



# TEMPORALIDADE E TÉDIO EM O CAVALO DE TURIM, DE BÉLA TARR: UMA ABORDAGEM ONTOLÓGICA<sup>1</sup>

Luan Alves dos Santos Ribeiro<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente artigo busca desenvolver questionamentos ontológicos acerca do tédio, entendido como tonalidade afetiva fundamental (*Grundstimmung*) de nossa época, e de sua intrínseca relação com a temporalidade (*Zeitlichkeit*) da existência. Esse estudo será realizado por meio de um diálogo entre o pensamento de Martin Heidegger, sobretudo, no escopo da preleção do semestre de inverno dos anos 1929-30 intitulada *Os conceitos fundamentais da metafísica: Mundo – Finitude – Solidão*, e o filme *O Cavalo de Turim* (2011), de Béla Tarr. Defenderemos a tese de que ambas as obras pensam os mesmos fenômenos em linguagens distintas possibilitando, assim, quando postas em relação, a ampliação do alcance de nossa investigação filosófica a partir de um envolvimento afetivo e intelectual com o tema. Resta-nos informar que para colocar em movimento a nossa hermenêutica fílmica e realizar o propósito acima distinguido, subdividiremos o trabalho em três momentos: 1) Considerações preliminares sobre o mundo (*Welt*) fílmico de *O Cavalo de Turim*; 2) A caminho do tédio profundo: do mais superficial ao abissal; e 3) O tédio profundo em *O Cavalo de Turim*: do fracasso dos personagens ao desafio proposto ao espectador absorvido no mundo cinematográfico. Almejamos, ao fim do trajeto, termos galgado tanto uma satisfatória compreensão ontológica sobre o tédio quanto a atestação das potencialidades filosóficas do cinema evidenciadas pelo caso exemplar de *O Cavalo de Turim*.

**Palavras-chave:** cinema e ontologia; tédio; temporalidade; Martin Heidegger; Béla Tarr.

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: luan.alvesribeiro@hotmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6024-2042>.



# TEMPORALITY AND BOREDOM IN THE TURIN HORSE, BY BÉLA TARR: AN ONTOLOGICAL APPROACH


## ABSTRACT

This article seeks to develop ontological inquiries regarding boredom, understood as a fundamental attunement (*Grundstimmung*) of our epoch and its intrinsic relation to the temporality (*Zeitlichkeit*) of existence. This work will be carried out through a dialogue between the thought of Martin Heidegger, particularly within the scope of his winter semester lecture course of 1929–30, entitled *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World – Finitude – Solitude*, and the film *The Turin Horse* (2011), by Béla Tarr. It is defended the thesis that both works think through the same phenomena in distinct languages, thus enabling, when brought into relation, an expansion of the scope of our philosophical investigation through an affective and intellectual engagement with the theme. We should note that, in order to set our filmic hermeneutics in motion and fulfil the aforementioned purpose, the article will be divided into three parts: 1) Preliminary considerations on the filmic world (*Welt*) of *The Turin Horse*; 2) On the way to profound boredom: from the most superficial to the abysmal; and 3) Profound boredom in *The Turin Horse*: from the characters' failures to the challenge posed to the viewer immersed in the cinematic world. By the end of this path, we hope to have achieved both a satisfactory ontological understanding of boredom and a demonstration of the philosophical potentialities of cinema through the exemplary case of *The Turin Horse*.

**Keywords:** Cinema and Ontology; Boredom; Temporality; Martin Heidegger; Béla Tarr.

## INTRODUÇÃO


Sabe-se que no dia três de janeiro de 1889, na cidade de Turim, o filósofo Friedrich Nietzsche saiu da sua residência no número seis da vila Carlo Alberto e se deparou com um cocheiro açoitando o seu cavalo que, por sua vez, recusava-se em sair do lugar. Inesperadamente, o pensador da vontade de potência e do eterno retorno do mesmo, aquele que em seus escritos coroou a compaixão com os ornamentos da fraqueza e degeneração do homem, dando-lhe o estatuto de um afeto dos escravos, lançou-se em pranto sobre o pescoço do animal injustiçado, a



fim de que ele fosse poupado da continuidade do castigo. Nietzsche é levado dali por um conhecido, senta-se no sofá da sua casa boquiaberto e, conforme relatam as histórias, profere as seguintes palavras: “Mãe, eu sou um idiota”. A partir desse momento, aurora da loucura para ele, a sua existência toma contornos de meiguice e demência. Assim, ele vive por ainda dez anos a insanidade que só cessaria com a sua morte. Com a narração desses eventos, temos o início do filme *O Cavalo de Turim* (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr, e a partir daí acompanhamos o boleeiro em direção à sua casa.

O filme em questão, no seu todo, é marcado por um ritmo lento, por imagens insistentes, que nos conduzem a nos atermos atentamente ao que ali acontece. Há cenas que chegam a durar minutos sem que *nada* de novo propriamente aconteça. Entretanto, podemos nos perguntar para responder no desenvolvimento do presente artigo, o que essa recusa torna manifesto? Não há propriamente uma ação que nos arrebate, acontecimentos dignos de despertar fortes paixões e catarse, há pouquíssimos diálogos que na maioria das vezes se resumem a imperativos do cocheiro para a sua filha como “venha aqui” e “traga a água ardente” – aliás, o primeiro diálogo ocorre apenas após vinte minutos do início da película. Pelas suas particularidades, que abordaremos com detalhes no decorrer do texto, o filme nos *afina* ou pelo menos *pode nos afinar* em uma tonalidade afetiva (*Stimmung*) peculiar. Ele nos envolve numa morosidade da qual, na posição de espectadores, escolhemos apreciar, no intuito de se enveredar nas questões iminentemente filosóficas que o filme aborda, a partir da sua linguagem cinematográfica. Em preto e branco e ao som repetitivo da composição original, também intitulada *O cavalo de Turim*, adentramos num percurso de quase duas horas e meia. Esse é um trajeto que, conforme defenderemos, nos leva a pensar o tédio na sua intrínseca relação com a temporalidade (*Zeitlichkeit*) da existência.

Para percorrermos o percurso de compreensão ontológica acerca do tédio, subdividiremos nossa investigação em três momentos. O primeiro, denominado *de Considerações preliminares sobre o mundo (Welt) fílmico de O Cavalo de Turim* em que contextualizaremos brevemente o horizonte significativo apresentado na obra de Béla Tarr a fim de preparar o terreno para a abordagem vindoura. Já em nosso segundo tópico, a saber, *A caminho do tédio profundo: do mais superficial ao abissal*, abordaremos duas das três formas de tédio conforme a preleção do semestre de inverno dos anos 1929-30 *Os conceitos fundamentais da metafísica: Mundo – Finitude – Solidão (Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit)*. Seguiremos o mote de Heidegger, que busca, a partir do tédio mais superficial, galgar a sua forma mais profunda. Por fim, na terceira parte chamada *O tédio profundo em O Cavalo de Turim: do fracasso dos personagens ao desafio proposto ao espectador absorvido no mundo cinematográfico*, buscaremos, a partir




do arcabouço filosófico já levantado, aprofundar a investigação ontológica da experiência com o tédio e com a temporalidade na obra fílmica de Béla Tarr.

É importante ressaltar, não obstante, que a perspectiva aqui traçada, isto é, a moldura exegética escolhida para a análise da obra, não exaure a polissemia constitutiva do mundo ali desvelado. Trata-se de uma possibilidade de leitura ontológica que foca na experiência do tédio profundo e em suas implicações existenciárias (*existenzialen*). Poder-se-ia, de outro modo, tomar como foco elementos ônticos, como, por exemplo, a miséria dos personagens – o que, contudo, não se insere no escopo das inquirições aqui desenvolvidas.

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O MUNDO (WELT) FÍLMICO DE O CAVALO DE TURIM

Heidegger, em diversas obras, buscou tematizar o mistério da temporalidade, evidenciando que o tempo cronológico, aquele dos relógios que mensuram em segundos uma sequência de *agoras*, não é o mesmo tempo da existência, aquele que se dá com nós mesmos em nosso existir e amadurecer na relação com os outros e com a totalidade do mundo. Em *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão* o pensador do ser buscou desenvolver essa questão pela via da tonalidade afetiva do tédio cujo termo alemão *Langeweile* denota tempo longo. É, notoriamente, no diálogo entre esta obra de Heidegger e o filme de Béla Tarr que buscaremos aqui filosofar.

