de Turim</i> , de Béla Tarr	24
3.1. Mudança - os últimos dias de Nietzsche	24
3.2. O caminho da rotina	25
3.3. Seis dias para o Fim.....	26
3.4. A repetição em Béla Tarr.....	30
Considerações finais	33
II. Segunda parte: Projecto artístico <i>A repetição</i>	35

Introdução

Esta dissertação nasce da inquietação acerca do tempo, da rotina e de questões relacionadas com a definição da importância do presente, passado e futuro, bem como a sua relação com a arte.

O presente documento foi dividido em duas partes, em acordo com a natureza teórico-prática da investigação. Assim, na primeira parte são explanadas as questões teóricas que dirigiram este estudo, temas estes que se desenvolvem ao longo de três capítulos.

O primeiro capítulo pretende dar resposta à necessidade de compreender o que é o tempo, problemática que tem tido um entendimento evolutivo - passando este duma aceção circular para a rectilínea, mantendo a análise no âmbito da cultura ocidental. Importa reter que esta cultura tem atribuído primazia à dimensão temporal do presente, sendo este percebido como um ponto *indivisível* da charneira entre o passado e o futuro.

Ora, tendo consciência de que existem bastantes correntes de pensamento a analisar a questão do tempo, e cuja análise certamente ultrapassaria os limites estipulados para esta dissertação, definiu-se que este estudo se centraria nas questões levantadas por Jacques Derrida nos textos *A diferença* e *A voz e o fenómeno*, porque nestes se condensa lucidamente a crítica ao privilégio do presente, numa espécie de desmontagem dos mais firmes pressupostos da cultura ocidental. Assim, no segundo capítulo serão analisados e explicados conceitos como a «diferença», o «rastro», a «arqui-escrita», o «outro», a «retenção», a «protenção» e, por fim — e sobretudo —, a «repetição», numa tentativa de esclarecer a forma como somos estruturados desde a nascença, através da percepção, da linguagem e do pensamento, e a forma como as experiências passadas (retenção) e consciência do futuro (protenção) influenciam a questão da identidade e da definição do presente. A *repetição* será ainda interrogada quanto ao seu papel e à sua importância na construção individual, na construção do pensamento e na arte.

O terceiro capítulo pretende analisar uma obra estreitamente relacionada com a repetição e a rotina - o proclamado último filme de Béla Tarr, *O Cavalo de Turim*. Este

filme será interpretado à luz do pensamento defendido por Nietzsche que o realizador convoca no seu prólogo, assim como de alguns dos conceitos abordados no segundo capítulo, com especial enfoque na repetição, tanto no âmbito da rotina quotidiana como no da arte.

Finalmente, na segunda parte desta dissertação, é apresentado o trabalho de pintura, *a repetição*, desenvolvido em paralelo com este estudo.

I. Primeira parte: A repetição como tempo e como arte

1. O tempo na tradição ocidental

1.1. Tempo cíclico e tempo linear

Logo após a nascença, não há ainda para a criança uma separação entre si e o mundo; durante algum tempo, o seu existir baseia-se no que ela mesma experiencia e observa, não tendo ainda consciência do antes ou do depois, agindo segundo a imposição dos ritmos biológicos. Com o crescimento e através da significação, a criança descobre o *eu* e o *outro* exterior a si, e então conceitos abstractos — como o do tempo — terão o início da sua formulação em estágios de desenvolvimento coevos ao aperfeiçoamento da linguagem. Este evoluir da puerícia poderá encontrar paralelo no progredir da compreensão humana do tempo, conforme o entende Mafalda Faria Blanc em *Metafísica do tempo*.

Com feito, na breve síntese proposta sobre a evolução do conceito de tempo, a autora sustenta que a consciência do mesmo começou por estar associada ao movimento, à mudança e à alteração física e biológica observável nos ciclos: dias, astros, estações e vida (nascer-crescer e perecer)¹, tendo sido o tempo arcaico dominado pela ideia de ritmo, ciclo e sucessões temporais cuja «simultaneidade e o retorno do passado prevaleciam sobre a sucessão e a novidade.» E prossegue: «Tal era a estrutura cíclica do tempo mítico, fixado no momento das origens - um eterno presente periodicamente actualizado através da repetição ritualista de actos exemplares»². É esta mesma concepção do tempo, baseada na observação empírica da natureza - o tempo como devir cíclico, que nos é dada através de uma imagem proposta pelo Rei Salomão:

Uma geração vai e outra vem, mas a terra permanece por tempo indefinido. E também o sol raiou e o sol se pôs, e vem ofegante ao seu lugar onde vai raiar. O vento vai para o sul e faz o giro para o norte. Gira, gira continuamente em volta, e o vento retorna logo aos seus giros. Todas as correntes hibernais correm para o mar, contudo o mar não está cheio. Ao lugar de onde correm as torrentes hibernais,

¹ Cf. MAFALDA FARIA BLANC - *Metafísica do tempo*, [1999], p. 122.

² *Ibid.*, p. 126.

para lá elas voltam a fim de sair correndo. (...) Aquilo que veio a ser é o que virá a ser, e o que se tem feito é o que se fará (...).³

Um pouco mais à frente, na mesma carta dirigida à congregação de Eclesiastes, denota-se a conotação negativa comumente associada ao tempo: sendo este o responsável pela perda da energia vital que levará ao não-ser: «Lembra-te, pois, do teu Grandioso Criador nos dias da tua idade viril, antes que passem a vir os dias calamitosos ou cheguem os anos em que dirás «“Não tenho agrado neles”»⁴.

Num breve relance sobre a Antiguidade clássica, e apoiando-nos aqui no léxico histórico do professor F. E. Peters, podemos constatar que os pensadores do século VI a.C. ao século III d.C. se debruçaram acerca da temática do tempo (*chrónos*), sendo atribuído aos pitagóricos a responsabilidade de associar o tempo à dimensão numérica, passando o tempo a ser contado e estabelecendo-se a diferença entre o tempo numerável (tempo cósmico) e o tempo ilimitado (caracterizador da dimensão extra-cósmica). Platão terá acrescentado novas dimensões a esta análise, determinando uma relação recíproca entre o tempo e o movimento, e atribuindo um estatuto ontológico ao tempo com a finalidade de permitir aos homens contar, enquanto defendia simultaneamente que a unidade para a medida do mesmo seria o movimento celeste, regular e circular dos dias⁵.

Aristóteles, por sua vez, partiu das premissas de Platão, objectando, no entanto, que o tempo não é movimento mas tem origem neste para ser calculado. Defendeu ainda que, sendo o tempo cálculo, apenas o pode ser se existir quem o calcule - a inteligência sem a qual, por sua vez, não poderia existir tempo, posto que é necessário o reconhecimento dos conceitos de anterior e de posterior para que se reconheça o conceito de tempo⁶.

Ainda outros, epicuristas e estóicos, continuarão a associar o tempo ao movimento, introduzindo Plotino a ideia de que o tempo vai além do número e da medida do movimento, sendo identificado com a vida - a vida da alma em progressão, caracterizada pela alteração de estado para estado, ou seja, a mudança⁷.

³ Eclesiastes 1:4-7, 9-11.

⁴ Eclesiastes 12:1

⁵ Cf. PETERS E. F. - Termos filosóficos gregos, [1967], p. 45, 46.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷ *Ibid.*, p. 46, 47.

Porém, durante a Antiguidade clássica, o tempo deixa de ser apenas ciclo para passar a ser caminho e transformação, e a imagem mental do tempo acompanha a forma de o pensar: passa duma representação geométrica circular ou espiralada, baseada na ideia de ciclo, para uma imagem de desenho retilíneo, em que o passado fica para trás do agora e o futuro para diante.

Por sua vez, a ideia de tempo como degradação, acima referida, apenas será posta claramente em causa a partir do Iluminismo. A partir do século XVII a crença no poder da Razão humana faz com que o Homem também acredite que através do conhecimento tem capacidade para atingir a felicidade, corrigindo-se a si e à natureza. Estes princípios estendem-se aos modelos organizacionais políticos e sociais atingindo o seu apogeu no século XIX com a revolução industrial: os avanços da ciência, nomeadamente no campo da medicina, permitem uma exponencial melhoria dos níveis de saúde e o consequente aumento da longevidade. Por outro lado, o constante investimento tecnológico, a melhoria dos transportes de pessoas e bens e das comunicações incrementaram a crença de que o futuro é inevitavelmente melhor do que o passado.

