
A política como ruína e luto: monstro e imagem em As Harmonias de Werckmeister¹

João Victor de Sousa CAVALCANTE²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O trabalho examina o longa-metragem *As Harmonias de Werckmeister* (Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, 2000) com o intuito de investigar as relações entre monstro, estética e política. O objetivo é entender qual política é proposta pelo monstro, entendido como forma de vida, existência sensível, que elabora noções outras de subjetivação e de socialização, que não as estabelecidas pela norma. O filme de Tarr dispõe na imagem manifestações distintas da monstrosidade, seja como resistência ou endosso à contiguidade entre política e poder. O monstro propõe uma realidade sensível que interfere na norma ao inventar mundos possíveis. Partindo dessa hipótese, o trabalho busca entender o monstro como dispositivo político do contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Monstro; Estética; Política; Béla Tarr.

“Que misterioso é o Senhor! Que se diverte com tais estranhas criaturas”

O primeiro plano de *As Harmonias de Werckmeister* (Béla Tarr, co-dirigido por Ágnes Hranitzky, 2000) mostra a entrada do protagonista János Valuska (Lars Rudolph) em um bar prestes a fechar. O grupo reunido de homens no local, pouco mais de dez pessoas, pede a Valuska que os explique novamente como ocorre um eclipse. Valuska coordena, como um maestro, no centro do bar, o movimento do cosmos, situando cada homem como um astro: o sol, imóvel no centro, de frente para o espectador; dois outros homens interpretam a Terra e a lua, em rotação e translação ao redor do sol. O movimento repete alguns ciclos até os homens estarem alinhados, a lua obscurecendo a Terra. Os três corpos param de girar, imóveis na encenação do eclipse, descrito por János como um crepúsculo inesperado, no qual os animais entram em pânico e os homens padecem da dúvida e da desesperança como se estivessem diante de um apocalipse. A lua, continua János, volta a caminhar pelo cosmos, o movimento é reestabelecido e o sol volta a brilhar

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: joaos88@gmail.com.

sobre a Terra. Os corpos tornam a girar no bar, outros homens juntam-se ao movimento, como uma valsa circular e harmônica.

A explicação racional, que encena uma ordem cósmica, parece trazer conforto aos moradores da pequena vila húngara. A cidade está no inverno, tomada por uma bruma que torna difusos seus contornos físicos. Ao espectador não é possível perceber as marcas do tempo, não há objetos ou tecnologias capazes de afirmar com precisão em que ano a história passa³. A encenação astronômica de János sugere um tipo de narrativa racional sobre o mundo como uma abstração harmônica, em que tudo ocupa seu espaço prévio e devido em uma constelação de sentidos. A ideia de que há uma ordem no mundo torna supérfluo o medo do eclipse. Não se trata de mero desencantamento do mundo por meio da racionalidade, mas de uma crença cósmica na ordem. A razão não é o imperativo na valsa cósmica de Valuska, mas sim um idealismo, uma metafísica sem transcendência, que espelha o cosmos mas que não opera uma transformação no personagem.

Valuska, no entanto, é um personagem deslocado, um transitante na ordem local: curioso por astronomia, servil e passivo, não tem laços familiares com nenhum outro personagem, apesar de referir-se a todos como tio ou tia. Ocupa o tempo em serviços dispersos, prestando cuidados para György Eszter (Peter Fitz), um erudito dedicado à harmonia musical, ou ainda entregando jornais de madrugada na pequena cidade. János é um corpo movente no filme, que contrasta com a lentidão e duração estendida dos planos fílmicos⁴. Trata-se de um personagem externo à ideia de harmonia cíclica daquele espaço. O protagonista é mostrado como um tolo, ingênuo, psiquicamente vulnerável (KOVÁCS, 2013), ou ainda como um idiota (RANCIÈRE, 2011). A idiotice, ou a loucura, não designa, neste caso, uma medida de coeficiente intelectual ou uma questão psiquiátrica, mas sim um atravessamento estrutural, características opostas e complementárias (RANCIÈRE, 2011), que conectam as distintas esferas sensíveis no filme.

Os elementos da obra denotam características aproximadas do fantástico, sobretudo pela entrada de elementos inauditos que perturbam a ordem corriqueira. As instâncias mais evidentes do filme – a baleia, a multidão, e a afinação do piano de Eszter – não são diegeticamente conectadas, a não ser em um nível metafórico (KOVÁCS, 2013). Trata-se

³ O filme de Tarr é uma adaptação do romance *Az ellenállás melankóliája* (A Melancolia da Resistência, em tradução livre), do escritor húngaro László Krasznahorkai, publicado em 1989, em um contexto de dissolução da União Soviética da qual a Hungria fez parte. O estado comunista está ambientado no filme de Tarr, contudo as informações temporais não são especificadas no longa-metragem.