A nosso ver e conforme defenderemos, o ritmo moroso de *O cavalo de Turim*, os seus diálogos escassos, mas iminentemente filosóficos, a sua forma de imergir o contemplador, por citar, leva-nos potencialmente a uma experiência com o tédio de onde podemos, a partir de uma obra que nos possibilita sentir a questão e não apenas pensá-la, adentrar nesse âmbito ainda pouco conhecido da nossa abertura (*Erschlossenheit*) para o ser. Segundo o caminho aqui tomado, leremos o filme com centralidade na repetição (*Wiederholung*) que Heidegger utiliza para recolocar a questão do ser (*Seinsfrage*), visitando a tradição filosófica com o propósito de retirar dali potencialidades até então ocultas. Segundo a nossa leitura ontológica, Béla Tarr, analogamente, repete o mesmo, mas não o igual, isso é, traz as mesmas coisas de modos diversos, repetindo a partir de múltiplos ângulos e variadas formas, viabilizando que nos afinemos com o tédio, de modo a extrairmos da experiência de temporalização, com as vias e conexões significativas do filme, novas possibilidades de compreensão sobre o nosso modo de ser finito. Defenderemos, em consonância, que tanto o cineasta quanto o filósofo pensam o mesmo fenômeno a partir de linguagens distintas.




Já nos primeiros minutos de *O Cavalo de Turim*, acompanhamos o cocheiro (János Derzsi) – cujo nome, Ohlsdorfer, é indicado apenas uma vez pelo narrador – indo em direção à sua casa. Não há diálogos, elucidações sobre o enredo, mas apenas um percurso nevoento marcado por uma violenta ventania que ao levantar poeira acinzentada ainda mais as imagens que recebemos como espectadores. A viagem é difícil e o clima evidencia a dificuldade do percurso. A melancólica composição de Mihály Vig intitulada *O Cavalo de Turim* é o único som que podemos ouvir junto ao sibilar do vento; ela nos sintoniza potencialmente em uma tonalidade afetiva (*Stimmung*) desconfortável, em que as palavras não fazem sentido e, por isso mesmo, não são proferidas. Aliás, nos seis dias em que decorrem a narrativa fílmica, acompanhamos sempre o mesmo arrastar-se do boleeiro e sua filha, seus olhares vagos, suas ações que parecem tatear no escuro de quem não se apropriou de possibilidades concretas satisfatórias.

*Stimmung*, em termos gerais, refere-se, ontologicamente, ao sempre estar aberto ao mundo por parte do ente humano através de uma específica manifestação afetiva, seja ela, por exemplo, a raiva, o amor, a tristeza ou a alegria. Por essa perspectiva, é somente através de uma abertura afetiva para os fenômenos oferecidos pela experiência com o horizonte significativo cinematográfico que o filosofar com os filmes, em sentido próprio, pode ocorrer. Dito de outro modo, afinados, sintonizados, abertos pela afetividade produzida na relação estabelecida pela visualização fílmica, é que podemos pensar em primeira pessoa as questões ali desenvolvidas. O que, por sua vez, pode possibilitar uma relação filosofante com os filmes<sup>2</sup>.

Ainda nos momentos primeiros do filme, ao chegarmos na casa do cocheiro, uma miserável construção, conhecemos a sua filha (Erika Bók), cujo nome não é declarado aos espectadores – os personagens são como anônimos um para o outro, não se chamam pelos nomes, não realizam distinções declaradas a respeito das suas subjetividades. Ela se encarrega de guardar o cavalo no estábulo, um trabalho dificultado pelo clima intensamente árduo. O seu pai a ajuda, posteriormente, a guardar a carroça. Passam-se minutos silenciosos até que ambos os personagens estejam abrigados. A filha despe o pai e serve batatas cozidas – a única refeição que os vemos fazer durante o filme. O cocheiro as devora, servindo-se com as próprias mãos rapidamente, quase desesperada mente. Podemos ouvir o vento lá fora como um som que toma todo o ambiente.

Não nos sentimos confortáveis ao presenciar tais momentos, mas pelo contrário, permanecemos num notório desconforto observando as cenas que demoram demasiadamente a dar lugar a outras. Não há conversas, gestos de afeto, sorrisos, esboços sequer, mas situações que nos são apresentadas lentamente




para que nos afinemos com o ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*) dos personagens. Só após quase meia-hora o pai profere para sua filha: “vá para a cama”. É a primeira palavra que o ouvimos dizer num tom ríspido e cansado.

Ambos, cocheiro e filha, são, segundo nossa leitura, formas de *Dasein* errantes que, incapazes de se apropriarem das suas possibilidades concretas, de realizarem o ultrapassamento de seus mundos, deixam-se estar afinados no tédio, no vazio da perda de significações das ações cotidianas e, assim, vão indo no decorrer dos seis dias em que os acompanhamos. As suas compreensões de ser são constituídas nesse fracasso em ir além de si mesmos e norteadas por uma tonalidade afetiva que os paralisa – *Stimmung* que, a saber, ainda será aqui caracterizada sob a denominação do tédio profundo.

Decorrem mais alguns minutos até que a filha saia da pobre casa para pegar água no poço, vista o seu pai e retire o cavalo do estábulo para que novamente o seu progenitor possa ir até à cidade. Porém, dessa vez o cavalo não sai do lugar, ele mesmo está incapacitado de cumprir suas funções e se recusa a enveredar-se pela tempestade hostil. O cocheiro o açoita, mas logo desiste retornando para dentro de casa. Lá nada de novo acontece e permanecemos por mais alguns minutos contemplando as mesmas cenas: sua filha o despindo, a ausência de trocas afetivas e a impossibilidade até mesmo de gastar as palavras em solilóquios ou conversações. Aqui, Béla Tarr dilata a tonalidade afetiva até ao animal que, no percurso que acompanhamos, recusa-se até mesmo a comer e beber água, de modo a evidenciar o afeto que inunda o mundo fílmico, chegando até o espectador de modo a despertá-lo, pelo menos potencialmente, para ele; o cineasta hiperboliza, a fim de evidenciar que o tédio abarca todo o horizonte de significações da obra cinematográfica, sendo inescapável.

Há, aqui, já alguns elementos importantes que serão adequadamente elucidados no decorrer do texto: 1) os personagens não se chamam pelos respectivos nomes, queremos dizer, não são considerados em vista das suas subjetividades. Pelo contrário, tudo o que temos são entes que se encontram no mundo de forma a não se absorverem em ocupações ou em diálogos. Eles estão inertes no que consideremos ser a tonalidade afetiva do tédio; 2) A inexistência de ações, de ultrapassamentos de situações concretas em direção às suas possibilidades reais, evidencia a impossibilidade dos personagens em se preencherem com os demais entes intramundanos. Eles não podem se ocupar consigo mesmos, com as coisas ou com os outros, uma vez que se encontram em um estado de ânimo que parece retirar o sentido habitual das coisas; 3) Ao não apresentar para nós cenas de ação, romance ou drama, o filme nos convida, quando atentos ao que ali acontece, a nos sintonizarmos com um afeto difícil de se distinguir, uma vez que não se assemelha



às tonalidades afetivas violentas, como paixão, raiva ou efusiva alegria. Ao aceitarmos o convite para nos afinarmos com o ser-no-mundo dos protagonistas anônimos, Béla Tarr nos leva a também nos afinarmos e a pensarmos tal afeto; 4) O silêncio unido à tempestade de vento que perdura durante todo o filme nos conduz ao desconforto do tédio a partir da nossa transcendência fundamental-ontológica, isto é, de nossa abertura para o mundo fílmico; e 5) O ritmo lento do filme, a insistência das cenas que nos recusam afetos fortes e facilmente notáveis, evidencia cinematograficamente a intrínseca relação, que conforme veremos a seguir, Heidegger traça entre tempo e tédio. Isso nos possibilita uma aproximação entre as considerações do pensador sobre o tema.

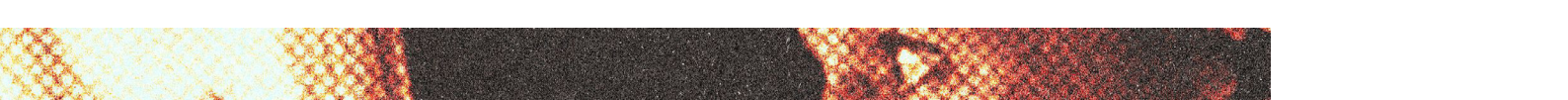
É nesses termos que o filósofo e o cineasta pensam os mesmos fenômenos. Se com o pensador, podemos compreender filosoficamente a questão ontológica, com o cineasta nos envolvemos afetivamente com o tédio concebendo-o em primeira pessoa como tonalidade afetiva que irrompe em nós mesmos e, assim, com a qual propriamente nos envolvemos.

## **A CAMINHO DO TÉDIO PROFUNDO: DO MAIS SUPERFICIAL AO ABISSAL**

Em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, o tédio é distinguido como tonalidade afetiva fundamental (*Grundstimmung*) da nossa época. Há, pela própria etimologia da palavra tédio (*Langeweile* = tempo longo), uma intrínseca relação com o tempo, uma vez que a temporalidade é o horizonte de compreensão do nosso próprio ser finito. Diz-nos Heidegger: “O tempo, por sua vez, encontra-se para nós em uma relação com o tédio. Portanto, o tédio é a tonalidade afetiva fundamental de nosso filosofar” (Heidegger, 2015, p. 107).