A ideia de ciclo, na vida humana, parecera passar definitivamente ao passado, dando lugar a uma marcha linear, progressiva e emancipadora do espírito humano. Todavia — circular ou retilíneo —, o primado do presente manteria-se intacto.

1.2. A primazia do presente

No fim do século IV, Santo Agostinho questionava nas suas *Confissões*: «O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei»⁸. O bispo de Hipona continua, na mesma passagem, o seu raciocínio acerca do tempo e das suas espécies (o passado, o presente e o futuro):

[...] digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse não existiria o tempo presente. De que modo existem, pois, esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo mas eternidade. Logo, se o presente, para ser

⁸ SANTO AGOSTINHO - *Confissões*, livro XI, XIV, 17; p. 111.

tempo, só passa a existir porque se torna passado, como é que dizemos que existe também este, cuja causa de existir é aquela porque não existirá, ou seja, não podemos dizer com verdade que o tempo existe senão porque ele tende para não existir?⁹

Segundo o raciocínio supra citado, para que algo passe, assim como para que algo advenha, é condição necessária que exista a dada altura, e «se nada existisse não existiria o tempo presente». A *existência é o próprio presente*, sendo o presente destacado como condição primordial em relação às outras duas dimensões do tempo identificadas, o passado e o futuro. Para Santo Agostinho, como já defendido anteriormente por Parménides e como é crença comum na tradição ocidental, a forma matricial e absoluta do ser é atribuída à presença plena e una, numa coincidência directa entre a existência e o presente.

É este o paradigma ocidental do tempo: o tempo linear — no qual o instante presente se constitui como um ponto indivisível de charneira entre o passado e o futuro. Ponto ínfimo onde o ser singular coincide com o mundo exterior a si e que existe em eterno devir, pois sendo instante é também eternidade ou, como descrito por Pedro M. S. Alves, é «uma série de agoras intratemporais, em que só um pode ser de cada vez real»¹⁰.

No entanto, o comentário de S. Agostinho é mais complexo; ele *também* entrevê que só há tempo na exacta medida em que “há” não-existência. Quer isto dizer que ele entrevê o problema da primazia dada ao presente: se este permanecesse sempre presente, deixaria de ser tempo para passar a ser “eternidade”. S. Agostinho percebe *o paradoxo do presente*: este só existe enquanto *já passado* (e enquanto *abertura para* — que é a estrutura do futuro). A impossibilidade de definir o presente é a impossibilidade de o fixar, como veremos mais adiante através da leitura do filósofo Jacques Derrida propondo (na senda de Heidegger e na proximidade de Levinas) uma nova forma de pensar o tempo alterando a sua estrutura e dando primazia à alteridade.

⁹ *Ibid.*, p.112.

¹⁰ PEDRO M. S. ALVES - A vivência humana do tempo, [2000], p. 444.

2. O presente como alteridade

2.1. O diferante

Jacques Derrida, na palestra e ensaio *La Différance*, ao substituir a letra *e* pela letra *a*, desdobra a palavra francesa *différence* em duas palavras que, na língua em que escreve, são homófonas heterográficas (*différence* e *différance*) acrescentando um significado à palavra que apenas pode ser identificado na escrita¹¹. A palavra *différence* é facilmente traduzida para *diferença*. Quanto a *différance*, contando que, segundo o autor, a palavra em francês remete para o particípio presente¹², arrisca-se aqui a tradução para *diferante*¹³, aproximando o seu significado à propriedade ou à possibilidade de diferir.

A palavra «diferir», por sua vez, remete-nos para duas significações: pode referir-se tanto às diferenças óticas (à diferença entre os entes), como ao adiamento ou à temporização, sendo ambas as significações pertinentes para este estudo.

Cito uma passagem nuclear desse ensaio:

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito «presente», que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se¹⁴ já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, não se relacionando o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que aquilo a que se chama passado e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele

¹¹ Ao fazê-lo, remete o adjectivo *différence* para o particípio presente (*différance*), pois em francês a terminação desse tempo verbal é em *ance* ou *a*. Dá-se, desta forma, um novo significado à palavra. Na tradução portuguesa, no entanto, perde-se a subtileza entre a oralidade e a escrita tão importantes para o autor, a ponto de ele não as dissociar do sentido. A tradução enfrenta aqui o limite da traductibilidade, pois Derrida forja na língua de origem um termo em que a grafia é inseparável do seu significado.

¹² JACQUES DERRIDA, - A diferença [1968], p. 36 : «o *a* provém imediatamente (em francês) do particípio presente [...], e nos reenvia para o decurso da acção do diferir antes mesmo que esta tenha produzido um efeito constituído como diferente ou como diferença (com um e).»

¹³ O particípio presente na língua portuguesa usa geralmente as terminações -ante, -inte ou -ente. Na edição do ensaio consultada, a tradução é feita para o termo *diferança*, embora por vezes seja também usado o termo *diferante*; outras traduções adoptam *diferância*.

¹⁴ Na edição consultada o tempo verbal foi traduzido por *deixam-se*. Optou-se por rectificar visto que no texto original a expressão usada é *se laissant* e não *laissant*.

próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados.¹⁵

O diferante (ou a diferença) é o que faz com que a significação seja possível, na relação do signo (que é presente quando se apresenta) com o seu significante (que não é o mesmo que o signo, nem está presente: é passado ou futuro).

Na relação que Derrida traça entre o diferante, as estruturas da linguagem e a percepção, compreende-se que aquele termo se refere ao intervalo entre o ser e o que lhe é exterior e apresentado no mundo, intervalo este que é gerado pelo espaço entre os dois (mundo e indivíduo¹⁶) implicando uma temporização na percepção, que deriva da distância física¹⁷. Desta forma, o diferante é temporização sendo também espaçamento, é temporização-espaçamento ou, como reforça o autor: «devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço»¹⁸. O diferante é um intervalo (espaço-tempo) que sustenta em si as diferenças entre o que é o acontecimento e a apreensão do mesmo, materializando-se no instante alargado a que podemos chamar de presente, ou ainda, nos termos do autor, *presente não simples*¹⁹.

A descontinuidade entre o “sujeito” e o “objecto” apreendido, implica uma duração dilatada, ou suspensa, não sendo assim a percepção humana pura, dado que não existe uma coincidência entre o sujeito, a percepção e o real, num mesmo ponto fixo. A realidade apreendida apresenta-se assim como algo instável, podendo, até certo ponto, estabelecer-se uma analogia com o Princípio da Incerteza de Heisenberg²⁰.

¹⁵ JACQUES DERRIDA, - A diferença [1968], p. 43-44.

¹⁶ Escrever «indivíduo» talvez seja já um passo excessivo, sendo que é deste movimento da *diferença* que se faz (e desfaz) a *identidade*.

¹⁷ Para melhor entendimento do diferante, note-se a seguinte experiência do ramo da física: Três observadores estão dispostos em linha, equidistantes uns dos outros. Ao mesmo tempo acontecem dois eventos iguais (A e B), tomando o acontecimento A lugar entre o observador 1 e o observador 2 e o evento B entre o observador 2 e o 3. Em relação ao observador 2 os dois eventos estariam equidistantes. O observado por esta experiência é que, embora os dois eventos iguais aconteçam ao mesmo tempo, para o observador 1, devido à maior proximidade do evento A, este parece ter ocorrido antes do evento B, já para o observador 3 o inverso é o correcto, sendo que o evento B ocorreu antes de A, enquanto que para o observador 2 ambos eventos ocorreram em simultâneo.

¹⁸ JACQUES DERRIDA, - A diferença [1968], p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ Teoria quântica: Heisenberg, através do Princípio da Incerteza, constata que não é possível determinar ao mesmo tempo a velocidade e a posição de uma micro-partícula já que esta é influenciada pelo próprio instrumento de observação revelando um universo indeterminista. (Note-se que indeterminista não é o mesmo que indeterminado, apenas significando a não-possibilidade da sua determinação em oposição à sua pré-determinação.)

O diferante é, assim, um intervalo cuja constituição se alarga para além de um ponto de charneira indivisível (tal como é configurado o presente pela visão tradicional ocidental), isto é, para *além* - e, no fundo, para *aquém* - de um presente simplificado. O “presente” — se é possível continuar a chamá-lo assim — passa então a ser entendido como *suspensão do instante*, a qual contém em si mesma uma *duração*.