⁴ O filme tem pouco mais de 2 horas de duração e cerca de 39 planos-sequência.

de blocos sensíveis dispersos, envoltos em uma linguagem que remete muitas vezes ao absurdo e cujas consequências narrativas não são interdependentes do ponto de vista funcional. Contudo, o movimento de János tece uma teia de relações entre estas instâncias, como um tradutor, ou ainda um condutor de blocos de sensação, que coloca a história em movimento. O idiota, para Rancière (2011), é um personagem privilegiado, um vidente, no sentido de quem vê o presente:

Ele percebe com a máxima intensidade o que os outros absorvem sem prestar atenção. De modo que ele é imediatamente movido pelo que os paralisa, sem obedecer ao padrão clássico que transforma as percepções em motivos de ação. O idiota transforma o que percebe em uma só coisa: outro mundo sensível (RANCIÈRE, 2011, posição 613). Tradução minha.

O idiota é um personagem recorrente na ficção como um denotativo de lucidez e de movimento, e comunga com o monstro e com o louco a qualidade do deslocamento. Há um imperativo de não pertencimento nas três figuras centrais d'As Harmonias de Werckmeister, a baleia, o Príncipe, que chegam na cidade como atrações do circo, e János: mesmo reencenando a ordem do cosmos, o personagem, em cujo quarto há um mapa astronômico decorando a parede, é deslocado do mobiliário comum da cidade. Ele movimenta-se durante todo o filme e não possui laços formais ou familiares. Do ponto de vista local, trata-se do personagem mais vulnerável socialmente. Sua relação com o ambiente o distingue dos demais: a pobreza, o frio e a neve não parecem afetá-lo, como observou Rancière (2011), comparando-o com outros personagens de Tár, para quem a natureza e as estações do ano são fator de penúria. A afetação de János é sempre da ordem do sensível e do maravilhamento.

Como personagem conceitual, o idiota é também aquele capaz de repensar o comum, capaz de propor um interstício (STENGERS, 2018), não no sentido de uma revolução, mas na dilatação dos espaços de conhecimento, como uma proposição cosmopolítica. Stengers, remetendo ao conceito deleuziano, afirma que o idiota é “aquele que sempre desacelera os outros, aquele que resiste à maneira como a situação é apresentada, cujas urgências mobilizam o pensamento ou a ação” (2018, p.444). A resistência de János não se dá a partir de um projeto político direcionado, nem se aproxima da ideologia destrutiva do Príncipe, como veremos. Trata-se de um investimento sensível no real, que o possibilita estabelecer conexões a partir de uma outra lógica do comum, e de uma pausa no modo como a ordem e as verdades são apresentadas. Essa resistência parece sempre dizer que “há algo de mais importante” (STENGERS, 2018) em jogo. Os

predicativos do idiota e do monstro aproximam-se como uma proposição cosmopolítica: a chegada do monstro como um deslocamento do olhar não sugere um desvio da realidade para seu falseamento, mas para a proposição de outra experiência com o mundo sensível.

O silêncio da cidade é corrompido pelos rumores escutados por Valuska durante a madrugada em que entrega jornais, que dizem que o circo chega à cidade trazendo, entre outras atrações, duas grandes maravilhas: uma baleia gigante empalhada e o Príncipe, um tipo de anão de circo, um pregador que incita as multidões com suas ideias ligadas ao caos e à destruição. Os dois tipos de atrações circenses foram elementos populares em feiras e museus de curiosidades no século XIX (COURTINE, 2006). O hábito de exibir monstruosidades se relacionava com um contexto maior de fabricação de anomalias como parte do espetáculo visual da modernidade, em contraponto ao corpo normativo. Trata-se de um tipo de entretenimento deslocado do tempo, decadente, e que não encontra espaço na cultura visual contemporânea no formato em que é apresentado no filme.

A princípio, as informações sobre os fenômenos circenses são incertas. Os moradores da cidade falam em fim dos tempos, onda de violência e assaltos, do ateísmo do Príncipe, e o associam diretamente à aberração do gigantesco cetáceo empalhado. Os rumores ouvidos por Valuska afirmam que, por conta do Príncipe, também chega à cidade uma multidão de seguidores que traz violência e risco aos moradores. A multidão denota uma transformação na figura do Príncipe, apresentado (mas nunca visto) como uma aberração circense, resguardado no container, e que transformou-se num tipo de incitador político, cuja fala enseja multidões à violência.