Dito isso, devemos nos perguntar, como se dá o tédio? Quais são as formas gerais de sua manifestação? Há estruturas nas quais ele se manifesta? Como podemos pensá-lo fenomenologicamente? Heidegger distingue três formas de tédio partindo do mais superficial ao mais profundo. Abordaremos, nesse segundo momento do artigo, as duas primeiras formas de tédio e as suas correlatas estruturas da retenção (*Hingehaltenheit*) e da serenidade vazia (*Leergelassenheit*) para, assim, rumarmos a o tédio profundo e à sua ocorrência na experiência cinematográfica de *O Cavalo de Turim*.

É interessante salientar que, uma vez que tendemos a fugir do tédio não o deixando ressoar, Heidegger estabelece o passatempo (*Zeitvertreib*), a fuga do próprio tédio, como fenômeno que o torna visível. É no passatempo que o tédio aparece sem disfarces pela via da tentativa de escape. Evasão por onde se tenta encurtar o tempo longo da *Stimmung* do tédio.




Delineando, a primeira forma de tédio é chamada de *ser entediado por alguma coisa* e indica a forma mais superficial dentre as três desenvolvidas no arcabouço da obra sobre os conceitos fundamentais da metafísica. Para discorrer sobre ele, Heidegger nos dá o exemplo da espera numa estação de trem (Heidegger, 2015).

A ilustração que o pensador nos oferece e que hoje nos parece profundamente anacrônica, ocorre, nos seus contornos gerais, da seguinte forma: imaginemo-nos num terminal de uma via férrea qualquer e que o próximo trem chegará apenas em quatro horas. Temos um livro de que gostamos muito conosco, mas por mais que tentemos não conseguimos apreciar a leitura. Observamos as árvores esparsas, os pássaros que sobrevoam o local, as pessoas que vão e vem nesta região de chegadas e partidas, porém ainda assim não nos entretém os. Olhamos para o relógio e percebemos embasbacados que com tudo isso se passou apenas cinco minutos. Lemos os horários de algumas locomotivas para destinos diversos e andamos de lá para cá percorrendo toda circunscrição do local de espera. Contamos as árvores já vistas, os bancos ali situados, olhamos novamente para o relógio, mas só passaram quinze minutos e falta ainda muito para que embarquemos. Todos os passatempos, tentativas de encurtar o tempo da espera, tais quais tentar ler, observar os pássaros, contar as árvores ou até mesmo roer as unhas não surtem o efeito almejado e permanecemos entediados ali e, assim, nos encontramos no âmago de um tempo longo que abarca todas as coisas. Não conseguimos matar o tempo, mas com o passatempo percebemos que tentamos nos desviar de algo, expulsar o tempo lento da espera, colocá-lo em movimento, acelerá-lo para eliminar o tédio. Assim o tédio se revela para nós.

Hodiernamente, estaríamos à espera do Uber ou do táxi, em uma rodoviária ou em um aeroporto. Procuraríamos refúgio do tédio no celular, ouvindo músicas no Spotify ou vendo as atualizações de nossos seguidores no Instagram. Talvez, tentássemos ler um livro, olhar para o relógio repetidamente ou caminhar pelo recinto seja ele qual for. Todavia, o que há de essencial no exemplo permanece o mesmo: não conseguiríamos acelerar o tempo e eliminar o tédio e fracassaríamos em realmente nos entreter.

O interessante no exemplo dado reside em notar que Heidegger não objetiva o tédio pelas razões já expostas, mas com a sua descrição do fenômeno, pela via da fuga no passatempo, busca nos transportar para o âmbito de tal tonalidade afetiva. O pensador abdica de teorias prévias sobre o que é o tédio, afasta-se de uma concepção psicologizante do que o vê como fundado na mera interioridade humana, visando, assim, deslocar-se para o seu sentido ontológico que, conforme veremos, revelará ao *Dasein* a sua própria constituição temporal.

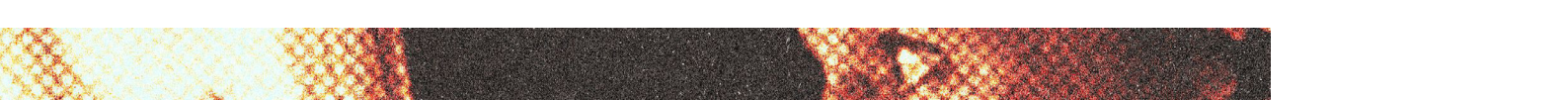


No passatempo, olhamos sem parar para o relógio, procuramos diversas formas de diversão, porém o tempo longo não passa (Heidegger, 2015). Porém, a partir do que foi exposto, devemos questionar, de que tempo longo Heidegger efetivamente fala? O que ocorre quando nos vemos retidos no tempo de uma espera que insiste em não passar? A princípio, é preciso salientar que não se trata da dimensão cronológica da espera, mas de outro algo, uma vez que percebemos por nossa própria experiência que quinze minutos podem ser experienciados com grande morosidade ou com velocidade vertiginosa e, com isso, que a temporalização do tempo pode ocorrer de diferentes formas conosco. Assim, o lento do tempo da espera reside antes em ser tomado pela tonalidade afetiva do tédio – que abarca a totalidade dos entes fazendo do mundo um mundo entediante – que no tempo ôntico mensurado por um contador. Nos entendiamos, por conseguinte, porque o tempo passa vagorosamente independente da sua extensão concreta. Vamos a um aprofundamento dessa questão.

Para Heidegger, o ser retido pelo tempo hesitante é situar-se no curso temporal vacilante de um intervalo. No caso do exemplo dado, isso ocorre no interregno entre a chegada na estação e a partida para o próximo destino que nos retém ali. Não podemos ir embora, pois precisamos chegar a outro local e, assim, nos deixamos ficar ali entediados – tratando-se de outra situação, poderíamos naturalmente ir embora dali. Trata-se, por conseguinte, não de um tempo qualquer, mas de uma temporalização determinada de um aguardar por algo, de ter que permanecer ali (Heidegger, 2015).

Temos, com o já dito, a caracterização da retenção na primeira forma de tédio, a saber, do *ser entediado por alguma coisa* que, no caso do exemplo elencado pelo pensador, ocorre na espera de uma estação de trem. Sabemos exatamente o que nos entedia – o que não ocorre, como veremos mais a seguir, com as duas outras formas do tédio. Todavia, além da estrutura fenomênica da retenção, Heidegger nos fala da serenidade vazia.

No passatempo se tem o intuito de estar ocupado com as coisas, independentemente de que ocupação seja essa – ler um livro, roer as unhas, fumar um cigarro. Estar ocupado é, para Heidegger, uma tentativa de fuga da serenidade vazia do tédio. Quando damos nossa plena atenção a algo, deixamo-nos preencher por tal ocupação de modo a nos fecharmos para as outras coisas. Do mesmo modo, entediados diante de algo, diante da espera do trem nos encontramos vazios e a totalidade dos entes se recusa para nós. As coisas não nos dizem nada, perdem sua significação habitual e, assim, somos deixados ali, vazios diante do interregno. Lemos sobre a *Leergelassenheit*:




Não nos entediamos, portanto, porque estas coisas estão acima de tudo simplesmente dadas, mas porque elas estão simplesmente dadas deste ou daquele modo. Como assim? O que há, afinal, com elas? Elas não nos afetam absolutamente: elas nos deixam totalmente em paz. Certamente – e é justamente por isto que elas nos entediam (Heidegger, 2015, p. 136).

A serenidade vazia, por conseguinte, indica que no *entediar-se diante de algo* estamos retidos num aguardar, no qual os entes não nos oferecem nada. No supracitado exemplo, a estação insiste em não funcionar para nós, em não nos conduzir ao nosso destino e, dessa forma, nos obriga a ficar ali no âmago de uma temporalização hesitante que nos deixa vazios – da mesma forma, ler um livro, roer as unhas, fumar um cigarro, contar os bancos ou as árvores não funciona. Não sentimos raiva ou indignação, mas permanecemos serenamente abertos a uma recusa da totalidade das coisas. Isso cessa logo quando adentramos o trem e nos direcionamos para o lugar desejado. É importante enfatizar que há para Heidegger uma cooriginariedade entre as estruturas da retenção e da serenidade vazia, pela qual somos retidos por um tempo que insiste em não passar e nos encontramos vazios, havendo, todavia, uma determinação do tempo hesitante que conduz ao deixar-vazio – o que evidencia, novamente, a relação intrínseca entre o tédio e o tempo (Heidegger, 2015).