A diferença não é pois somente o intervalo da temporalização-espaçamento do acontecimento para com a apreensão do mesmo, mas manifesta-se também nas diferenças entre cada um dos *agoras* em devir. Ou seja, cada presente não-simples tem as suas características que o tornam distinto dos outros, porque a cada agora actual (a cada tempo) as diferenças actuam no posicionamento do ser em relação ao mundo que o rodeia (a cada espaço). Assim, cada ser continuamente constrói para si uma «realidade» constantemente em modificação, uma identidade não-fixa, em incessante mutação. Sendo a palavra «realidade» aqui utilizada com prudência, uma vez que esta será sempre uma representação pessoal, uma representação do mundo, analisada através do filtro das experiências passadas de cada indivíduo, juntamente com a expectativa do futuro, aquilo a que Husserl e Derrida chamam respectivamente de retenção e protensão:

«Apercebemo-nos então rapidamente que a presença do presente percebido só pode surgir como tal na medida em que se ajusta continuamente a uma não-presença e uma não-percepção, isto é, à memória e à expectativa primárias (retenção e protensão). Estas não-percepções não se juntam, não acompanham eventualmente o agora percebido, mas participam indispensável e essencialmente na sua possibilidade.»²¹

Retenção e protensão são assim indissociáveis da diferença, sendo partes constitutivas mas não divisíveis da mesma. Para entender esta aporia, constatemos a importância da retenção: esta é essencial para a construção e o entendimento tanto da ideia de tempo como de diferença, visto que seria impossível entender a ideia de tempos não coevos sem a possibilidade de retenção na memória dos mesmos, que permitisse a comparação e a constatação das suas diferenças e da sua conseqüente multiplicidade. Apenas é possível entender como certo o presente passado ou o não-presente através da

²¹ JACQUES DERRIDA - A voz e o fenómeno, [2012], p. 71.

retenção. O que provoca, por sua vez, que cada presente actual carregue em si a marca, o vestígio (*la trace*), do que já passou e seja deste indissociável.

O processo pelo qual o agora vivo, produzindo-se por geração espontânea, deve, para ser um agora, reter-se noutra agora, afectar-se a si mesmo, sem recurso empírico, por uma nova atualidade originária na qual se tornará não-agora como passado, etc.²²

Sem presente passado não existe presente actual ou futuro. Não existem portanto fronteiras explícitas (empíricas) entre o agora e o não-agora. Cada agora só obtém o seu significado²³ através de todos os agoras que o precederam, posto que, sem a aprendizagem e sem a memória, a compreensão do agora actual seria sempre como a de um eterno recém-nascido, para quem o tempo não é concebível, sem passado nem futuro identificáveis.

Já a protensão aponta para o extremo oposto - a (im)possibilidade inscrita no porvir. A partir do momento em que existe consciência do antes e do depois, do que passou e do que passa em devir, é inevitável intuir o amanhã. Não só o intuimos como ele está inscrito no que somos, porque pela expectativa do amanhã vislumbramos todas as possibilidades, assim como somos lembrados da impossibilidade total - confrontados com o *não-ser*. Segundo Heidegger, em *Ser e tempo*, o ser (*Dasein*) é primeiro futuro ou «antecipar-se a si»²⁴, depois passado ou «estar-já-em-um-mundo»²⁵ e finalmente presente ou «o tornar-se presente o ente que comparece dentro do mundo»²⁶, declarando desta forma a *primazia da protensão* na determinação do ser, sendo a projecção do futuro o catalisador da existência, bem como da relação que a humanidade mantém em geral com o tempo.

Desta forma, retenção e protensão estão inscritas no ser como elementos da sua constituição mais íntima, são o agora e também o antes, promovidos pela expectativa do porvir. São como um rastro determinado pelo movimento implícito em si que *vem* do antes e *é* o agora, mas que não tem origem definida e também não é o efeito de uma

²² *Ibid.*, p. 90, 91

²³ O aparecimento deste termo torna-se mais evidente um pouco adiante, subcapítulo *A repetição*.

²⁴ HEIDEGGER - *Ser y tiempo*, p.193 [192].

²⁵ *Ibid.*, p.193 [192].

²⁶ JOSÉ REIS - *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 14, nº 28 (2005), p. 369.

causa. Este rastro (*la trace*), que não é algo de definido e definitivo mas que *vai sendo*, é portanto também um outro nome da *diferença*.

2.2. O eu e o outro

A partir do momento em que se admite a continuidade do agora e do não-agora, da percepção e da não-percepção na zona de originariedade comum à impressão originária e à retenção, acolhe-se o outro na identidade a si do *Augenblick*: a não presença e a inevitância no piscar de olho do instante. Há uma duração do piscar de olho; e ela fecha o olho. Esta alteridade é mesmo a condição da presença, da apresentação.²⁷

Esta «zona de originariedade comum à impressão originária», ou o instante alargado e em devir a que chamamos presente não-simples, contém em si a continuidade da retenção e da percepção. Este facto torna possível construir a "realidade" de cada ser como única, e, por isso, sempre diferente da de qualquer outro ser, mas suficientemente universal para que possa existir uma base de comunicação. Ou seja, cada interpretação do real, embora tenha uma base comum a todas as outras, é sempre uma interpretação, uma representação e nunca o real (entendido como uma presença pura), ainda que seja sempre uma leitura baseada numa construção que parte daquilo que já foi, influenciando a construção em devir do eu individual actual, o qual, por sua vez e deste modo, não tem identidade fixa. Assim «esta relação com a não-presença (...) permite o seu surgimento e a sua sempre remanescente virgindade. Mas destrói radicalmente qualquer possibilidade de identidade a si na simplicidade.»²⁸

Este rastro permite identificar o *outro* como âmago do eu, ou seja, o outro como o eu esvaziado de identidade, o eu persistentemente virgem que se abre e disponibiliza ao exterior para o receber, como aquele que nasce continuamente. Nasce e morre também continuamente porque está sempre em transformação.

Da mesma forma que este esvaziamento de identidade e abertura invariável em devir (outro) possibilitam a transformação contínua do eu e a sua não-estagnação, também impossibilitam que se possa falar de identidade simples ou fixa, ou de um

²⁷ JACQUES DERRIDA - A voz e o fenómeno, [2012], p. 72.

²⁸ *Ibid.*

presente simples. Este outro (sem tempo como o recém-nascido) impossibilita a distinção estanque entre o real e o virtual, ou entre o presente, o passado e o futuro.

Mas esta diferença pura, que constitui a presença a si do presente vivo, reintroduz aí originalmente toda a impureza que dele se julgou poder excluir. O presente vivo brota a partir da sua não identidade a si, e da possibilidade do vestígio retencional. É sempre e já um vestígio. Este vestígio é impensável a partir da simplicidade de um presente cuja vida seria interior a si. O si do presente vivo o «é originalmente». Importa pensar o ser-originário a partir do vestígio e não o inverso. Esta arqui-escrita atua na origem do sentido.²⁹

O eu procede do outro, da mesma forma que o presente vivo procede da diferença, sendo por ela afectado como parte de um rastro cuja origem não pode ser pensável porque é sempre um *vestígio anterior a si próprio em devir*, uma não-origem a que Derrida dá o nome de arqui-escrita³⁰.

O diferante ou o rastro não é possuído pelo ser e por este manipulado, sendo aliás o contrário que se verifica: o ser é produzido pelo diferante, a partir dele, como auto-afecção, a partir das diferenças de si a si (outro íntimo) e de si ao outro exterior a si. A existência é assim a não-coincidência do indivíduo com a sua própria existência, ou o intervalo de si a si.

Esta ausência a si, por sua vez, permite experimentar a morte, uma vez que o ser se ausenta de si - e tal é a própria definição de morte, se essa ausência for definitiva ou irreversível. Mas na ausência intermitente que ritma a vida, o ser transforma-se (n)outro, que é um eu renovado (renascido). Nesta despossessão de si, na excentricidade de si a si, há a possibilidade de se ser nada e de ser tudo, possibilidade que é a própria possibilidade da criação e da arte. Porque para criar tem que se sair de si, sem se voltar a si da mesma maneira. É nesta morte (nada) que existe a possibilidade da criação (tudo).

2.3. A repetição originária

Na análise que faz à obra de Husserl, Derrida distingue dois níveis de recordação: a recordação primária, ou retenção, responsável pela síntese do vivido na

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁰ JACQUES DERRIDA, - A diferença [1968], p.48.

consciência individual e pela sua apresentação como não-presente ou presente passado; e a recordação secundária, ou re-presentation, a que pertencem como género as imagens ou os signos. A estes dois níveis da recordação, é identificada uma raiz comum - a repetição, sem a qual a recordação não seria possível.