János testemunha a chegada do circo: um grande caminhão singrando lentamente as ruas esvaziadas, cujo silêncio é perfurado pelo barulho de motor do veículo. O personagem, também, é o único morador encantado com a atração. Na praça da cidade, ao redor do container em que se encontra a baleia, uma multidão está em vigília esperando a aparição do Príncipe. Trata-se de uma ocupação por parte dos seguidores do fenômeno, como invasores estrangeiros, ao mesmo tempo em que os moradores da vila suspendem a rotina de suas vidas, como que expulsos do espaço comum da cidade. Apenas János vai ver a baleia, encantado com o que ele entende como uma prova da perfeição do mundo. Dentro do container, o animal divide espaço com outras formas prodigiosas, conservadas em vidros de formol, remetendo aos museus de curiosidades científicas que expunham fetos disformes, partes do corpo, embriões animais etc. O espectador não consegue distinguir as formas dentro dos vidros. O cenário, contudo, reforça a relação entre monstruosidade e

espetáculo: a baleia dá-se a ver imóvel, passivamente, e ocupa todo o plano fílmico. A câmera percorre todo o seu corpo, acompanhando o movimento de János. A baleia, no entanto, é mostrada com o olho aberto, como uma testemunha dos fatos e da ruptura na ordem das coisas que sucedem à sua chegada.



Figura 1 - As Harmonias de Werckmeister (Béla Tarr, 2000).

A irrupção do elemento estranho na ordem da cidade é vista com desconfiança pelos moradores: a desmesura da baleia, sua monstrosidade disposta na praça, como um espetáculo à vista de todos, é um presságio de catástrofe. O animal gigante é o fenômeno fantástico que atravessa a ordem cíclica apresentada no início do filme com a encenação do cosmos e cinde a cidade (o real) em duas partes assimétricas: horror, por parte dos moradores, e maravilhamento, que acomete apenas o protagonista. János cria um tipo de intimidade sensível com o animal empalhado, cujo estatuto é dotado de uma evidente presença sensível. Em parte pela lentidão dos planos, que torna a imobilidade da baleia menos díspar em relação à vida cotidiana, mas também pela própria singularidade do monstro, forma de vida deslocada de seu habitat, cuja materialidade expressa um excesso de presença dotada de vida sensível própria: não se trata de humanizar o animal, ou ainda personalizá-lo com algum predicativo. A baleia é uma força sensível não codificada, cuja significância é manifesta apenas como afetos sugeridos.

“Que misterioso é o Senhor! Que se diverte com tais estranhas criaturas”, afirma János a um morador da vila, ao sair do container em que o animal está exibido. Se para o personagem, a estranheza do animal é parte de um alinhamento maior do mundo, para a cidade, a presença da baleia, imposição de uma força da natureza deslocada de seu habitat,

aponta para um fenômeno ambíguo: em parte presságio e agente do caos social, mas também como denotativo da desordem imanente da natureza, em contraponto à narrativa da ordem cósmica que abre o filme. A desmesura, a disformidade e a confusão entre instâncias distintas da vida – natureza e cultura, animal e humano, vida e morte – denunciam a parcialidade, temporalidade e artificialidade da ordem (FOUCAULT, 2016; NIETZSCHE, 2001).

O filme traça um paralelo entre a gestação do caos na cidade e a harmonia na música erudita, esta fundada em um pressuposto enganoso. A desmesura do corpo da baleia coloca em desarmonia o movimento da natureza e a demanda social de manutenção da ordem no campo do visível. De acordo com Gustavo Celedón (2015), o temor do monstro cinematográfico se dá principalmente pela impossibilidade de domesticação do olhar. O cinema apresenta-se para a cultura visual como uma máquina de criar monstros, em uma tentativa de subordiná-los ao olhar cativo da representação. Um sistema de observação de monstros, portanto. Este cinema que captura sensibilidades, tornando-as homogêneas, que o autor chama *cinema liberal*, e que bem podemos compreender como um cinema dito hegemônico. O cinema liberal vê no monstro não só o medo do incivilizado ou do estrangeiro, mas, sobretudo, a potência de um olhar outro que não foi capturado por regimes de signos, um medo dos sistemas de poder de “descobrir outra liberdade que não a sua” (CELEDÓN, 2015, p.81). O medo do monstro cinematográfico é o medo de que a dinâmica do espetáculo se inverta, e de que o exercício de olhar se liberte das amarras das ordenações de signos e da representação. No filme de Tarr:

Uma baleia se oferece como espetáculo, ao mesmo tempo em que o povo experimenta sua iminente devastação, ao mesmo tempo também que as classes altas não podem mais sustentar a mentira: que a harmonia musical não existe, isto é, que a harmonia ela mesma é uma invenção, a maior das mentiras, a grande farsa que, não obstante, se deve manter. A baleia permanece dentro de um contêiner, dissecada, mas aparentemente viva, como uma espécie de restos de séculos de consequências destrutivas dessa grande farsa, como esse tipo de necessária escravidão que deve exercer contra a natureza a única ideia de harmonia que se apresenta como o único objeto digno a olhar, a escutar, a sentir (CELEDÓN, 2015, p.81).

Há uma cumplicidade entre János e a baleia: a homofonia das palavras possibilita pensar uma relação com o texto bíblico de Jonas no estômago da baleia e toda uma conotação com gigantes marinhos na ficção, como *Moby Dick* de Herman Melville. Além disso, o nome do personagem o aproxima de Janus, deus romano das transições, das passagens, das mudanças, representado com dois rostos, um para cada lado da cabeça, ou

ainda com a cabeça bifurcada. Ao olhar simultaneamente para trás e para frente, o deus dos começos vê o passado e o futuro simultaneamente. A cumplicidade entre János e o animal é expressa como um modo de testemunho escópico. János é um personagem que vê. É pelo olhar do personagem que a baleia toma forma como espetáculo e que o espectador vê a multidão atacar a cidade. Por sua vez, a baleia apresenta-se como um espectador imóvel, um observador dos ciclos políticos humanos, e manifesta uma carga de dualidade e deslocamento como um animal marinho sobre a terra. Durante todo o filme, percebemos um olhar triangulado entre espectador, János e o animal.

Nesse sentido, o animal monstruoso não pode ser visto como uma alegoria, ou como símbolo do mal ou da força destruidora da natureza. O animal prescinde da representação em favor de seu excesso de presença e da descontinuidade entre forma e sentido. Trata-se de um organismo que ocupa um espaço material na cidade (e no plano filmado) e, com isso, desloca as peças daquela topografia. É como realidade sensível que a baleia adquire significância no filme, de modo que no lugar de uma simbologia, é mais apropriado falar de uma ontologia ou de uma cosmologia, ou ainda de uma cosmopolítica, ou seja, da presença de um ente como parte da composição heterogênea do mundo.

János experimenta um processo de devir-animal com a baleia, um pacto ou filiação temporária (DELEUZE & GUATTARI, 2012), um acordo entre duas figuras nômades, deslocadas, em um cenário que oscila entre duas violências antagônicas: a estabilidade forçada da ordem local e o total caos promovido pelo Príncipe. Interessa-me ressaltar, a princípio, a possibilidade da criação de outra modalidade política a partir da filiação com o monstro, que no caso de János se manifesta em uma assimetria em relação ao restante da sociedade, um deslocamento que formula outra realidade sensível. O poder de ação social de János e da baleia é mínimo. São dois corpos enlutados que atestam o progresso da barbárie, como testemunhas do tempo, e como deslocamentos de mundo. Ambos são corpos inscritos no espaço de modo errante, János pela mobilidade, o animal pela desmesura, e ainda assim, não tomam parte no movimento social, abrem um interstício, uma pequena fenda de compreensão, uma fresta de mundo. A filiação demonstra que agentes e agências não humanas compõem a heterogeneidade do cosmos, como mundos dispersos na desordem ordenada da natureza. O final do filme traz János enlouquecido na ala psiquiátrica de um hospital (Figura 2), mudo e adoecido, ao mesmo tempo que a baleia jaz na praça da cidade, agora esvaziada, como testemunha do desenrolar contínuo da barbárie.



Figura 2 - As Harmonias de Werckmeister (Béla Tarr, 2000).

As duas figuras posicionadas no centro dos planos fílmicos parecem contemplar o cenário esvaziado diante delas. A experiência de devir-animal é sucedida pelo esmagamento desta fenda de mundo, aberta pela filiação entre homem e monstro. A filiação, contudo, permanece ativa, as duas figuras não mais como arautos da catástrofe, mas como testemunhas emudecidas de seu efeito. A barbárie parece ser consequência direta da artificialidade violenta de uma ordem que exclui heterogêneos, elementos de estranhamento dentro de um contexto de interditos. A baleia retorna no final como testemunha, que aproxima do anjo de Paul Klee, evocado por Walter Benjamin. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, o anjo, assim como o monstro, “ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés” (BENJAMIN, 2012, p.246).