Temos, aqui, já algumas aproximações com o mundo fílmico apresentado por Béla Tarr. Os personagens errantes vão indo na lenta repetição do mesmo, mostrando-se incapazes de se aterem em um passatempo, por mais inócuo que seja. Eles não se detêm em conversas, não gastam as palavras no dizer comum do falatório cotidiano que pouco diz, mas rompe o silêncio. Não procuram formas de diversões, nem sequer parecem vislumbrar uma possibilidade, por mais ínfima que possa ser, de romper com a tonalidade afetiva que os sufocam. Eles permanecem ali do início ao fim, silenciosos e prostrados nos seus destinos. Nem sequer, tentam fugir do que sentem. Em suma, não há um passatempo capaz de despertá-los para outros afetos não sendo, igualmente, um passatempo que ali revela o tédio.

Podemos considerar, com isso, que os nossos personagens se temporalizam, isso é, abrem-se pela via da sua transcendência ontológica para a constituição de uma temporalidade que recusa a passar e que é apresentada para nós no ritmo lento do filme. Eles estão retidos, assim, em uma temporalidade que se recusa a passar, queremos dizer, que se nega a tomar contornos acelerados. Da mesma maneira, ambos se encontram serenamente vazios e impossibilitados de se ocuparem com as coisas, conforme já enfatizado. Porém, diferentemente, eles não se entediam com alguma coisa concreta. Não há a espera de um trem, de uma visita ou de uma esperança. Eles nada aguardam. Não há objeto, por assim dizer, que esteja na base da tonalidade afetiva ali manifesta. Concluímos, por assim ser,



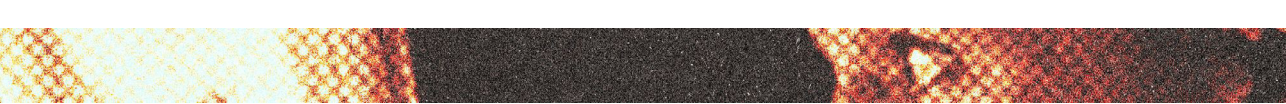
que Ohlsdorfer e a sua filha estão entediados, mas não na modalidade do *ser entediado por alguma coisa*.

A segunda forma de tédio, por sua vez, é denominada de *entediarse junto a algo*. Se no *entediarse diante de algo* sabemos exatamente o que nos entedia, aqui há algo de mais indeterminado, o que aponta, para Heidegger, para a direção mais abissal da transcendência do *Dasein*. Trata-se, conforme veremos, de um tédio mais profundo que o primeiro, no qual as estruturas antevistas da retenção e da serenidade se manifestam de maneira específica. Para desenvolver o *entediarse junto a algo*, o pensador nos dá o exemplo de uma festa (Heidegger, 2015).

Imaginemos que somos convidados para uma festa que ocorrerá à noite. Tivemos um dia cansativo e gasto com a labuta cotidiana do nosso trabalho, de modo que, a fim de termos um tempo de lazer, aceitamos o convite. Ao chegarmos lá encontramos amigos com os quais gostaríamos de estar, ouvimos música de qualidade e apreciamos boa comida. Tudo se apresenta para nós como de muito bom gosto. Conversamos, bebemos, comemos e até mesmo dançamos. Todos elogiam a festa e afirmam estar se divertindo. Aliás, todo o contexto parece ser agradável e estimulante. Porém, percebemos que estamos entediados e não nos divertimos efetivamente, mas, como?

É curioso que, no exemplo acima, o passatempo não ocorre como uma tentativa de tornar o tempo longo mais rápido – como no exemplo da espera na estação –, mas se confunde com a totalidade da situação. A festa, em si é um passatempo que, mostrando-se insuficiente, ainda nos entedia. Aqui não podemos ou devemos, por uma questão de etiqueta, ficar olhando repetidamente para o relógio, bocejar insistentemente ou roer as unhas numa fisionomia de desagrado. Deixamo-nos estar ali e nos entediamos perante o passatempo. Se a primeira forma de tédio se torna evidente pela fuga no passatempo, temos aqui uma peculiaridade, já que passatempo e tédio se imbricam de maneira particular.

Temos aqui já um novo elemento, a saber, que na segunda forma de tédio o *Dasein* não se entedia com algo específico – uma espera, um enfado qualquer –, mas em meio a algo – no caso do exemplo elencado por Heidegger, em meio a uma festa aparentemente agradável em que o passatempo é dilatado de forma a abranger toda a situação. Dessa forma, o contexto toma menor importância e a tonalidade afetiva mesma aponta para a transcendência fundamental-ontológica. A resposta provisória à questão de como podemos nos entediar numa situação caracteristicamente não entediante explica-se, assim, pela menor relevância dos aspectos ônticos e pela concomitante primazia do ontológico, pois aí se evidencia uma maior relação com a própria abertura para o ser do *Dasein* em detrimento de elementos concretos (Heidegger, 2015).




Da mesma maneira que o passatempo, as estruturas da serenidade vazia e da retenção ocorrem no *entediarse junto a algo* de forma peculiar. A serenidade vazia não ocorre como uma impossibilidade de preenchimento dos entes, por não nos oferecer nada dos entes, mas eclode da abertura do *Dasein* que se deixa estar numa situação como a festa. No encontro social descrito por Heidegger, o ser-aí se deixa levar pela corrente das relações, insere-se nas conversas, age conforme o esperado no contexto, come, bebe e sorri. Nesse deixar-rolar, ele se desvia de seu ser-próprio, da sua peculiar maneira de ser-no-mundo e de lidar com as coisas; ele foge do seu ser-si-mesmo absorvendo-se, de maneira entediada, no fluxo coletivo da festa.

A serenidade vazia da segunda forma de tédio, nesses termos, incide no vazio formado no *Dasein* que, ao deixar-se estar absorvido no fluxo coletivo, desvia do seu ser próprio. Não se trata de uma recusa dos entes, mas antes de uma recusa de si mesmo, de um dar o tempo que ele mesmo é, para algo onde ele perde a sua posição em primeira pessoa. Não há, assim, um vazio não preenchido – um trem que se recusa a sair, por exemplo –, mas antes a formação de um vazio no ser-aí que se desapropria de si. Tal vazio se refere ao *não sei o que* dessa forma de tédio; a algo indeterminado, não localizado nas coisas, mas na transcendência fundamental-ontológica do *Dasein* (Heidegger, 2015). Trata-se, portanto, de um modo mais fundamental da *Leergelassenheit*.

A retenção da segunda forma de tédio, por sua vez, não se dá como um ser retido no curso temporal hesitante de uma espera. No caso da festa, não nos encontramos aprisionados num modo de aguardar qualquer – estamos ali, demos tempo para isso e podemos ir embora quando quisermos. Nesse fato de ter tempo para a socialização, permanecemos num agora dilatado que perdura. Ficamos ali com os outros em efetiva presença, esquecemos do nosso ser próprio e, assim, encontramos-nos num tempo que parece não fluir, que parece estar estagnado. Não nos debruçamos nem sobre a ressignificação do nosso passado – perante o qual surgem as possibilidades de nosso próprio porvir – nem sobre o nosso futuro, mas ficamos retidos num agora impróprio regido pelo fluxo de todos, queremos dizer, de uma coletividade amorfa e indeterminada.

Podemos compreender, isso posto, que a temporalidade do *Dasein* pode temporalizar-se de diversos modos, isso é, ocorrer de formas distintas e que com a segunda forma de tédio, há uma retenção mais originária, a partir de um tempo estagnado que, enquanto agora que perdura, parece não fluir. Ao permanecer na festa tomado pelo tédio, o ser-aí se fecha para o fluxo temporal na sua ocorrência cotidiana, fazendo, assim, com que o tempo permaneça estagnado. Em tal evento, o agora abarca na sua extensão o dar-se do tempo, a sua temporalização, tornando-

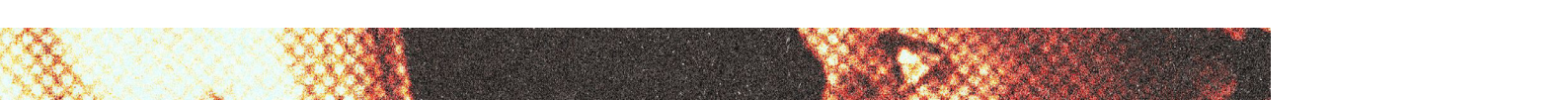


se um único agora que perdura – e não mais uma sucessão de *agoras*. O *Dasein* está ali totalmente presente na situação, de modo a obstaculizar o seu passado e futuro próprios, de não os considerar, de esquecê-los no interior do singular agora que permanece. A unidade entre serenidade vazia e retenção ocorre, por sua vez, no fato de que inteiramente dados à presença – retidos na presença –, trazemos o tempo para a estagnação, de modo que tal temporalidade gera um vazio, que abarca a totalidade do que ali se passa (Heidegger, 2015).