Sem reduzir o abismo que, efectivamente, pode separar a retenção da re-presentation (...) deve poder dizer-se *a priori* que a sua raiz comum, a possibilidade de repetição na sua forma mais geral, o vestígio no sentido mais universal, é uma possibilidade que deve não só habitar a pura actualidade do agora, mas constituí-la pelo próprio movimento da diferença que ela introduz. Tal vestígio é (...) mais «originário» que a própria originariedade fenomenológica. A idealidade da forma da própria presença implica de facto que ela se possa repetir até ao infinito³¹.

A repetição é apontada como constituinte do agora-actual, dado que é ela, em conjunto com a recordação, que permite a significação - a identificação de algo que se re-conhece, porque é repetido. É ela que possibilita a existência de signos e a consequente estruturação da linguagem e do pensamento. Como já foi assinalado, se não houvesse a possibilidade de retenção, assim como de repetição, não existiria aprendizagem ou evolução cognitiva pois nada seria *re-conhecido*, nem identificado. Sem esta faculdade, ou pré-faculdade (como vestígio originário ou repetição originária), não há possibilidade de construção ou sequer de reconhecimento de coisa alguma.

Derrida continua a sua análise apontando a possibilidade de *repetição até ao infinito* como a possibilidade do *objecto ideal*, aquele que serve como signo-mais-puro, aquele que é universalmente compreendido devido à sua possibilidade de repetição infinita (sem alteração):

A idealidade da forma da própria presença implica de facto que ela se possa repetir até ao infinito, que o seu re-torno, como retorno do mesmo, seja infinitamente necessário e inscrito na presença como tal. (...) [Q]ue a relação com o infinito só possa, afinal, instaurar-se na abertura à idealidade da forma de presença, como possibilidade de re-torno até ao infinito. (...) [A] presença do presente é pensada a partir da dobra do retorno, do movimento da repetição, e não o inverso³².

Esta capacidade de repetição até ao infinito (a que Derrida chamará de iterabilidade ou de repetição originária) apenas é pensável na medida em que a diferença é possibilidade, já que sem diferença não existe repetição. Aliás, o vestígio ou

³¹ JACQUES DERRIDA - A voz e o fenómeno, [2012], p. 74.

³² *Ibid.*

rastro é outro dos nomes do diferante, que se constitui - conforme afirmado por Mafalda Faria Blanc - num jogo de opostos, neste caso entre a repetição e a diferença. A repetição, como a diferença, são os dois pólos responsáveis por todo o sistema de reenvios que constitui a diferença.

A repetição originária é então a acção que permite reconhecer a presença do presente e a responsável pela possibilidade do pensamento e da linguagem, fundamentais para a nossa estruturação do mundo. É também responsável pela existência da cultura e da arte. Ela é o próprio *vestígio* que nos guia e situa no mundo. Repetição é, desta forma, tempo, como afirmado por Derrida num ensaio sobre o teatro de Artaud: «o presente só se dá como tal, só aparece, só se apresenta, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença interna, na dobra interior da sua repetição originária, na representação [...]»³³

Mafalda Faria Blanc classifica o tempo em duas instâncias: devir e duração, sendo ambas baseadas em sistemas de repetição. O devir é definido como experiência externa que se apresenta nos ciclos dos elementos naturais (órbita astral, estações do ano, ciclo de vida e morte) mas também na rotina diária, nas acções quotidianas repetidas, sejam estas de origem biológica ou cultural. Já o tempo como duração é do foro da experiência interna, é percepção, protensão, retenção, presentificação, repetição ou diferença, rastro e arqui-escrita; é estrutura mental, pensamento e linguagem, «a alma que regista e enumera essa passagem, não apenas pela percepção passiva, mas através dos seres falantes que nós somos.»³⁴

2.4. A repetição como arte

De que modo essencial há uma repetição na arte? E de que modo, no caso da pintura, há uma repetição do visível? Jean-Marie Pontévia, no texto *Le lisible et le visible*, analisa a afirmação de Paul Klee segundo a qual «a arte torna visível»:

³³ JACQUES DERRIDA - Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. In *L'écriture et la différence*, p. 364.

³⁴ MAFALDA FARIA BLANC - Metafísica do tempo, [1999], p. 124.

« Klee não disse que a arte revelava o invisível; ele disse que a arte “torna visível”. Torna visível o quê? O visível, evidentemente. Não se compreende como é que poderia ser de outra maneira.

Pode portanto partir-se daqui: a arte (a pintura) *torna visível o visível*. Então mas este já não o era? Talvez não - ou talvez o fosse demais. Talvez ao fim e ao cabo que o visível, à força de ser visível, deixa de ser visto. O trabalho do pintor consiste então, para tornar visível o visível, em retirar-lhe alguma da sua visibilidade. Daí a surpresa do espectador: “Olha! O que é isto?” (...) E eis que arregala os olhos e se pasma de ver aquilo que ele sempre viu sem saber que o via e que repentinamente se põe a ver.

O pintor dispõe de todo o visível e só dispõe do visível.»³⁵

Nem tudo o que está disponível no mundo como visível é efectivamente visualizado, por vezes «o visível, à força de ser visível, deixa de ser visto». Aquilo que está mais frequentemente exposto, rotinado, aparentemente mais visível, tende a estar de tal forma imbuído no que somos que perde a notoriedade (como a retenção que faz parte do presente sem que disso nos demos conta). O contrário acontece com os eventos de excepção, nos quais, pela diferença que apresentam, se tende a reparar. Conforme afirmado por Jean-Marie Pontévia, a arte parte daquilo que está disponível no mundo (o que está à vista mas que pode ser ou não visto) para lhe dar visibilidade, destacando-o ou dando-o a ver. Desta forma, a arte parte do visível para tornar visível aquilo que já era aparente, mas talvez não fosse ainda (ou talvez já fosse demais) visível.

Mas dando esse destaque ao visível, a arte (visual) nunca apresenta somente aquilo que já era visto: ela *intensifica* o visível na sua própria manifestação. A arte repete, não o já-visto, mas a vinda ao visível (por isso mesmo Klee afirma que ela «torna visível»). Re-presentar significa então repetir a própria apresentação — ou o movimento do apresentar.

Ora, para ver é necessário que haja luz a iluminar exteriormente cada objecto — e era a captação dessa luz momentânea que interessava aos impressionistas. Cézanne distingue-se



Fig. 1 - Paul Cézanne, *Montagne de Sainte-Victoire*, 1890. Óleo s/ tela, 65,4x55cm, National Galleries of Scotland, Edinburg.

³⁵ JEAN-MARIE PONTÉVIA - La peinture, masque et miroir, p. 145, 146.

destes exactamente por não procurar apenas a luz exterior ao objecto; ele procurava também, e incessantemente, a memória dessa luz tentando representá-la através das cores, por ele descritas como «a carne brilhante das ideias de deus»³⁶. Esta «recordação de sol»³⁷ não pretendia representar um dado instante com a sua luz particular, mas a luz de um intervalo de tempo ou de todos os instantes - a luz inerente a cada objecto, aquela que a ele pertence, que o ilumina em devir, como se dele brotasse na direcção do pintor - a sua *incandescência*, como se refere a esta luz Tomás Maia no opúsculo com o mesmo nome³⁸. A incandescência dos objectos, ou a luz que deles emana e é vista pelo pintor, é a repetição que a pintura faz deles, representando uma luz sem tempo, ou entre tempos, como a diferença.

A pintura é o nome genérico de um dom feito ao Sol; mais exactamente: é o dom que devolve a luz ao universo.

Que haja luz (em vez de obscuridade total), *que* haja visível (e não só audível, táctil, etc.), eis o dom com o qual alguém - um pintor - nunca se conforma. *Dom* que excede tudo o que é *dado* (toda a forma visível) e que leva assim alguém - o mesmo pintor - a repetir esse dom sob uma forma eterna. A pintura eterniza o dom universal da luz.³⁹

A pintura repete e eterniza o dom da luz, porque a luz é a responsável pela visualidade do olhar, é ela que possibilita o dom de ver. O pintor, por sua vez, repete incessantemente esse dom, o de dar a ver, re-apresentando esse dom, *tornando visível*, e desta forma *devolvendo a luz ao universo*.

Para que isso aconteça, o autor tem de se disponibilizar, abrir-se ao mundo e deixá-lo entrar para, a partir daí, criar. Esta abertura ao mundo, ao *outro*, implica que se descentre de si, se esvazie para que deste vazio (também nomeado, aqui, como nada ou morte) ecluda algo novo. Como já visto, a diferença consiste numa relação de opostos: não podendo existir um extremo sem o seu contrário - existe a vida apenas porque há a morte, da mesma forma que o nada é a outra face do tudo e do vazio surge a criação. Assim, quando o pintor re-presenta, ou re-apresenta, esvazia-se de si para dar lugar à *repetição do acto de apresentação* - a representação. Como a luz que ilumina, o pintor

³⁶ JOACHIM GASQUET - O que ele me disse..., p. 87.