“Em ruínas, tudo está completo”

Há, n’As Harmonias de Werckmeister, a presença formas distintas de monstrosidade, que, a princípio são catalisadas pela figura da baleia, mas que vão sendo gestadas ao longo do filme como elementos de dissidência da ordem. Além do animal marinho, chega na cidade o Príncipe, um tipo de anão de circo, ou algum outro tipo de presença cujo corpo disforme é a atração. O monstro desprende-se de sua atuação circense e torna-se um líder popular que incita multidões à violência, com uma ideologia de que a verdadeira ordem é a destruição pura, sem expressar um motivo social específico. Ao redor do Príncipe, um grupo de homens organiza-se para a destruição da cidade, ao mesmo tempo que um pequeno grupo da elite local tenta criar uma operação para proteger a cidade, que identifico como uma terceira modalidade de monstrosidade: o poder estatal baseado na violência. Não fica claro ao espectador se isso é apenas uma reação à invasão da cidade, ou se uma tentativa de golpe por parte de Tünde Eszter (Hanna Schygulla), ex esposa do

pianista, em conluio com o chefe de polícia local, amante dela. Como dito, os fatos no filme não parecem estar conectados por causalidade, de modo que é difícil precisar o grau de relação entre os fenômenos. A manobra da mulher, no entanto, é bem sucedida, e no final do filme a vemos dando ordens no exército, que ocupa a cidade para conter a horda de malfeitores.

A apresentação da figura de Tünde e de seu parceiro chefe da polícia local, a despeito da misoginia que possa acarretar na narrativa, coaduna uma relação de causalidade entre poder e dominação, ou ainda entre estado e monopólio da violência, como expresso em teorias políticas tradicionais, como no jusnaturalismo de Thomas Hobbes (1974), ou ainda na concepção de estado proposta por Max Weber (2015) como o monopólio da violência e coerção física. O estado, centralizado na figura do líder político, apresenta-se, portanto, como uma ordem anterior e coercitiva ao indivíduo. No filme, a ordem política apresenta-se como um ponto de partida estável, posto em movimento pela entrada do monstro na cidade. Há certo anonimato sobre quem são os líderes locais, como se o poder não seja mais que uma atmosfera anônima, uma mão invisível que gere a vida comum da cidade, em constante vigilância da ordem. Contra essa força, volta-se a figura do monstro.

A atuação do Príncipe é menos visível que a da baleia, e o efeito mais devastador. A multidão organiza-se na praça em vigília, à espera do comando do monstro, de quem dizem ser um tipo de líder populista ou pregador sebastianista. É sua forma prodigiosa, antes de sua fala sedutora, que arregimenta homens empenhados em externalizar um afeto destrutivo. A mesma forma que, anteriormente, era exibida como parte do entretenimento do circo. O espectador tem do Príncipe apenas um vislumbre, o monstro não é jamais mostrado para a câmera, embora seja justamente sua imagem que atraia seguidores. Na noite em que o motim dispara nas ruas da cidade, János entra no container e testemunha um diálogo entre o Príncipe e o diretor do circo, que se recusa a deixá-lo sair e guiar a multidão para a violência. A existência sensível do monstro é dada como simulacro, dele vemos apenas a sombra e ouvimos a voz, cujas palavras demandam um tradutor: o Príncipe é um forasteiro, estrangeiro ao contexto húngaro⁵, sua fala e sua imagem só existem enquanto projeções fantasmagóricas. Enquanto a baleia é a materialidade de um corpo morto e perene, o príncipe desfaz sua corporeidade como forma de vida espectral. A imagem e voz do monstro existem externas ao corpo que as projeta.

⁵ Trata-se do idioma eslovaco (KOVÁCS, 2013).

János, ao entrar escondido no container do circo (figura 3, à esquerda), escuta a discussão entre o diretor da atração (figura do meio, na imagem) e o Príncipe, mediado pelo tradutor (à esquerda do plano), como mostrados na imagem a seguir. O diretor do circo tenta impedir que o monstro apareça para a multidão, afirma que tudo aquilo não passa de um tipo de falcatrua, ele mesmo tendo criado o personagem a partir da aberração física como número artístico. O Príncipe também não é visto por János, que se posiciona de costas para a cena, de frente para o espectador. Do monstro apenas se escuta a fala hábil e incisiva, que se mostra com um hiato entre o corpo que enuncia a voz estrangeira e o eco do tradutor, que não parece ser um seguidor da ideologia do príncipe, mostrando-se mais como um funcionário diante de uma oportunidade mais lucrativa de emprego. Esse hiato, a duplicação do enunciado, e a mediação entre sombra e corpo, desloca também o sentido das palavras do monstro, o que pode sugerir uma imagem mais miraculosa, mais transcendente do que um simples corpo deformado.