É importante, não obstante, enfatizar que Heidegger não afirma a necessidade do tédio num evento social como o exemplificado, mas apenas aponta para sua possibilidade descrevendo-o nas suas estruturas fundamentais da serenidade vazia e da retenção. O tédio pode ou não eclodir sem que tenhamos controle da sua ocorrência. Nossa possibilidade diante dessa *Stimmung* reside em buscar entendê-la ou em esforçar-se para ignorá-la quando confrontados com o seu surgimento.

No caminho que vai do tédio mais objetivo ao mais indeterminado nos aproximamos do que, de fato, ocorre com nossos personagens, Ohlsdorfer e sua filha. Ambos se encontram no mundo entediados, aprisionados numa vaguidão, que recusa a dar espaço a outro algo mais concreto. Porém, diferentemente do *entediarse diante de algo*, o passatempo não se confunde com ocorrência do tédio. Há, aqui, uma falta de passatempo, pois eles parecem incapazes de se ocupar com coisas do tipo. Eles, segundo já focalizado, nem sequer conversam um com o outro, não se ocupam com jogos ou brincadeiras, não cantam, não dançam, aparentam não apreciar a comida – que se reduz às mesmas batatas cozidas –, não realizam as suas possibilidades reais, isso é, não ultrapassam o que é em direção ao ser, mas permanecem retidos num estado de existência, em que tanto a ação quanto a não ação perdem o seu significado pleno. Por isso eles ficam ali, vivos, mas como se estivessem mortos. Vemo-los, nesses termos, como entes incapazes de, verdadeiramente, ser.

De modo aproximado ao que ocorre no *entediarse junto a algo*, eles se deixam levar, permanecem ali comendo batatas, despindo-se e vestindo-se outra vez, retirando o cavalo do estábulo e, posteriormente, o recolocando ali, de modo a se perderem de si mesmos, a abandonarem-se. Porém, diferentemente, eles não se absorvem no fluxo dos outros, de maneira a ficarem retidos em um agora dilatado, que os tornando serenamente vazios de si, afugentam tanto o passado quanto o futuro em sentido próprio. Eles não estão totalmente presentes no mundo público dos outros, mas se perdem, contrariamente, no abismático de si mesmos. É por essa via que eles deixam de realizam a propriedade (*Eigentlichkeit*) de seus si mesmos. Percebemos, em vista disso, que a tonalidade afetiva em que nossos



personagens estão afinados é ainda um tédio mais profundo do que o irrompido diante de algo.


Recapitulando, vimos até aqui que, em contrapartida ao *entediarse com algo*, a segunda forma de tédio emerge a partir da temporalização mesma do *Dasein*, da sua abertura para o ser. Por conseguinte, está menos ligada às situações concretas e mais direcionada para si. Há uma notória distinção de profundidade, já que o pensador do ser visa questionar a ocorrência de tal tonalidade afetiva, a fim de enveredar-se pela temporalidade na sua temporalização e, por assim ser, pelo comum-pertencimento entre ser e o ente que nós somos. Na via que parte do mais superficial ao mais profundo, vamos agora, já munidos das considerações precedentes, à terceira e mais abissal forma de tédio segundo Heidegger, assim como, à sua ocorrência na visualização fílmica de *O Cavalo de Turim*. Com a inserção nas estruturas de ser do tédio profundo, poderemos, enfim, compreender o que ocorre com Ohlsdorfer e a sua filha.

## **O TÉDIO PROFUNDO EM O CAVALO DE TURIM: DO FRACASSO DOS PERSONAGENS AO DESAFIO PROPOSTO AO ESPECTADOR ABSORVIDO NO MUNDO CINEMATOGRAFICO**

Heidegger denomina a terceira forma de tédio de *é entediante para alguém*. Com tal sentença impessoal, Heidegger assinala que essa forma de tédio possibilita ao *Dasein* mesmo entediarse, isso é, ser tomado não como sujeito, mas como abertura constitutiva para o ser que ele mesmo é fundamentalmente. Não é José ou Andréa que se entedia no *é entediante para alguém*, mas o ser-aí como ser-aí, queremos dizer, o ente em sua estrutura-de-ser, naquilo que o constitui em sua *ipseidade*.

Por conseguinte, a terceira forma de tédio alcança a profundidade abissal da abertura do *Dasein*, o seu caráter essencial que se localiza, por assim dizer, nas estruturas a partir das quais podem se alicerçar as individualidades que fazem de Francisco ou de Helena as pessoas que elas são. Assim, a própria subjetividade é solapada, expulsa, tornando-se indiferente para que o *Dasein* como *Dasein* possa se entediarse (Heidegger, 2015). Entretanto como, ontologicamente, as subjetividades são encobertas no advento do *é entediante para alguém*? Como isso, de fato, ocorre? Como se dá o tédio na sua forma mais profunda?

Primeiramente, devemos considerar que não há um passatempo correlato ao *é entediante para alguém*. Comer, beber, roer as unhas, ler um livro não é admitido, pois abarcado pelo tédio profundo o ser-aí se vê irremediavelmente impotente para coisas do tipo. A forma de desvio, o passar o tempo, que tornou visível o ser



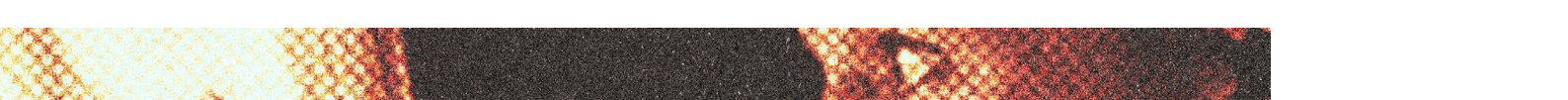
*entediado por alguma coisa* não é aqui encontrado. Ele nos obriga à sua escuta, nos apela para que não nos desviemos. Heidegger também não nos dá exemplos como a espera numa estação de trem ou uma festa, mas busca nos conduzir a tal tonalidade afetiva – dar-nos indicações de seu modo de ser –, a fim de que possamos reconhecê-la e abrigá-la no momento oportuno (Heidegger, 2015).

Já temos aqui alguns elementos mais pontuais sobre o que ontologicamente ocorre com os nossos personagens. Conforme já distinguido, eles não se chamam pelos nomes. Para além disso, eles também não expressam nenhuma forma de particularidade a partir, por exemplo, de músicas apreciadas, de leituras preferidas ou quaisquer formas de afazeres que expressem suas predileções. Eles estão desprovidos de si em primeira pessoa, não parecem gozar de suas particularidades, não procuram entreter-se em diversões. Ohlsdorfer e a sua filha não buscam ultrapassar a sua condição entediante por um passatempo. Isso nem sequer seria possível, dada a tonalidade afetiva em que estão afinados. Tais aproximações indicam que estamos no caminho certo, na direção da *Stimmung* ali ocorrida.

No tédio profundo, a saber, a totalidade dos entes se torna indiferente para nós, inclusive, nós mesmos. Somos cotidianamente requisitados a nos preencher pela ocupação com os entes: martelamos o martelo, escrevemos com uma caneta, lemos um livro e coisas do tipo. Porém, quando estamos afinados pelo *é entediante para alguém*, não conseguimos, por mais que tentemos, alcançar a plenitude típica das ocupações. Absolutamente nada nos preenche de modo a nos encontrarmos abandonados perante os entes. Entregues nesse abandono, toda possibilidade de ação se torna nula e apenas permanecemos ali numa espécie de limbo que nos retira de nosso rotineiro modo de ser. Ficamos vazios residindo aí a específica serenidade vazia da terceira forma de tédio.

Assim, vazios, os entes nos são negados e nessa negação reside uma referência ao que é negado, quereremos dizer, as possibilidades que perderam, momentaneamente, as suas significações e o preenchimento da ocupação que, igualmente, nos escapa. É na referência ao que nos falta, àquilo que nos é negado no tédio profundo, que a retenção específica dessa forma de tédio se dá. Entediados de tal maneira o âmbito do possível mesmo, o projetar-se do *Dasein* no seu porvir como horizonte de ultrapassagem do que é em direção ao que ainda não é, torna-se nulo, numa espécie de banimento temporal, onde ficamos aprisionados no vazio da totalidade dos entes (Heidegger, 2015).


