

SOBRE DOIS FILMES DE BÉLA TARR¹

Carlos Melo Ferreira²

Resumo: Os dois últimos filmes do húngaro Béla Tarr, *O Homem de Londres* (2007) e *O Cavalo de Turim* (2011), pelo menos tematicamente surgem como inesperados e estranhos numa obra muito marcada do ponto de vista formal. Questionar-se-á a obra deste grande cineasta vivo que anunciou a sua retirada, e tentar-se-á perceber de que modo ela esclarece os seus dois últimos filmes e de que modo estes a esclarecem a ela. Uma questão a tratar é o uso que ele faz do plano-sequência muito longo, um uso estetizado e estetizante, para tentar averiguar em que medida ele não é utilizado contra o realismo que tem sido associado a esta figura desde o neorrealismo italiano e o cinema moderno americano, nos anos 40 do século XX. Vai questionar-se o realismo ou não-realismo do plano-sequência em Béla Tarr, no seu uso específico e em comparação com o uso que dele fazem outros cineastas contemporâneos, como Pedro Costa e Apichatpong Weerasethakul. Se a inspiração em Georges Simenon surge ao arrepio de outros filmes inspirados na sua obra, a menção a Friedrich Nietzsche parece apontar para uma reflexão filosófica, que poderá estar noutros termos implícita nos outros filmes do cineasta. Haverá que averiguar não só que via de pensamento aqui poderá estar em causa mas também a sua eventual relação com o estilo do cineasta. Qual a parte do destino, qual a parte do acaso nas personagens e nas narrativas destes dois filmes de Béla Tarr? E qual a relação deles com a modernidade ou uma eventual pós-modernidade? A tudo isto se responderá de forma clara, levando em consideração a evolução do próprio cinema, das suas formas, das suas técnicas e da sua teoria.

Palavras-chave: Plano-sequência, Realismo, Estetização, Pensamento, Modernidade.

Contacto: CarlosSaMelo@netcabo.pt

¹ Este trabalho foi desenvolvido no CEAA/Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID4041 da FCT) sendo financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Projeto Estratégico PEstOE/EAT/UI4041/2011.

² Doutoramento em Ciências da Comunicação – Cinema, FCSH/Universidade Nova de Lisboa, Professor Auxiliar na ESAP, Investigador Integrado do CEAA, membro da AIM. Publicou *O cinema de Alfred Hitchcock* (1985), *Truffaut e o cinema* (1991), *As poéticas do cinema* (2004), *Cinema – Uma Arte Impura* (2011). Criou o blog *Some like it cool* (2012).

O húngaro Béla Tarr, nascido em Pécs em 1955, começou a fazer cinema no final dos anos 70 do Século XX com pouco mais de 20 anos - a sua primeira longa-metragem, *Családi tűzfészek*, data de 1979 -, com filmes que davam conta de um mal-estar na sociedade húngara dessa época e depois nos anos 80, um mal-estar com expressão familiar e social. Esses filmes iniciais, uns a preto e branco e outros a cores, eram já muito bons, com apreciáveis qualidades cinematográficas e humanas. (Consta mesmo da sua filmografia um *Macbeth* baseado em Shakespeare, com adaptação e realização da sua autoria, feito para a televisão em 1982.) Viria a ser, contudo *Danação/Kárhozat* que em 1988, já em pleno declínio do regime comunista que, com alguns sobressaltos, vigorara na Hungria desde o pós-guerra, viria estabelecer uma rutura narrativa e formal nos seus filmes, olhando a preto e branco e com planos longos, em termos políticos, uma realidade que era em larga medida também política.

Não penso que seja sequer controverso que, já depois da queda do regime, tenha sido *O Tango de Satanás/Sátántango* que em 1994 veio a constituir a verdadeira obra-prima de um cineasta e de uma estética do filme que a partir daí não poderia mais ser ignorada ou minimizada. De facto, nesse filme muito longo Béla Tarr dá plena expressão e expansão a uma estética do plano muito longo, estático ou com lentos mas precisos movimentos de câmara que, a preto e branco, dão conta do encerramento das personagens num cenário em desmoronamento e sem saídas ou simples aberturas de horizonte para elas. Com personagens bem definidas e contrastadas - a mulher livre, o líder, a criança, o doutor - no ambiente soturno e sombrio, concentracionário, de uma aldeia, o cineasta dá livre curso a uma inspiração formal que passa pelas transições do *plano geral* ou do *plano médio* para o *grande-plano* num simples movimento de câmara ou pelos longos *travellings* para a frente que acompanham personagens que caminham ou pela exploração temporal, num mesmo plano muito longo, de um espaço limitado em que se movem uma ou poucas personagens. E é o olhar da criança a partir do exterior, pela vidraça, para o interior onde decorre o baile, que vai estabelecer um ponto de vista de exterioridade e de estranheza sobre as personagens entregues à embriaguez coletiva e à festa - o tango de Satanás.