Figura 3 - As Harmonias de Werckmeister (Béla Tarr, 2000).

Nesse sentido, o monstro pode ser qualquer coisa, e, diferente da baleia que condensa uma materialidade de quem não se pode escapar. O Príncipe aproxima imagens históricas dos líderes populistas, messiânicos e fascistas, cuja retórica endossa uma pulsão de morte contra um alvo específico. O monstro de Tarr tem uma particularidade que o torna menos alegórico e mais abjeto: seu alvo é a ordem ela mesma, a partir de uma ideologia que afirma que toda ordem aparente é um falseamento da realidade. O conceito de abjeção (BUTLER, 2019; 2019a; KRISTEVA, 1982) indica que os corpos abjetos são aquelas existências que afastamos do nosso campo de visão, nossos dejetos, cuja existência é fundada a partir de uma oposição radical com o sujeito, como um fundo constitutivo, cuja negação *funda* a ideia de eu. Em uma oposição cabível ao filme, o Príncipe/monstro é a negação radical e ativa da ordem, que retorna como um corpo que não é nem sujeito nem objeto (KRISTEVA, 1982). Esse retorno se dá como uma transformação do sintoma em

forma de vida, uma forma não codificada que se multiplica em outros corpos, na imagem, na voz do tradutor e na manifestação amorfa da multidão.

Em Butler, os corpos abjetos não são propriamente nomeados, não se trata de um conceito baseado em uma realidade prévia, mas sim em um processo constante de fabricação de abjeções e corpos inelutáveis, irreais, expulsos da vida comum. Diferente de Kristeva, o conceito em Butler parece ser mais produtivo do que negativo, e comunga com o que entendo por monstro. Se o Príncipe pode parecer-se com qualquer coisa, não é pela liberdade do espectador em imaginá-lo, mas sim como simulacro da própria tecnologia produtiva da monstrosidade. O interstício entre corpo, imagem e voz – que podemos fazer uma torção com a alegoria da caverna de Platão, porém de modo invertido – dissipa a monstrosidade em materialidades distintas, como formas sensíveis e não como metáfora. Trata-se uma forma de vida mutante, e não calcada em um corpo devidamente codificado.

Ao mostrar-se como sombra, o monstro opera uma inversão na economia política da monstrosidade. Outrora uma atração de circo, entregue passivamente ao olhar, o monstro vinga-se do aprisionamento do espetáculo. Dá-se a ver como catalisador de um afeto ativo. Não se trata da oposição entre portador de significado e produtor de significado que Laura Mulvey (2018) traz ao falar do cinema como um dispositivo que codifica o olhar patriarcal. O debate de Mulvey discorre sobre a mulher no cinema como o significante do outro masculino. Se tomarmos essa equação, pensando o monstro como o outro do humano, percebemos que o monstro atravessa essa dicotomia: trata-se de uma presença cuja ontologia escapa ao domínio do signo e do significado, de modo que suas palavras podem ter a autonomia material que enseja a multidão a agir. No diálogo escutado por János, o monstro diz, mediado pelo tradutor:

O príncipe não reconhece nenhuma autoridade superior. Só o Príncipe vê tudo. E o tudo é nada. Tudo é ruína. E o que constroem e querem construir, o que fazem e o que farão, não são mais que ilusão e mentira. Quando se constrói, tudo fica pela metade. Em ruínas, tudo está completo. O que pensam é ridículo. Pensam porque tem medo. E quem tem medo não sabe de nada. O diretor não entende que seus seguidores não têm medo. Seus seguidores vão fazer ruína de tudo.