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ TOMÁS MAIA - A incandescência. Opúsculo publicado por ocasião da apresentação do livro com tradução portuguesa dos diálogos entre Paul Cézanne e Joachim Gasquet.

³⁹ TOMÁS MAIA - A incandescência, p. 7.

cria *dando a ver* através deste acto de repetir *a visualidade* (de uma forma irrepitível), como o devir, como o pensamento, como a luz.

Jean-Marie Pontévia sustenta ainda que é trabalho do pintor retirar visibilidade: «toda a pintura ocidental é negra; nem sempre negra quanto à sua luz, mas negra de mundo, negra de objectos, negra de formas. A sua profusão é a de um mundo que não tolera o vazio»⁴⁰. O autor alerta assim para o facto de que todos os elementos de um quadro vão influenciar a sua leitura e que, se existir o medo do vazio e a tendência para saturar a composição de elementos acessórios, a visibilidade do que se pretende transmitir vai-se perder numa profusão de complementos. Num mundo cheio de imagens - repleto de sombras -, para tornar algo visível, dar-lhe luz, há paradoxalmente que retirar-lhe visibilidade. Como? Pontévia responde ao denominar esta luz que dá a ver de *cintilação*. Descreve-a assim:

[...] neste caso preciso [o da cintilação], a luz adopta uma modalidade particular; não é mais o médium de toda e qualquer visibilidade, não é mais alimentadora da vida, aparece apenas para desaparecer. É próprio da fulguração e da cintilação que não tenha qualquer duração, qualquer outra persistência que não a da perturbação, do rastro que obscurece por um instante a retina.⁴¹

Esta luz fulgurante e instantânea (que apenas aparece para desaparecer), é *rastro* que provoca a cegueira momentânea, *suspende a visibilidade* e faz desaparecer o objecto, por um instante, escondido pelo seu próprio brilho⁴².

Esta suspensão da visibilidade provocada pelo brilho da luz pura (separada) e pela sua ofuscação revela subitamente que tudo o que pode ser mostrado pode também ser retirado. É assim que toda a cintilação prefigura a morte. "Aparecer, cintilar e como que morrer".⁴³

Esta cintilação revela que ao mostrar se pode deixar de ver - o excesso de luz cega - e esse retirar, ou esse cintilar é uma prefiguração da morte. Uma morte momentânea, que permite que se nasça de novo - permite a criação. O mesmo se passa

⁴⁰ JEAN-MARIE PONTÉVIA - La peinture, masque et miroir, p. 145.

⁴¹ *Ibid.*, p.27.

⁴² *Ibid.*, p.28.

⁴³ *Ibid.* A frase "Aparecer, cintilar e como que morrer", citada por Pontévia, é de Jean Genet: Lettres à Roger Blin, p. 48.

também com o autor que retira visibilidade com o fim de dar a ver, provocando a cegueira para que se possa ver.

Em síntese, o artista faz uso da repetição ao dispor do visível e, ao mesmo tempo que se abre ao mundo, nessa despossessão de si de encontro ao outro, descobre a possibilidade de vazio, como uma "morte", donde produz o dom de *dar a ver* novamente o visível de forma modificada e criadora. Como o tempo em devir.

3 - Rotina e mudança na obra *O Cavalo de Turim*, de Béla Tarr

Béla Tarr, naquele que afirma ser o seu último filme, *O cavalo de Turim* (2011), cria um exemplo notável de como a repetição e a rotina são essenciais na vida e na arte. Neste capítulo, propõe-se uma análise ao filme, uma possível interpretação, assim como uma análise à rotina – isto é, à expressão quotidiana da repetição como tempo.

3.1. Mudança - os últimos dias de Nietzsche

O cavalo de Turim contém na sua narrativa duas histórias distintas - conforme será explanado - que, numa visão de conjunto, permitem interpretar a mensagem do cineasta. No prólogo, sob um ecrã negro, é narrado o episódio verídico passado com Nietzsche, quando este em Turim impede o espancamento de um cavalo. Depois desse dia, Nietzsche terá passado o resto da vida «dócil e demente, entregue aos cuidados da mãe e das irmãs»⁴⁴. Este curto episódio, que não volta a ser mencionado, irá contaminar a experiência de visionamento da história seguinte, tanto pela referência ao filósofo que de imediato remete o espectador atento para o universo dos seus pensamentos, como pela própria situação retratada, que se revelará uma parábola da restante narrativa.

O título, *O Cavalo de Turim*, é também uma referência ao prólogo e não à história central do remanescente filme, conferindo desta forma relevância ao episódio inicial e sugerindo que não existe uma separação tão latente, como inicialmente possa parecer, entre as duas histórias.

⁴⁴ Béla Tarr - *O cavalo de Turim* [filme].

3.2. O caminho da rotina

A segunda narrativa é apresentada através de Ohlsdorfer e da sua filha, testemunhando-se o seu quotidiano, no qual executam a rotina diária (Fig.2). Quase sem falar, quase sem se tocar, as personagens vivem na frugalidade, sem água canalizada ou electricidade, sendo as suas refeições exclusivamente constituídas

de Palinka e batata cozida, utilizando as mãos para comer; movimentam-se em conjunto, coordenados como um par de bailarinos sem alma, ensaiados pela repetição, numa atitude apática, sem indícios de qualquer prazer ou dor - apenas existindo.

Os longos e lentos planos-sequência, típicos de Béla Tarr, testemunham cada tarefa desempenhada em tempo real. As mesmas acções são filmadas várias vezes, sempre a partir de planos diferentes, o que reforça a repetição irrepitível diária. Todos os planos são minuciosamente enquadrados e é com deslumbre que se vê a alternância entre a aproximação e o afastamento da câmara revelando novas perspectivas, acompanhando as personagens a atravessar o espaço onde habitam e trabalham. A fotografia do filme, a preto e branco, acentua também o seu carácter sombrio e melancólico.

A música de Mihály Vig, única existente no filme, irá constantemente desaparecer e ressurgir; trata-se de uma música

cíclica, densa e hipnotizante, que confere uma camada de tensão ao filme. Sedutora, quando presente complementa os gestos do par, acentuando através da sua estrutura circular a rotina que estes executam.



Fig. 2 - Pai e filha executam as suas actividades diárias. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla - *O cavalo de Turim*



Fig. 3 - Personagem à janela. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla - *O cavalo de Turim*

O vento, fruto de uma tempestade seca que os assola, é a outra constante; nas cenas exteriores ganha uma presença sonora e visual, que, à imagem de filmes anteriores, poderíamos sugerir que se trata de mais uma personagem - quem sabe se a personificação de um espírito portador de mensagens cataclísmicas omnipresente (fig. 4)?



Fig. 4 - O vento forte dificulta a tarefa de trazer água do poço. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla - *O cavalo de Turim*

São acompanhados seis dias desta pequena família, durante os quais a normalidade vai sendo progressivamente quebrada, até se atingir a não-existência, podendo-se estabelecer um paralelo entre os seis dias bíblicos da criação e os seis dias de Béla Tarr (os seis dias da destruição): na história bíblica, durante os seis dias criativos⁴⁵, vão sendo geradas as condições para a vida, no sentido da não-existência para a vida; já o rumo dos seis dias de *O cavalo de Turim* toma o sentido inverso, da vida para a morte. Este caminhar para a morte suscita a reflexão acerca da forma como a vida é fruída.

3.3. Seis dias para o Fim

A quebra da normalidade, já mencionada, é apresentada através de alguns episódios que pontuam a história, como prenúncios do Fim. Passa-se a destacá-los da narrativa, mencionando-os cronologicamente, bem como dando atenção às reacções das personagens aos mesmos:

Primeiro dia. Já deitados, o pai chama a atenção da filha:

Pai - O caruncho parou de roer. Há 58 anos que os ouço. Mas agora não se ouvem.

Filha - Porque será, pai?

Pai - Não sei. Vamos dormir.