Resumo e abrevio muito, porque aquilo para que quero neste momento chamar a atenção é que neste filme os planos longos têm geralmente

profundidade de campo mas essa figura formal, *plano-sequência com profundidade de campo*, estabelece-se num filme todo ele a preto e branco, o que, se vem de *Danação*, vai estabelecer-se como figura de estilo típica da obra do cineasta. Assim, em *O Tango de Satanás* a grande embriaguez, o grande medo e a grande libertação das personagens, dos membros daquela comunidade, estabelecem-se em termos tais que o próprio uso do preto e branco leva a que o *plano-sequência com profundidade de campo* tenha uma tonalidade, eventualmente um sentido, diferentes dos habituais.

Será bom, por isso mesmo, recordar que a figura referida, o *plano-sequência com profundidade de campo*, depois de usos pioneiros por David W. Griffith, foi reinventada, recomeçou a ser usada no cinema em novos termos em filmes a preto e branco, nomeadamente de Jean Renoir, Kenji Mizoguchi, Orson Welles, William Wyler, Luchino Visconti, Roberto Rossellini. Nestas circunstâncias, é inteiramente pertinente perguntar o que mudou entre esses primeiros filmes e os filmes de Béla Tarr, que vai manter o mesmo uso do *plano-sequência com profundidade da campo* nos seus três filmes seguintes. Será preciso responder a esta pergunta antes de avançarmos mais.

Entre os anos 30/40 e os anos 80/90 mudou tudo no cinema, foi o próprio cinema que mudou inteiramente, também por influência desta figura, que entretanto se vulgarizou ao ponto de se ter banalizado, mas por efeito de muitos outros fatores, como a generalização da cor, a passagem do suporte nitrato ao suporte acetato, o advento de uma novo modernidade, a que alguns chamam um segundo modernismo no cinema (Kovács 2007). Do ponto de vista narrativo, esta nova modernidade, que surge desde os anos 50 e se impõe a partir dos 60 nomeadamente por causa da *nouvelle vague* francesa, vai encaminhar-se para uma progressiva *rarefação da narrativa*, que vai ocorrer num tempo em que as *grandes narrativas* anteriores são substituídas por um regime de *pequena narrativa*.

Embora possam ser aqui estabelecidas diferentes distinções, nomeadamente estilísticas, aquilo que em primeiro lugar nos vai interessar vai ser justamente a assunção por Béla Tarr dessa *rarefação da narrativa*, que assume nos seus filmes a forma de longos silêncios, longos monólogos ou longos diálogos estáticos e reflexivos, que implicam uma enorme diferença em relação aos usos iniciais e mesmo subsequentes do *plano-sequência com*

profundidade de campo. O grande potencial dinâmico que esta figura tinha adquirido, mesmo a preto e branco, em *A Sede do Mal/Touch of Evil*, de Orson Welles (1958), é completamente anulado e substituído por um longo vaguear entre diversas figuras humanas, frequentemente imóveis - o que, apesar de tudo, tinha antecedentes, embora não fosse sistemático.

Outra coisa que mudou no cinema entre os anos 30/40 e os anos 80/90 foi a generalização da cor, uma generalização tal que absorveu o realismo da imagem do cinema e tornou o preto e branco em princípio um processo fotográfico não realista. Ora tinha sido justamente um acréscimo de realismo que André Bazin tinha visto no uso do *plano-sequência com profundidade de campo* nos anos 50 do Século XX (Bazin 1981), muito por influência do neorealismo italiano e, em especial, de Roberto Rossellini, convenhamos. Esse acréscimo de realismo foi, depois dele, confirmado por muitos - Abbas Kiarostami, Jia Zhang-ke, Pedro Costa - mas eventualmente negado ou pelo menos discutido por outros - Jean-Marie Straub/Danièle Huillet -, o que por si mesmo deve impedir generalizações apressadas, já que em ambos os lados estão também envolvidas questões estéticas não despidiendas. Todavia, se quisermos comparar o que a todos os títulos pode parecer comparável, os filmes de Béla Tarr e os filmes de Abbas Kiarostami, nestes a *rarefação da narrativa* em filmes a cores acolhe um efeito realista do uso do *plano-sequência com profundidade de campo* que não se verifica, pelo menos nos mesmos termos, nos filmes de *narrativa rarefeita* mas a preto e branco do primeiro.