Temos, assim, outro componente significativo para um entendimento ontológico do que ocorre com os personagens de *O Cavalo de Turim*. Eles ficam inertes no seu mundo e imersos numa temporalidade desacelerada, que parece



se recusar a passar, em um ritmo lento em que fazer ou não fazer algo parece não ter sentido algum. Ambos, pai e filha, não se sentem aptos, não se entendem como capazes de ir adiante daquilo que é – do que os oprime e se constitui na relação com eles mesmos – em direção às suas possibilidades concretas. Eles se encontram vazios tanto do seu passado autêntico – a lembrança do que foram como âmbito de resignificação que germina o porvir – quanto do seu futuro próprio – o ir do ente para o ser compreendido como possibilidade. Dito isso, o que nas páginas anteriores foram discriminados ou aludidos sobre a tonalidade afetiva em que eles estão afinados, começa agora a ganhar contornos mais distintos, a partir da elucidação das estruturas de ser do *é entediante para alguém*.

É importante discernir que apesar da serenidade vazia lançar o *Dasein* no vazio de ser, como nos diz Heidegger citando Hölderlin em *A questão da Técnica (Die Frage nach der Technik, 1953)*: “Ora, onde mora o perigo/é lá que também cresce/ o que salva” (Hölderlin apud Heidegger, 2002b, p. 31). É nesse sentido que afinados no tédio profundo, desprovidos de nosso poder-ser, somos impelidos pelo contraste, a saber, pela indiferença dos entes e pela nossa impossibilidade mesma, a considerar aquilo que se perdeu. Em outras palavras, ao perceber-se destituído de si no seu projetar-se em possibilidades, o ser-aí afinado pelo *é entediante para alguém* pode compreender, pela manifestação do empobrecimento da terceira forma de serenidade vazia, aquilo que perdeu, sendo lançado de volta para si mesmo, pelo entendimento de si como um ente que se projeta fundamentalmente no futuro, como um ente temporal para o qual está, constitutivamente, em jogo o seu próprio ser. O tédio profundo o chama, pelos entes que se recusam de maneira inalienável, a considerar-se em suas possibilidades mais essenciais. Nisso reside a retenção como ser impelido para o cume da própria possibilidade originária do *Dasein* e ficar aí retido (Heidegger, 2015).

Há aqui a evidência da intrínseca relação entre tédio e a temporalização do *Dasein*, uma vez que o mesmo tempo que bane na serenidade vazia é o possibilitador da apropriação do ser-aí no seu próprio ser na retenção. Heidegger, retomando Kierkegaard<sup>3</sup>, aprofunda a noção de instante (*Augenblick*) – tema já aludido no §65 de *Ser e Tempo (Sein und Zeit, 1927)* – como a visualização do caráter de decisão, a decisão mesma de si que ao escolher deixa outras possibilidades sem serem efetivadas, na qual o ser-aí pode se abrir para sua propriedade, entendendo o espaço de jogo dinâmico em que ele decide sobre sua própria existência, como o momento da passagem de um estado para outro, de modo que não se pode mais retornar ao estado anterior. O instante aberto pelo tédio profundo rompe o banimento temporal, a perda das possibilidades, da serenidade vazia por ser ele mesmo uma possibilidade própria da temporalidade (Heidegger, 2015).

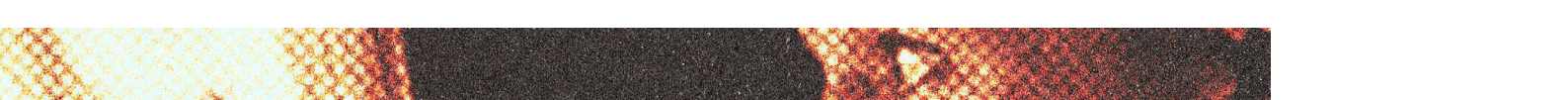


No *é entediante para alguém*, o *Dasein* pode apropriar-se do instante, do jogo de passagem de si para si mesmo, a partir da consideração do empobrecimento de mundo eclodido mediante a serenidade vazia. Trata-se, evidentemente, de uma possibilidade que exige do ser-aí uma escuta, um deixar-se afinar pelo tédio profundo. Mas quanto aos nossos personagens? Como eles se situam no âmbito do tédio mais profundo? Vemo-nos na serenidade vazia aberta pelo tédio, numa repetição do mesmo, que evidencia a ausência de sentido em fazer algo por menor que possa parecer. Béla Tarr repete incessantemente o mesmo que em suas variações nos oferecem imagens do tédio em um tempo desacelerado que se realiza na nossa contemplação, quando nos colocamos ali efetivamente atentos e absorvidos pelo mundo do filme, que tomamos aqui como uma ocorrência cinematográfica do tédio profundo.

Recapitulando para ir adiante, no tédio profundo, o *Dasein* é conduzido a uma região para além do subjetivo, âmbito esse em que toda a ação e inação perdem a sua significação, em que o enredo que contamos para nós mesmos e que dá a unidade do nosso *eu* se perde na morosidade do correr das horas, sem que possamos afugentarmos. É nessa serenidade vazia que os nossos personagens estão no terreno desconfortável desse desterro de si mesmo. Eles estão perdidos de um sentido mais pleno para as suas existências e não conseguem encontrar o caminho de volta. Isso que fica evidente acima, concerne ao trato dos personagens um com o outro no referente aos seus nomes, na não expressão das suas subjetividades, no encobrimento de quem eles são como entes concretos, com as suas próprias histórias, gostos e experiências. A serenidade vazia característica do *é entediante para alguém* esclarece, ontologicamente, o que ali se passa.

Ao mesmo tempo e pelas razões supracitadas, ambos não conseguem se ocupar efetivamente, absorverem-se e realizarem-se nas suas ocupações cotidianas. Tudo parece pesado, difícil de se realizar, cansativo demais para possibilitar alguma forma de prazer e de lidar o satisfatório. Sintonizados no tédio profundo que abarca a totalidade do mundo fílmico sendo desperta do nos personagens, as suas vidas aparecem para nós como se estivessem suspensas num limbo de solidão. Eles não conseguem se comunicar consigo, nem com o outro, são impossibilitados de se reconhecerem, estão isolados em si mesmos, embora compartilhem o mesmo recinto. O peso das suas existências finitas parece demasiadamente pesado para suportar. Temos aqui mais uma marca da serenidade vazia da terceira forma de tédio.

Não há no filme como um todo, metamorfoses nos personagens, reviravoltas existenciais ou coisas do tipo. Não há brigas, paixões ou, na quase totalidade dos seus momentos, diálogos marcantes. Manifestamente, o que acontece é um




desenvolver do mesmo – o comer as batatas, o vestir-se e despir-se, o colocar lenha do fogão, bem como o retirar e o pôr, outra vez, o cavalo no estábulo. Num horizonte heideggeriano, podemos compreender essa recusa como a não realização das possibilidades efetivas da existência em que o *Dasein* entende a si e ao seu mundo, realizando-se de modo a trazer para o ser aquilo que antes não era.

Em *O Cavalo de Turim*, presenciamos entes que estão atônicos diante da vida, que não conseguem cumprir a tarefa de ser propriamente, isso é, de assumir-se em primeira pessoa e tomar individualmente as rédeas pelo seu vir-a-ser. Os nossos personagens não estão entediados com algo como, por citar, a espera de um trem na estação. Igualmente, eles não estão entediados diante de algo como em meio a um evento social como a festa descrita por Heidegger. Em verdade, afinados pelo tédio profundo, pai e filha se veem lançados no âmago de sua serenidade vazia como a indiferença total dos entes e de si mesmos de modo inexorável. Assim, ambos se inserem no âmago dessa repetição – que, na nossa leitura, é o recurso cinematográfico que Béla Tarr utiliza para a imersão do espectador no tédio, de modo a fazê-lo pensar retirando daí novas compreensões. O filme nos fala de uma recusa em ser por parte de nossos protagonistas. Nessa recusa, somos levados a pensar em primeira pessoa, quando enleva dos pelo que ali se manifesta.

Temos aqui uma constatação importante: Ohlsdorfer e a sua filha permanecem na serenidade vazia do tédio profundo, mas não imergem no cerne da sua retenção, que possibilita a inserção no instante. É esse o desafio filosófico ao qual o filme nos propõe, a nós espectadores absorvidos no mundo desvelado pela obra em seu característico tempo lento que nos conduz a intrínseca relação entre temporalidade e tédio.

Se a obra nos oferecesse-se violência, tramas conjugais, enigmas a serem desvendados – o que exige um tempo pelo menos um pouco mais acelerado e menos afeito à repetição e à recusa de *O Cavalo de Turim* – seríamos conduzidos a outras tonalidades afetivas, não nos atentando para o advento do tédio profundo no mundo cinematográfico. Por isso, há a lentidão, a polissemia, o não-dito, o que abdica a tomar uma forma. Daí a profunda exigência de uma visualização filosofante por parte do espectador que é expulso do fluxo temporal vertiginoso da vida cotidiana. O filme nos convida a pensar, outrossim, as diversas formas através das quais temporalizamos a temporalidade da existência, a partir da nossa transcendência posta em ação na visualização fílmica – e, de modo geral, no nosso comum-pertencer com o ser.