⁴⁵ Génesis 1:1-31

Segundo dia. O cavalo, depois de já emparelhado recusa-se a andar; mais tarde recebem a visita de um vizinho (Bernhard) que, num monólogo longo, cataclísmico e irregular, declara que a vila foi arrasada fazendo uma premonição do Fim. Transcreve-se de seguida algumas ideias fundamentais do mesmo monólogo:

Está tudo destruído. (...) Trata-se do julgamento do homem, do ajuizar das suas próprias acções (...). Porque o mundo foi degradado percebes? (...) [T]ocar, degradar e desse modo adquirir, ou tocar, adquirir e desse modo degradar. E assim tem sido há séculos. Repetidamente. (...) Conseguem até deitar a mão a coisas que pensamos ser inalcançáveis... e tomam-nas como suas. Porque o céu já é deles, bem como todos os nossos sonhos. Deles é o momento, a natureza, o infinito silêncio. A própria imortalidade é deles, compreendes? Tudo! Está tudo perdido para sempre! E aqueles numerosos nobres, formidáveis e excelentes (...) [N]um ápice se deram conta que não há Deus nem deuses. Num ápice constataram que não há bem nem mal. (...) [A]percebi-me que estava errado. Estava verdadeiramente errado ao pensar que nunca tinha havido nem poderia haver qualquer mudança na terra. Porque acredita-me, eu sei agora, que esta alteração já se verificou efectivamente.

Bernhard parece conter a chave nietzschiana da história, colocando em questão as acções da humanidade, que, por fim, se encontra sob julgamento. A civilização que durante séculos manipulou e explorou a terra. A sociedade que construiu para si um modo de pensar e agir degradante e que conseguiu até manipular o aparentemente inalterável, o que é do domínio do além do Homem, como o céu, o momento, a natureza, os sonhos e a imortalidade. Todo este discurso ressoa como uma palestra crítica de Nietzsche, que se opunha ao modo como a sociedade controlava o modo de pensar dos seus habitantes através do cristianismo, assim como lembra a exortação do mesmo à *vontade de poder* através do autodomínio do corpo e da mente advindos do conhecimento e do domínio próprios.

Segundo o raciocínio de Bernhard, até o céu e a imortalidade são controlados, o que nos remete novamente para a concepção de Nietzsche de que Deus é uma invenção humana, ideia reforçada pela declaração no monólogo do filme — «não há Deus nem deuses» — e que transporta para a parábola do homem louco escrita por Nietzsche, quando este proclama a morte de Deus, Deus que morre pelas mesmas mãos (humanas) que o criaram.

Por outro lado, a declaração «não há bem, nem mal» reporta-nos directamente para o título do livro de Nietzsche *Para além do bem e do mal*, sendo que os seus

escritos foram sempre críticos no que diz respeito à moral cristã e aos preconceitos populares, bem como uma exultação ao *espírito livre* e ao pensamento individual.

Nietzsche não só condena a civilização e as bases duma moral religiosa, como se isola (literal e filosoficamente) no alto da montanha, pretendendo vir a propor toda uma nova conduta (a transmutação de valores) para os que estão na Terra, de certo modo remetendo-se ele à condição de deus.

É isso que faz aqui também Béla Tarr - o papel de *deus humano* que condena a humanidade (representada por estas poucas personagens) ao nada, à morte - fazendo suas as palavras de Bernhard, declarando o julgamento da humanidade e o respectivo veredicto.

Sem «Deus nem deuses», esta é uma encenação do Juízo Final (do homem diante de si mesmo, sem Deus), talvez a vingança da terra incessantemente explorada que se nega a dar mais à Humanidade que *repetidamente* a degradou.

Apesar das diversas advertências, a reacção de Ohlsdorfer ao longo monólogo é a resposta ao vizinho: «Deixa-te disso! Que disparate!»

Terceiro dia. O cavalo deixa de comer; passa pela casa um grupo de ciganos barulhentos (Fig. 5) que, servindo-se da água do poço sem pedir licença, convidam a rapariga a ir com eles para a América (terra das oportunidades); ela afugenta-os.



Fig. 5 - Os ciganos tiram água do poço. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla - *O cavalo de Turim*

Rapariga - Não vou convosco!
Deus me livre!
Ciganos - Vais ver que gostas de lá estar!
Rapariga - Não me interessa! Larguem-me!

Antes de partir, o patriarca cigano dá à rapariga um livro, dizendo-lhe «Pela água» e, na manhã do dia seguinte, o poço secou. A rapariga guarda o livro e lê-o. Este fala dos lugares sagrados profanados e da conseqüente necessidade de um resgate de penitência, reforçando o discurso apresentado pelo vizinho. Ainda, ao se afastarem, os ciganos cantam: «A água é nossa! A terra é nossa! Tu és fraco! Vai morrer longe! Que a

morte te leve!» Tanto a canção cigana como o livro tomam a aparência de profecias, ou de pragas lançadas.

Quarto dia. O poço secou; sem a água não há vida, sendo esta seca já uma consequência literal do referido julgamento da humanidade; ao se aperceber da falta de água, o pai tem a sua única reacção e tentam sair do lugar: com a carroça cheia, a rapariga toma o lugar do equídeo e puxa-a, enquanto o pai limitado fisicamente a empurra como pode. O cavalo segue atrás (Fig. 6) numa patente inversão de papéis entre homem e animal. Depois de uma breve tentativa, desistem e voltam para trás, retomando a vida levada até aí.



Fig. 6- A filha puxa a carroça. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla - *O cavalo de Turim*

Quinto dia. A escuridão assola-os repentinamente. Com o desaparecimento da luz esvai-se a esperança.

Filha - Que escuridão é esta, Papá?
Pai - Acende as lamparinas!

Algum tempo depois, as lamparinas (Fig. 7) apagam-se e as tentativas de as reacender são infrutíferas. As brasas do forno também se extinguem.



Fig. 7 - Candeeiro a petróleo. Fonte: *Frame* do filme de TARR, Béla - *O cavalo de Turim*

Filha - O que vem a ser isto?
Pai - Não sei. Vamos para a cama.
Filha - Até as brasas se apagaram!
Pai - Amanhã voltaremos a tentar.

Sexto dia. O sol não nasce. Pai e filha, sentados à mesa, parecem ainda tentar encontrar vestígios de normalidade. O fogo também não terá ateado, pois estão em total

escuridão e na sua frente têm as batatas cruas que Ohlsdorfer tenta comer; a filha já desistiu.

3.4. A repetição em Béla Tarr.

Este filme aborda o tema do questionamento da humanidade acerca das suas acções e modos de pensar (ou da ausência dos mesmos): perante os insólitos - prenúncios do Fim - que se vão sucedendo ao longo dos seis dias, a atitude de pai e filha nunca diverge, sendo que todas as situações anómalas, embora sejam notadas, não são passíveis de discussão ou reflexão. A um caruncho que deixa de se ouvir após anos ininterruptos de actividade, ao breu repentino, ou ao fogo que não acende sem razão aparente, a resposta é a mesma: «Não sei! Vamos para a cama. Amanhã voltaremos a tentar»; ao vizinho que diz que a vila foi arrasada e prevê um julgamento da humanidade: «Que disparate!»; à promessa de um lugar melhor «Não me interessa!». A atitude é de conformismo e resistência à mudança e, mais que simples desinteresse, demonstra um comportamento de quem activamente não quer saber - o não-questionamento do modo como se dirige a vida, e o alheamento das consequências disso. Nietzsche dirigiu a sua crítica à sociedade dominada pela Igreja cristã, que controlava o que era o bem e o mal; Béla Tarr parece dirigi-la à sociedade capitalista, que toca, adquire e degrada (nas palavras de Bernhard) os recursos da Terra *repetidamente*, como se fossem inesgotáveis.

O realizador faz uso contínuo da repetição. Esta surge na música, no monólogo do vizinho e nas acções representadas. Ora, um outro aspecto pode ser aqui notado: a repetição é a expressão da vida - permite o pensamento, a linguagem e a estrutura mental que nos organiza e situa no tempo e no espaço. Mais ainda, contém em si acção - repetir é agir, sendo assim o próprio acto de viver. A repetição que constitui a vida destas personagens é a sua rotina - este modo de vida que consiste numa série de retornos ao mesmo, ainda que de forma modificada. Este retorno ao mesmo ou do mesmo remete-nos novamente para Nietzsche através da ideia do *Eterno Retorno*, tema que não deve ser alheio a este ensaio sobre a repetição.

Mas como entender o eterno retorno? Será o caminho ou o tempo que se repete

exactamente igual, num movimento circular, inalterado para todo o sempre? Nietzsche parece confirmá-lo repetidas vezes através do uso de parábolas, no entanto não é completamente claro e por vezes também responde negativamente, como por exemplo quando faz a afirmação: «Essa ideia - a de que o mundo *evita* intencionalmente alcançar um fim e sabe até como evitar artificialmente ser envolvido num movimento circular - essa ideia deve ser a de todos os que desejariam impor ao mundo a faculdade de se renovarem eternamente»⁴⁶.