A pregação monstruosa é marcada por um acentuado niilismo, ao mesmo tempo em que movimenta-se rumo a um tipo de real que se manifesta como ruína, como se a ordem esvaísse o mundo de sentido e transformasse tudo em escombros. A política do Príncipe é tornar ruína a vida social falseada pelo poder. A criatura coloca em movimento duas duplicidades que efetivam a relação entre monstro e política. Em primeiro lugar, a relação monstro/norma, ou monstro/ordem, em que os interditos que garantem o funcionamento da

vida, pelo expurgo do abjeto e da transgressão, são ameaçados. Em segundo lugar, evidencio a relação monstro/desordem ou monstro/caos, que demonstra a potência do monstro de desarticular ordenações vigentes de poder, mesmo que seja em prol de nada, da pura destruição, ou como escapes temporários, como ocorre na relação entre János e a baleia. Continua o príncipe:

Se seguidores lhe dizem: há desilusão em tudo. Não entendem porque, mas o Príncipe sabe perfeitamente que é porque o tudo é nada. Acabou-se. Os esmagaremos com nossa fúria. Os castigaremos. Seremos impiedosos. O dia está aqui.

Esta fala é o disparador narrativo das cenas de destruição que a cidade vivencia. O espectador não tem certeza se a horda é, de fato, instada pelo Príncipe, apesar da relação de contiguidade nas ações. János corre, sem destino certo, uma vez que o personagem testemunha parte do saque à cidade ao invés de buscar abrigo. Fogos de artifício são disparados, o Príncipe não é mais visto e a multidão marcha pela cidade, como uma massa uniforme de homens. A assimetria entre monstro e multidão toma forma de uma quarta modalidade de monstruosidade apresentada no filme, a da massa informe, indistinta e despersonalizada que pratica atos de violência sem uma finalidade clara.

É possível interpretar essa multidão a partir do léxico batailleano, notadamente a partir das noções de gasto improdutivo e soberania. O movimento da multidão realiza uma experiência de dispêndio (BATAILLE, 2013), gasto dos excedentes produzidos por um grupo, que reforça, no pensamento de Bataille, a tese de que “a atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e conservação” (BATAILLE, 2013, p.21). Para o filósofo, a atividade dispendiosa acarreta uma forte abertura política, uma vez que macula a organização moral das sociedades e do poder, baseadas nos princípios de interditos produtivos e de acumulação de bens.

O gasto improdutivo, muito embora seja parte fundante da vida social, “desemboca imediatamente em um ato agonístico de separação e aparência antissocial” (BATAILLE, 2013, p.29). O gasto relaciona-se com a o conceito de soberania, que em Bataille aparece em estudos diversos, alguns dedicados à religião e à arte, outros dedicados ao fascismo. De modo geral, a soberania é a capacidade de gastar improdutivamente (a violência é uma forma de gasto). Dito de outra maneira, o soberano é quem consome sem ter que dedicar-se a atividades produtivas, daí o entrelaçamento dos conceitos na ideia de sacrifício, que, para o filósofo, consiste em uma refinada modalidade de dispêndio, de onde resultam o caráter sagrado (não utilitarista) das experiências.

O soberano, ou a experiência indistinta da soberania, aparece nos textos de Bataille como modo de pensar os líderes fascistas, como o posicionamento de forças heterogêneas e homogêneas da sociedade. A sociedade homogênea é a sociedade produtiva (BATAILLE, 1979), cujo funcionamento indica a manutenção dos interditos e da capacidade de gasto ordenado. Os elementos heterogêneos são os inassimiláveis, que ocupam espaços deslocados em relação à homogeneidade: “Violência, excesso, delírio e loucura caracterizam elementos heterogêneos em diferentes graus: ativos, como pessoas ou multidões, resultam da violação das leis da homogeneidade social” (BATAILLE, 1979, p.70). Tradução minha.

A monstruosidade n’As Harmonias de Werckmeister apresenta-se como um deslocamento simultâneo de elementos heterogêneos, inassimiláveis na vida comum, e que, por isso, ameaçam os estatutos de poder vigentes. A baleia, o idiota, o Príncipe e a multidão realizam-se como modalidades de vida destacadas da homogeneidade, sem no entanto, afastar-se completamente dela. Os interstícios abertos pela vida sensível do monstro chegam ao extremo da destruição total, na qual a multidão silenciosa transforma em ruína tudo o que encontra pela frente. Isso opera um paralelo com a força militar destacada para conter a horda, que aparece no final do filme como único elemento sobre o cenário desolado da cidade, como uma instituição capaz de maior violência e heterogeneidade que o monstro, a fim de garantir que a vida social homogênea persista.

A força de homogeneização violenta só pode funcionar a partir de um deslocamento do líder autoritário heterogêneo, que Bataille (1979) associa ao ditador fascista, e que no filme é encarnado pela figura de Tünde, que desde o início do filme articula uma tomada de poder. Apenas pelo livre dispêndio da violência, o ditador consegue manter a vida produtiva em um eixo. Nesse processo, a multidão desaparece no final do filme e János é preso, acusado de tomar parte no motim. O protagonista termina o filme louco, incapacitado de tomar parte na ordem parcialmente reestabelecida na cidade. A condição final do personagem encontra eco na figura do idiota. János, um personagem vidente, é agora testemunha muda e inelutável da barbárie.