Quererei eu dizer com isto que o preto e branco traz aos filmes de Tarr, e ao uso que neles ele faz do *plano-sequência com profundidade de campo*, um caráter não-realista, mesmo abstrato? Não, não é isso que quero dizer, mas que por efeito conjugado da *rarefação da narrativa* e do tratamento formal, estetizante embora realista, quer da imagem a preto e branco quer dos sons, é introduzida nos seus filmes uma *atenuação do realismo* - e todas as cinco últimas longas-metragens do cineasta são a preto e branco.

O que a meu ver acontece nos filmes do cineasta húngaro é que eles têm um caráter *mais reflexivo do que realista*, inserindo-se numa estratégia de *continuidade* e *não de descontinuidade* do plano (Kovács 2007). Mas ser-me-á permitido pôr aqui a tônica no caráter reflexivo desses filmes, o que aponta mesmo para uma rutura entre os filmes iniciais do cineasta e os seus cinco

últimos filmes. De facto, o que em *O Tango de Satanás* acontece já de modo muito claro é que o filme reflete sobre personagens que refletem, dissociadas já de qualquer laço sensorial e motor (Deleuze 1985), embora projetem e até esbocem ações que vão surgir, porém, como votadas ao fracasso - caso desse mesmo filme -, como meras explosões ocasionais mostradas - caso de *As Harmonias de Werckmeister/Werckmeister harmóniák* (2000) -, ou então como ações mostradas apenas à distância ou que ocorrem em *fora-de-campo* - caso de *O Homem de Londres/A londoni férfi* (2007). Dito por outras palavras, nesses filmes as ações esboçadas ou empreendidas surgem no interior de um *crystal do tempo*, no interior do qual são preparadas, ocorrem e se explicam (Ibidem).

Deste modo, ao filme da grande e artificial libertação, *O Tango de Satanás*, vai seguir-se o filme do apocalipse e da reposição da ordem, *As Harmonias...*, também com uma personagem-testemunha, Janós Valuska, e a este *O Homem de Londres*, todo ele construído sobre a situação daquilo que um homem, Maloin, o vigia e controlador de vias do porto, viu no cais, do interior do seu posto de vigia, através dos vidros. Sobre tais situações reflexivas cada um dos filmes elabora a sua reflexão, com um ponto de vista em que o ponto de vista de uma personagem-testemunha é privilegiado, usado como intermediário no filme - e virá a propósito lembrar que a personagem-testemunha de *O Tango de Satanás*, a criança, morre durante o filme.

Neste contexto, a *profundidade de campo* assume uma função mais estética, que prevalece sobre um seu eventual aproveitamento dramático, que era justamente a questão na recuperação desta figura pelo *cinema moderno americano* e pelo *neorrealismo italiano*, embora ele também exista, enquanto o preto e branco imprime ao *plano-sequência*, estático ou em movimento, um efeito de quadro cinematográfico, composto como tal e para funcionar como tal. Por efeito conjugado destes dois fatores, os filmes de Béla Tarr tornam-se mais contemplativos e mais propícios à reflexão.

Devo, contudo, fazer neste momento duas observações fundamentais, de caráter diferente. A primeira para dizer, concordando com Jacques Rancière (2011), que existe ainda e apesar de tudo uma dimensão materialista na forma como Béla Tarr enfrenta uma realidade física para a transformar em realidade fílmica, da mesma maneira que existe uma dimensão materialista nas suas

ficções da dissolução. Esta última questão parece-me advir precisamente da colocação à distância dos filmes e dos espectadores pela utilização de uma personagem-testemunha, pelo menos parcialmente exterior à narrativa, o que impõe uma distância que impede a projeção-identificação de primeiro grau e subtilmente introduz a exterioridade e a reflexão, elementos extremamente modernos. E vai ser sobre a negação da distância e da personagem-testemunha que *O Cavalo de Turim/A torinói ló* (2011) vai ser justamente construído, ao dar-nos três personagens fundamentais, um velho, a sua filha e o cavalo, grupo fundamental que recebe uma visita esporádica e afasta possíveis outros visitantes, os indesejáveis ciganos. Por isso aí o *crystal do tempo* é sem qualquer fissura, e nele as personagens se movem convulsivas e sem saída - no final sem luz.