Não nos cabe aqui fazer uma nova interpretação do «eterno retorno» nietzschiano, nem, tão-pouco, uma comparação crítica entre diferentes interpretações. Importa todavia indicar em que medida este tema é consentâneo com o que estudámos, até aqui, sobre a ideia de repetição — e com aquilo que nos parece mover o filme de Béla Tarr. Neste sentido, a interpretação proposta por Gilles Deleuze, na sua análise da obra de Nietzsche, é bastante pertinente quando afirma que o «eterno retorno»

[...] não deve ser interpretado como o retorno de alguma coisa que é, que é um ou que é o mesmo. Na expressão «eterno retorno», fazemos um contra-senso quando compreendemos retorno do mesmo, não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa. Não é o um que retorna, mas o próprio retornar é o um afirmado do diverso ou do múltiplo. Em outros termos, a identidade no eterno retorno não designa a natureza do que retorna, mas, ao contrário, o fato de retornar para o que difere. Por isso o eterno retorno deve ser pensado como uma síntese: síntese de tempo e de suas dimensões, síntese do diverso e de sua reprodução, síntese do devir e do ser afirmado do devir [...]⁴⁷

Segundo esta interpretação, o eterno retorno não é pois a repetição *do mesmo*, em ciclos idênticos, mas a capacidade e a necessidade de repetir para que *se dê* o próprio viver da vida - a repetição irrepitível e originária: a capacidade de agir e evoluir através das diferenças entre repetições.

Assim, a rotina poderá ser entendida como uma manifestação de eterno retorno, cuja valência constitui a manutenção da própria vida. De facto, estas personagens, enquanto mantiveram intacta a sua rotina, conservaram a perspectiva de manutenção da vida. E, na proporção crescente em que os episódios de excepção se vão sucedendo e esta rotina vai sendo quebrada, o resultado é um percurso irreversível para a morte.

⁴⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE - Vontade de Potência, 380.

⁴⁷ GILLES DELEUZE, - Nietzsche e a filosofia. p. 34.

Estas personagens lutam pela manutenção da rotina, como se soubessem que esta é a expressão da vida, enquanto, ao mesmo tempo, mantêm uma atitude de conformismo, que não lhes permite questionar nem os acontecimentos estranhos que as rodeiam, nem tentar alternativas. De qualquer forma, tal como foi sentenciado pelo vizinho, «esta alteração já se verificou efectivamente», nada podendo fazer por um processo que já dura há «séculos, repetidamente» e cujo julgamento e veredicto foram pronunciados.

No final do filme, com o apagar do luzeiro maior, a luz do mundo apaga-se também e com ela qualquer esperança de redenção. As personagens principais através da sua vida, nem feliz, nem triste, também não demonstram ser um modelo a seguir (embora não pareçam ter actos condenáveis também não parecem ter actos louváveis). Nietzsche não só criticava a sociedade mas também exortava à *afirmação incondicional da Vida*, vontade que estas personagens não aparentam ter. No entanto, se para esta família despojada não há redenção, o mesmo não parece poder existir para ninguém - afinal não há terra das oportunidades.

Béla Tarr - como Nietzsche - afirma o seu repúdio por tudo o que desvaloriza a dignidade humana e, como profeta, através da progressão que faz da narrativa reforça a ideia de um Fim: o Fim de Nietzsche - a sua primeira morte - provocada pela perda da lucidez; o Fim de Ohlsdorfer e da sua filha provocado pelos actos da humanidade e pelo desinteresse na mudança (sem água, luz e fogo não poderão sobreviver); o Fim do filme que é o grande vazio negro para onde tudo é dirigido e o Fim de Béla Tarr como realizador, uma vez que afirma ser este o seu último filme, talvez a sua obra sacrificial — pois terá já dito tudo o que pretendia.

Considerações finais

Criticando a tradição ocidental, para a qual o presente existe enquanto ponto de charneira entre o passado e o futuro, coincidente com o "ser", Derrida faz uma nova proposta, aqui resumida, e na qual a primazia dada ao presente é posta em causa sublinhando-se o seu inevitável entrelaçamento com as dimensões do passado e do futuro. Através do conceito de diferença (ou diferente), Derrida demonstra não só a importância da retenção e da protensão — que ele retoma de Husserl — na construção do indivíduo, como as destaca como fundamentais para a existência do próprio presente, sendo este constituído a partir destas duas instâncias e não o contrário.

O presente passa então a ser entendido, não como *ponto-limite indivisível de separação* do que foi e do porvir, mas como *intervalo de duração* sem fronteiras definidas - o presente não-simples. Esta aceção influencia, por sua vez, os conceitos de identidade e de realidade, os quais deixam também de fazer sentido como fixos para serem entendidos como construção constante, em devir — sinteticamente: dependentes da *repetição originária*.

É com efeito para este conceito que se fez convergir esta análise, pois a repetição destaca-se na constituição de todos os níveis da experiência humana: constituição do pensamento e da linguagem, do indivíduo, do conceito de tempo, da cultura e da arte. É ela que permite reconhecer e representar, estando na raiz da possibilidade do conhecimento e da apresentação como algo evolutivo, mas também na estruturação dos ciclos da vida e, finalmente, no quotidiano através da rotina.

Na arte, a repetição está presente através dos actos que a definem, desde o conceito de representação ao próprio acto de criar como momento de morte e renascimento. O autor repete a vinda de algo ao visível, ou a luz inerente do objecto representado, para mostrar (escondendo) a visibilidade do visível.

Dentro deste universo, o filme analisado, *O cavalo de Turim* de Béla Tarr, convida ao questionamento das acções pessoais, (funcionando estas como elementos metonímicos da humanidade), através da referência breve ao pensamento de Nietzsche. Esta obra cinematográfica destaca a repetição enquanto rotina e enquanto elemento

estruturante e assegurador da vida das duas personagens. Vidas à partida já condenadas pelo julgamento feito à humanidade e já sem possibilidade de redenção, à semelhança da consciência sempre presente da morte, que assola o humano.

O trabalho plástico — que se apresenta seguidamente — acompanhou este estudo ao longo das suas fases, sendo oriundo da mesma inquietude que a pesquisa teórica e centrando-se na temática da repetição nas suas vertentes artística e quotidiana - a rotina.

II. Segunda parte: Projecto artístico *A repetição*

O trabalho plástico iniciou-se quando uma das motivações para este estudo era o estranhamento que me causava a preponderância da rotina no quotidiano, uma vez que a supunha como algo vulgar e pouco determinante. A questão acerca do modo como evitá-la era-me premente e denotava o cariz negativo que a mesma, para mim, carregava.

Com o decorrer da pesquisa efectuada, surgiram novos entendimentos e a consequente mudança no pensamento e na prática de pintar: concluí então que o *presente* afinal não se apresenta simplesmente - sendo intangível como a identidade - actualiza-se constantemente e alarga-se sem fronteiras definidas. Nele somos rastro do que fomos e somos a expectativa de para onde nos dirigimos, porque vivemos no amanhã e no ontem, sendo que o tempo é também (e principalmente, a meu ver) percepção mental.

A repetição, inicialmente entendida como uma questão problemática, afinal apresentou-se como a instância determinante do tempo. É acção - cria, ensina, dirige, organiza e permite saber que somos, identificar signos e pensar, construir a representação do mundo e do que aconteceu, assegurando os tempos anteriores e posteriores. Ela permite recordar, representar e re-apresentar, recriando o visível. Assim, é fonte criadora, é a certeza de que o que foi também será - é devir porque, sendo o igual retornado, é irrepitível, como cada dia, cada rotina ou cada pensamento.

Por sua vez a rotina, sendo a expressão quotidiana da repetição - um *eterno retorno* -, talvez seja também o demasiado visível que deixámos de ver e de que fala Jean-Marie Pontévia - aquela que é preciso *tornar visível*⁴⁸ sendo que é o tornar visível esse repetir irrepitível - a rotina - aquilo que move o trabalho artístico apresentado. Porque esta expressão quotidiana da repetição é a graça que nos permite activamente ser. Viver.

⁴⁸ JEAN-MARIE PONTÉVIA - La peinture, masque et miroir, p. 146.