Falo *parcialmente reestabelecida* pelo fato da inserção da monstruosidade tornar incapaz o retorno do funcionamento regular das instituições de poder, seja por introduzir no campo do sensível toda uma sorte de relações políticas inimagináveis, seja pelo fato de demandar uma barbárie, ou o acionamento de uma monstruosidade política ainda mais violenta, a saber, o estado despido de suas fantasias de harmonia e ordem. As variações

desses estados, sejam os poderes soberano e disciplinar ou ainda a noção de soberania hobbeseana, que projeta o estado como o Leviatã, monstro gigante formado pela aglomeração indistinta de todos os sujeitos da sociedade, cuja monstruosidade é maior que a soma das monstruosidades individuais (HOBBS, 1974). Em Hobbes, o homem no “estado de natureza” é naturalmente mau, naturalmente violento, propenso à destruição e ao caos civil. Cabe ao estado, na figura do Leviatã, garantir a ordem por meio da coerção.

Para Rancière (2011), ao examinar o final d’*As Harmonias* de Werckmeister, chama a atenção para a particularidade da multidão destruidora: seu silêncio. De fato, não há nenhum comando, nenhum grito de ordem, ou sequer urros indistintos. A marcha segue silenciosa pela cidade, entra em um hospital e destrói o que vê pela frente. A cena não tem trilha musical e os personagens não falam entre si. A imagem irreal dessa multidão, que só para quando se vê diante do corpo decrepito de um paciente idoso, vítima por demais vulnerável e, por isso mesmo, inacessível (RANCIÈRE, 2011). A cena é curiosa e pode ser entendida como um eco à fala do Príncipe: o corpo doente do idoso e sua proximidade da morte parece revelar a imanência da ruína da vida humana, em detrimento da arbitrariedade da ordem, contra a qual o monstro braveja.

O elemento irreal da multidão coloca no campo do sensível a desarticulação inevitável da ordem política. “O motim não pode levar a cabo a tarefa de destruir tudo. Mas em todo caso, destrói algo: a possibilidade de ter, na mente e nos olhos, a visão de uma ordem harmoniosa que seja diferente da simples ordem da polícia (RANCIÈRE, 2011, posição 692, tradução minha). O grão da monstruosidade já contamina aquele mundo. O filme coloca em movimento a atuação de modos distintos de monstruosidade, como formas de vida sensível que reclamam autonomia ontológica fora dos domínios regulares da vida. O monstro não é um marcador histórico da diferença no sentido estrito, de modo que a multidão não se torna a projeção de um grupo político demarcado, mas sim como uma força biopolítica, multiplicidade anárquica, informe, que se esquivava à transcendência de um poder totalizante (GIORGI & RODRÍGUEZ, 2007) e a quem não é possível submeter a uma ordem de causalidade do poder (NEGRI, 2007).

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- _____. **O Erotismo**. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.
- _____. The Psychological Structure of Fascism. **New German Critique**, New York, v. 1, n. 16, p. 64-87, jun. 1979.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** (Obras escolhidas I). São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- _____. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019a.
- CELEDÓN, Gustavo. A monstruosidade no cinema: aproximação política e filosófica. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 74-88, jul. 2015. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2031%20pp%2074-88.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- COURTINE, Jean-Jacques. El Cuerpo Anormal: historia y antropología culturales de la deformidad. In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. **Historia del Cuerpo**: volume 3. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** (vol.4). São Paulo: Editora 34, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- GIORGI, Gabriel; RODRIGUEZ, Fermín. Prólogo. In: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (org.). **Ensayos sobre hiopolítica: excesos de vida**. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 9-34.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. **Coleção Os pensadores**, vol. XIV. Abril cultural, 1974.
- KOVÁCS, András. **The cinema of Béla Tarr: the circle closes**. Columbia University Press: Nova York, 2013.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Columbia University Press: Nova York, 1982.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.
- NEGRI, Antonio. El monstruo político: vida desnuda y potencia. In: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (org.). **Ensayos sobre hiopolítica: excesos de vida**. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 93-140.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001).
- RANCIÈRE, Jacques. **Béla Tarr, le temps d'après**. Paris: Editora Capricci, 2011.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2020.
- WEBER, Max. **Ciência e Política: duas vocações**. São Paulo: Martin Claret, 2015.