Há, em todo filme, apenas três momentos em que a recusa, a repetição do mesmo, a monotonia, em suma, o arrastar-se indistinto e vagaroso dos nossos personagens são efetivamente atravessados. No primeiro evento, um niilista

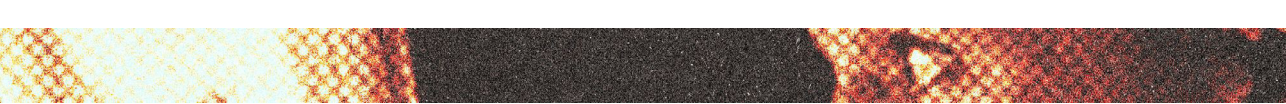


chamado Bernhard (Mihály Kormos) bate à porta pedindo um pouco de água ardente. Ele anuncia a devastação da cidade consumida pela tempestade de vento, fala da falta de finalidade da vida humana, da inexistência tanto de Deus quanto de valores morais absolutos proclamando o eterno retorno do mesmo conforme, por exemplo, formulado por Nietzsche no famigerado aforismo 341 de *A Gaia Ciência* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882). Ohlsdorfer o escuta, silenciosamente, e apenas profere rudemente, por fim, as seguintes palavras: “Deixa disso! Isso é tolice!” (O CAVALO de Turim, 2011). A sua filha os observa sem nada dizer. O homem paga pela bebida e os observamos ir lentamente em retorno para casa pela ventania incessante. Vemos um lapso de novidade, um esboço quem sabe para uma transformação dos nossos protagonistas, um chamado a considerar as suas finitudes ou apenas mais uma abdicação. Isso ocorre, dessa vez, em ouvir as estranhas palavras do visitante e tentar, mesmo que incipientemente, entendê-las, abrindo-se para o desconhecido como âmbito de possibilidades ainda inconcebidas de ser.

Com a breve aparição de Bernhard, a derrocada do horizonte pretensamente universal de valores fundamentados teologicamente é tematizada. Isso nos oferece delineações fundamentais do nosso mundo secularizado, que para Heidegger tem como a tonalidade afetiva fundamental o tédio, *Langeweile*. Entendíamos-nos – embora tendemos a nos desviar dessa *Stimmung* –, pois já há muito tempo não sabemos o que fazer com o nosso ser. Desprovidos da universalidade metafísica, mas ainda à espera dos novos deuses, tendemos a cair numa errância de nós mesmos. É, nesses termos, que o mundo irrompido de *O Cavalo de Turim* nos lega, pela linguagem cinematográfica, uma experiência concernente a tais questões.

O segundo evento que rompe com a vagarosidade, como a insistência do mesmo e com o silêncio sepulcral dos personagens é a inesperada chegada de uma carruagem de ciganos que furtam água do poço. Eles vociferam uns com os outros, agem efusivamente, aparentam estar ébrios, em suma, trazem uma atitude profundamente destoante ao tom do filme como um todo. Vemo-los, por assim ser, afinados em uma tonalidade afetiva, totalmente adversa dos nossos protagonistas. Como a *Stimmung* tem uma natureza híbrida no sentido de ser tanto interna quanto externa, temos aqui outra possibilidade de modificação nos nossos personagens, outra viabilização para se abrirem para outros modos de se encontrar no mundo.

O cocheiro, ao invés de enviar a sua filha para expulsá-los, poderia deixá-los beber da água e apenas observá-los circunspectamente, de modo a perceber ali outras vias de existência. Sorrir, cantar, dançar, elevar a voz, em poucas palavras, expor-se de forma menos pesada, menos séria, mais disponível, por assim dizer,




às cores e aos sentimentos espontâneos da vida. A sua filha, igualmente, poderia, mesmo com a ordem do seu pai, buscar nos ciganos forasteiros uma oportunidade para atitudes como as discriminadas aqui. Todavia, ambos novamente falham, prosseguindo na serenidade vazia do *é entediante para alguém*, inertes diante de alternativas de ser. Os nossos protagonistas se veem incapazes de adentrar no instante aberto pela retenção vazia da tonalidade afetiva em que estão afinados. O filme, aliás, gira em torno de repetições, recusas e contínuos fracassos.

Os visitantes, ao serem interpelados pela filha de Ohlsdorfer que os convidam a deixar o sítio, debocham dela e a chamam, sarcasticamente, para ir embora com eles. Instaure-se uma grande confusão. Com a chegada do pai que porta um pequeno machado, todos são expulsos e vão embora, mas não sem antes praguejar contra eles e prometer vingança. Aliás, a promessa será cumprida e nos legará o terceiro acontecimento dissonante ao mundo entediante manifesto em *A torinói ló*.

Como sequência – e consequência? – vemos uma interessante cena, em que a filha lê com grande dificuldade uma passagem bíblica. O que pode ser interpretado como resposta ao abalo proporcionado pelos encontros com o niilista que anteriormente havia proclamado à inexistência de Deus e a inexistência de valores inerentes, e com os ciganos na sua atitude histriônica e embriagada. É como uma busca por um refúgio em um mundo devastado e tomado pelo tédio profundo que ela lê com grandes dificuldades uma pequena passagem e logo retorna ao profundo silêncio.

O terceiro evento, por assim dizer, dinâmico do filme, concerne aos efeitos da constatação de que o poço havia sido totalmente obstruído por pedras, de modo a estar seco. Tudo indica que os ciganos realizaram a sua prometida vingança, impossibilitando a permanência dos personagens ali. É na repetição de ir até o poço buscar água que a filha percebe o ocorrido. Ela chama o seu pai que, constatando o fato, começa a se dedicar aos preparativos para a mudança. Sem água, a vida já dificultada pela tempestade de vento e pela desolação do recinto se tornou insustentável.

A seca das suas existências indigentes, das suas alienações no referente a eles mesmos se torna, agora, a do próprio solo das suas habitações. A vida já pesada se torna, assim, inviabilizada. Temos outra situação que poderia trazer uma real metamorfose nas suas vidas, fazendo-nos rumar em direção ao cerne do possível, conduzindo-nos a buscar outro algo mesmo que indistinto, mas eles, conforme veremos, novamente fracassam repetindo o mesmo de outro modo. A aridez assola tudo, dilata-se por todos os lugares chegando, pela via da nossa



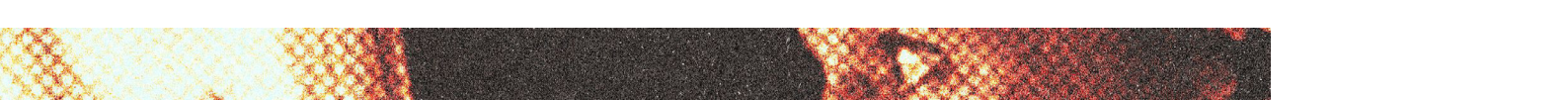
abertura ao mundo cinematográfico, até nós, se realmente estamos absorvidos no que ali se revela.

Acompanhamos, a partir de então, no característico tempo lento da película, o recolher dos objetos que irão junto na pequena viagem até outro lugar daquela mesma cidade desolada pela ventania ininterrupta. Como de costume, vemos, no característico tempo desacelerado do filme, cenas como o cocheiro tomando água ardente, a filha alimentando o cavalo – que se recusa a comer e a beber água – e o posterior retirá-lo do estábulo. Aliás, o equino nem sequer consegue puxar a carroça fazendo com que a filha cumpra essa função. Assim, o arrastado deslocamento se inicia.

Dessa maneira, chegamos, por fim, ao novo recinto e retornamos ao silêncio e à temporalidade morosa que marcam *O cavalo de Turim* em quase a sua totalidade. Contemplamos as repetições do mesmo voltando a nossa atenção à tempestade de vento, ao colocar o cavalo no estábulo, aos olhares quase que petrificados diante das coisas, ao vestir e retirar as vestes e à refeição com batatas. Nada de novo acontece durante o restante do filme. Não há transformações notórias, não há uma passagem da serenidade vazia do tédio profundo para a retenção no instante. O apelo que diz *torna-te quem tu és* não é escutado e a tomada das rédeas da existência não ocorre. Os nossos protagonistas fracassam em compreender propriamente o tédio profundo e em realizar o seu ser em primeira pessoa; eles não se apropriam, efetivamente, de si, mas falham em atravessar a noite que lhes atormenta e encontrar o lampejo de outras possibilidades. Todavia, a questão do peso de existir e do ter que decidir-se sobre si mesmo, de cindir-se a partir de escolhas fundamentais é colocada para o espectador. Cabe a nós aceitá-la ou negá-la, aceitando ou negando a nós mesmos no nosso ser finito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme, tal como os textos de Heidegger, não nos oferece nenhuma definição, nenhuma concepção absoluta do tédio, mas antes nos situam no âmbito de seu acontecimento, nos convidam a pensá-lo e, para tal, a despertá-lo em nós. No caso de *O Cavalo Turim*, segundo a nossa hermenêutica, vemos, pelos personagens, o advento do tédio profundo e a insuficiência em abrir-se para a retenção no instante a o qual o filme nos chama. Ao percebermos a perda das possibilidades, a ausência de significação no lido com as coisas; ao nos situarmos no tempo lento e no *nada* que nos advém, podemos, pela falta presente, considerar exatamente o que nos assalta nessa falta. É, nesses termos, que a visualização filosofante da indicada obra cinematográfica, pode, a partir do empobrecimento de mundo e do banimento do horizonte temporal cotidiano, conduzir-nos a uma tematização



do que ali se encontra quedado e perdido. Para que a existência não seja uma tediosa repetição do mesmo, para que a possibilidade de ser em primeira pessoa seja efetiva, para que não fracassemos como Ohlsdorfer e a sua progênia, podemos ouvir esse apelo que quase silenciosamente ecoa do mundo devastado da obra cinematográfica até nós.