Fig. 1 - Ana Vieira Ribeiro, *Viver todos os dias cansa*, 2012. Acrílico s/ tela, 100x120 cm

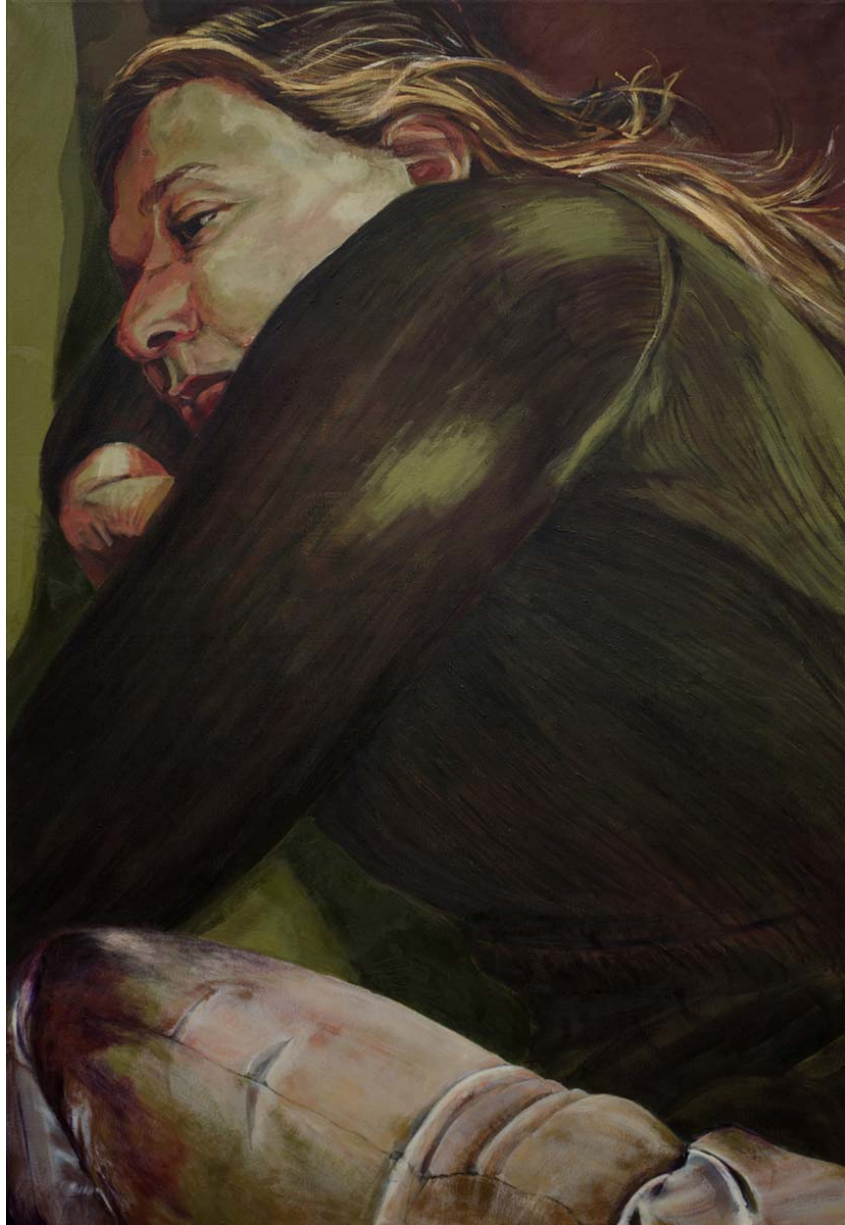


Fig. 2 - Ana Vieira Ribeiro, *O ciclo criador*, 2013. Acrílico s/ tela, 116x80 cm



Fig. 3 - Ana Vieira Ribeiro, *O principzinho*, 2013. Acrílico s/ tela, 116x80 cm



Fig. 4 - Ana Vieira Ribeiro, *La peinture, masque et miroir*, 2013. Acrílico s/ tela, 100x120 cm



Fig. 5 - Ana Vieira Ribeiro, *Fica comigo esta noite*, 2014. Acrílico s/ tela, 130x200 cm



Fig. 6 - Ana Vieira Ribeiro, *O teu rosto amanhã*, 2013. Acrílico s/ tela, 130x200 cm



Fig. 7 - Ana Vieira Ribeiro, *O tempo do depois*, 2014. Acrílico s/ tela, 130x200 cm



Fig. 8 - Ana Vieira Ribeiro, *Amanhã na batalha pensa em mim*, 2014.
Acrílico s/ tela, 200x130 cm

Bibliografia:

ALVES, Pedro M. S. - A vivência humana do tempo. In *A imagem do tempo: livros, manuscritos ocidentais*. Coordenação de João Castel-Branco Pereira. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000.

BLANC, Mafalda Faria - *Metafísica do tempo*, [1999]. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

CALLENDER, Craig; EDNEY, Ralf - *Introducing Time: A graphic guide*. London: Icon Books Ltd, 2010.

DELEUZE, Gilles - *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes e Ruth Joffily Dias. [s.l.]: Editora Rio, 1971.

DERRIDA, Jacques - A diferença [1968]. In *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto, Rés-Editora, [s.d].

DERRIDA, Jacques - *A voz e o fenómeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2012.

DERRIDA, Jacques - *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. In *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.

GASQUET, Joachim - O que ele me disse.... In FAURE, Élie - *Paul Cézanne*, seguido de GASQUET, Joachim *O que ele me disse....* Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

MAIA, Tomás - *A incandescência. Cézanne e a pintura*. Lisboa: Documenta, 2013.

PETERS, F. E. - *Termos filosóficos gregos: Um léxico histórico* [1967]. Prefácio de Miguel Baptista Pereira; Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa; 2ª edição: Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

PONTÉVIA, Jean-Marie - *La peinture, masque et miroir: Écrits sur l'art et pensées détachées I*. Prefácio de Philippe Lacoue-Labarthe. 2ª edição. Bordéus: William Blake & Co., 1993.

RANCIÈRE, Jacques - *Béla Tarr: le temps d'après*. [2011]. Terceira edição. Paris: Capricci, 2012.

REIS, José - O tempo em Heidegger. *Revista Filosófica de Coimbra*. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol.14, nº 28 (2005), p. 396-414.

SANTO AGOSTINHO - *Confissões: livros VII, X e XI* [livro digital]. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beacto e Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel; Direcção da colecção de José M. S. Rosa & Artur Mourão. Covilhã: LusoSofia.net, 2008.

TRADUÇÃO DO NOVO MUNDO DAS ESCRITURAS SAGRADAS
[*Bibl*] - São Paulo. Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1990.

Webgrafia:

CHU, Simon; MORGAN, Jeff; WARDLE, Louise - *Human, all too human* [Documentário]: *Friedrich Nietzsche*. [s.l.]: BBC e RMArts, 1999. [on-line] publicada a 24 Jan. 2013 [consulta 2014-08-21], disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QuxDMEDF6Vs>

HEIDEGGER, Martin - *Ser y tiempo* [1927]. Introd., prólogo e notas de José Eduardo Rivera. Edição electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [versão online] disponível em http://www.magonzalezvalerio.com/textos/ser_y_tiempo.pdf

TARR, Béla; - Entrevista para EnFilme [on-line] publicada a 25 Out. 2011 [consulta 2013-01-21], disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=nXVV2QTKGGQ>- entrevista

TARR, Béla; POLLARD, Gary - Entrevista a BélaTarr [on-line] publicada a 3 Jan. 2011 [consulta 2013-01-21], disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc>

TARR, Béla; FEINSTEIN, Howard - Entrevista a BélaTarr [on-line] publicada a 22Dez 2008 [consulta 2013-01-11], disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0>

NIETZSCHE, Friedrich - *Vontade de potência: ensaio de uma transmutação de todos os valores* [livro], Edição electrónica de Free -eBooks.net [versão online] disponível em <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Vontade-de-potencia/pdf/view>

Filmografia:

HERZOG, Werner - *Wheel of time* [2003] [filme] [s.l.]:[s.n.], [s.d.].

LAMOURE, Jean-Marc - *Tarr Béla, I used to be a filmmaker* [2013] [filme]. França. (85 min.);

TARR, Béla - *O cavalo de Turim* [2011] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (148 min.)

TARR, Béla - *Danação* [1987] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (115 min.)

TARR, Béla - *O tango de Satanás* [1994] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 3 DVDs (435 min.)

TARR, Béla - *As harmonias de Werkmeister* [2000] [filme]. Lisboa: Midas Filmes, 2012. 1 DVD (140 min.)

TARR, Béla - *O homem de Londres* [2004] [filme][s.l.]:[s.n.], [s.d.].