A obra cinematográfica de Béla Tarr finda com ambos olhando para as batatas sem conseguir comê-las. Ao som da melancólica composição musical homônima, os observamos nos seus fracassos existenciais, até que as luzes se apaguem e a escuridão tome conta de tudo. É interessante notar que, assim como em *Gênesis*, o filme se passa em seis dias, mas ao invés da luz, fez-se apenas trevas. Essa é uma fascinante analogia da ausência de realização, de quem não ara o solo de seu si mesmo, afirmando-se, propriamente, na sua constitutiva mortalidade e retirando daí a verdadeira beleza dada pelo dom de ser.

É nesses termos que o tédio profundo, emanado da obra cinematográfica se não nos afina, pelo menos nos desperta para as suas estruturas, nos possibilitando abrir espaço para ele, abrigá-lo quando chamados. A repetição, a renúncia de si, o fracasso em ser quem se é do mundo fílmico, leva-nos a fazer algumas questões como: o que fazemos de nós mesmos? Somos o que somos por que assim decidimos? Decidiram por nós? Tornamo-nos apenas uma amálgama de convenções ou estamos nos apropriamos de nós mesmos singularmente? Com tudo isso, a obra de Béla Tarr nos chama para o essencial de nós mesmos, obriga-nos, se efetivamente absorvidos pelo que ali se manifesta, a pensar o peso de nossa existência e a assumi-lo ao invés de nos abandonarmos, pois como nos diz Heidegger na preleção sobre os conceitos fundamentais da metafísica: “Somente quem pode se dar verdadeiramente um fardo é livre” (Heidegger, 2015, p. 217). É, assim, que segundo a nossa hermenêutica, o mundo fílmico de *A torinói ló* é um potente convite para nos preenchermos das possibilidades efetivas de nossa existência, escolhendo a nós mesmos em nosso ser.


## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo Afonso de. Nada, Angústia e Morte em Ser e Tempo, de Martin Heidegger. *Ética e Filosofia Política*, Juiz de Fora, v. 2, n. 10, p. 2-15, set. 2007.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BALAZUT, Joël. *L'Impensé de la Philosophie Heideggerienne*. Paris: L Harmattan, 2007.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 1995.



BORGES-DUARTE, Irene. *O tédio como experiência ontológica. Aspectos da Daseinsanalyse heideggeriana*. In: CANTISTA, M.J. (org.). *Subjectividade e Racionalidade - uma abordagem fenomenológica - hermenêutica*. Porto: Campo das Letras, 2006. p. 297-323.

BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao Filosofar: o Pensamento Filosófico em Bases Existenciais*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CASANOVA, Marco. O homem entediado: niilismo e técnica no pensamento de Martin Heidegger. *Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia*, Rio de Janeiro n. 1, p. 184-222, set. 2012.

CASEBIER, Allen. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

O CAVALO de Turim. Direção Béla Tarr. Produção Gábor Tényi. Hungria: The Cinema Guild/Cirko Film, 2011. 1 DVD (155 minutos), preto e branco.

CONANT, James. The World of a Movie. In: *Making a Difference*. Estocolmo: Thales, 2011.

EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'Être Soi. Dépression et Société*. Paris: Odile Jacob, 1998.

FOGEL, Gilvan. Arte como Verdade. *Periódico Héstia*, Curitiba, v. 1, p. 8 - 23, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão*. Rio de Janeiro: GEN/Forense Universitária, 2015.

HEIDEGGER, Martin. De uma Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês de um Pensador. In: *A Caminho da Linguagem*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. A Essência do Fundamento. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008b.

HEIDEGGER, Martin. A Essência da Verdade. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein: Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.

HEIDEGGER, Martin. *Fenomenologia da Vida Religiosa*. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014b.

HEIDEGGER, Martin. Identidade e diferença. In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999a.



HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1999b.

HEIDEGGER, Martin. Logos (Heráclito, Fragmento 50). In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002c.

HEIDEGGER, Martin. *Marcas do Caminho*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008c.

HEIDEGGER, Martin. *Ontologia* (Hermenêutica da Faticidade). Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014a.

HEIDEGGER, Martin. *A Pergunta pela Essência da Linguagem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008d.

HEIDEGGER, Martin. *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. Questão da Técnica. In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002b.

HEIDEGGER, Martin. As Questões Fundamentais da Filosofia: Problemas seletos da Lógica. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

HEIDEGGER, Martin. O tempo da Imagem do mundo. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Alexandre Franco de Sá. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014c.

HEIDEGGER, Martin. *Platão: Sofista*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012b.

HEIDEGGER, Martin. O que é Metafísica? In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999c

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade*. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2012c.


HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2014d.

KIERKEGAARD, Søren. *O Conceito de Angústia*. Petrópolis: Editora Vozes. 2010.

KIERKEGAARD, Søren. *O Desespero Humano* (Doença até a morte). 3ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1952.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e Tremor*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1967.

KOVÁCS, András. *The Cinema of Béla Tarr*. Nova York: Columbia University Press, 2013.



LOTH, Shawn. Film as Heideggerian Art?: A Re-Assessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick. *Film as Philosophy*, [S . I], v. 17, s. n., p. 113-36, 2013.

LOTH, Shawn. *Phenomenology of Film: a Heideggerian Account of the Film Experience*. Nova York/Londres: Lanham/Boulder, 2017.

MELLO, Lídia. Béla Tarr, o Cineasta do Tempo e do Cotidiano. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, [S . I], v. 4, n. 2, p.1-13, 2015.

MELLO, Lídia. *Do Cinema de Béla Tarr*. Belo Horizonte: Editora Ramalhete, 2019.

MULHALL, Stephen. *On Film*. Londres/Nova York: Routledge, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

RIBEIRO, Luan. Cinema e verdade: fundamentações para uma hermenêutica-fenomenológica dos filmes. *Revista Griot*, Bahia, v. 22, n. 2 p. 301-320, 2024.

RIBEIRO, Luan. *Considerações sobre ser-finito: a ontologia da finitude tematizada entre o texto filosófico e a arte cinematográfica*. 2024. Tese (Doutorado em Filosofia) –Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

RIBEIRO, Luan. Tonalidade afetiva e transcendência: considerações sobre a nossa abertura constituidora para o mundo do filme. *Revista Ética e Filosofia Política*, Dossiê: A Filosofia e o Cinema, Juiz de Fora, v. 1, n . 28, p. 69-85, 2025.

SINNERBRINK, Robert. A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line. *Film-Philosophy*, [S . I], v. 10, s. n., p. 26-37, 2006.

STEIN, Ernildo. *Compreensão e finitude*. Ijuí: Editora Injuí, 2001.

WOESSNER, Martin. What is Heideggerian Cinema? *New German Critique*, [S . I.], v. 38, n. 2, p. 129-57, 2011.

ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.



## NOTAS

- 1 O artigo em questão foi originalmente concebido como parte integrante do quarto capítulo da tese *Considerações sobre ser-finito: a ontologia da finitude tematizada entre o texto filosófico e a arte cinematográfica*, defendida em 2024 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A supracitada pesquisa contou com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e recebeu indicação ao Prêmio Capes de Tese, edição 2025.
- 2 O aprofundamento da questão acerca da relação entre tonalidade afetiva e cinema encontra-se em: RIBEIRO, Luan. *Tonalidade afetiva e transcendência: considerações sobre a nossa abertura constituidora para o mundo do filme*. *Revista Ética e Filosofia Política*, Juiz de Fora, v. 1, n. 28, p. 69-85, 2025.
- 3 Kierkegaard compreende o instante (*Øieblikket*) como a conjugação do temporal e do eterno de modo a ser, em termos gerais, a passagem de um estado a outro de modo irreversível. Heidegger é herdeiro de tal concepção, embora a compreenda numa acepção ontológica e não teológica como faz o pensador dinamarquês.