Mas isto leva-me à segunda observação, de carácter mais substancial. Os filmes a preto e branco de Béla Tarr são sombrios e pessimistas em si mesmos, o que o preto e branco se limita a acentuar e enfatizar, tornando-o inequívoco. Mas se o preto e branco neles funciona de maneira própria, tornando-os mais estetizados e reflexivos, em sintonia com o uso da *profundidade de campo* e do *plano-sequência* de forma estetizante e ela também reflexiva, o que a rarefação da narrativa propicia, com o avanço dos filmes ele encaminha-se para a negritude, a escuridão total. De facto, *O Homem de Londres* e *O Cavalo de Turim* caminham exemplarmente para a *humilhação* - que é uma coisa diferente da *humildade*. É *humilhante* o final do primeiro, com a viúva do segundo homem morto, Brown, a aceitar passivamente, de olhos fixos e cabisbaixa, o dinheiro que o inspetor Morrison lhe entrega, o mesmo sucedendo com a repetição do gesto deste em relação a Maloin. Esse dinheiro é, em especial no primeiro caso, uma compensação humilhante, como tal assumida e aceite pela destinatária, cujos olhos se mantêm sempre baixos - no segundo caso a humilhação vem de trás, do ambiente familiar da personagem. Mas sobretudo *O Cavalo de Turim* é o filme da *humilhação* e da *impotência*. *Humilhação* desde logo do cavalo, para que ele aceite fazer o que se recusa, puxar a carroça (e quando sem êxito tentam partir vai ser a rapariga a puxá-la), mas também *humilhação* do velho, velho e com o braço direito paralisado, o que o torna humilhantemente dependente do auxílio da filha para tudo. E *impotência* do que poderíamos chamar o grupo

familiar para sair dali, no final, para acender uma simples lamparina de petróleo.

No sentido destas duas observações vai também *Prologue*, os espantosos 5 minutos da curta que Béla Tarr fez para *Visões da Europa/Visions of Europe* (2004), em que num único plano-sequência nos são dados primeiro, em *travelling* lateral para a esquerda, os mendigos que esperam, até a câmara se fixar na janela através da qual uma mulher distribui um saco e um copo a cada um deles. Sem palavras, só com música, ali está a dimensão materialista da forma e a dimensão materialista da ficção, assim como estão a *humilhação* e a *impotência*. Contudo, e paradoxalmente, esta curta-metragem poderá permitir e mesmo impor uma leitura realista do *plano-sequência*, da *profundidade de campo* e do próprio *preto e branco*, concomitante com a que aqui se propõe e oposta a ela, questão a que se regressará mais à frente.

Mais: *O Homem de Londres* é um filme que decorre em torno de um porto e no qual se ouve o rumor do mar, enquanto *O Cavalo de Turim* é um filme que decorre num espaço desértico e em que apenas se ouve o assobiar do vento, com prejuízo da música que, muito presente nos outros filmes do cineasta, aqui se torna muito rara. E em ambos os filmes o tratamento da *iluminação* e do *preto e branco* em contraste de claro/escuro, luz/sombra, por vezes com nevoeiro, apresenta traços expressionistas. Em termos comparativos *O Homem de Londres* é quase um filme de ação, uma ação mostrada mesmo assim à distância ou que decorre *fora-de-campo*, enquanto em *O Cavalo de Turim* é uma *voz-off* narrativa que ocasionalmente mas de princípio a fim surge para dar informações suplementares e assim funcionar como personagem-testemunha.

Típico cineasta pós-comunista, e o melhor que nos é dado conhecer nessas circunstâncias, Béla Tarr é um cineasta de enorme coragem e energia criativa, que nos deu sobretudo nos seus últimos cinco filmes obras inesperadas de uma grande lucidez, que nos dão de forma direta a noção precisa de que alguma coisa acabou e para ela não há continuação, continuidade, no tempo seguinte. Se nos quisermos dar a esse trabalho, os filmes aí estão para os vermos em toda a sua imensa beleza e exigência, e para nos deixarmos olhar pela sua terrível verdade. Uma verdade que não parte do simples realismo, embora sem o negar, para nos chegar sob a forma depurada de uma reflexão indireta, estetizada e simbólica na sua cristalização temporal. Na linha do

cinema moderno, de um segundo modernismo que explorou no *plano-sequência com profundidade de campo* não tanto ou não apenas o realismo, com estabelecimento de relações dramáticas na profundidade, mas uma figura artificial deliberadamente construída, de que fica pelo menos o *efeito*, como sublinha René Prédal (2007).

Note-se que os lentos e elaborados movimentos de câmara tinham sido muito importantes em Miklos Jancsó, nome importante de um "cinema novo" húngaro dos anos 60, em filmes na época justamente acusados por alguns de esteticismo (Ibidem), e foram também muito importantes nos filmes do grego Theo Angelopoulos. E é também em confronto com eles que os filmes de Béla Tarr podem surgir como, apesar de tudo, mais realistas.

Na sua crueza e crueldade, os filmes finais de Béla Tarr dão-nos uma visão do *nada* na *profundidade de campo em plano-sequência*, decorrente de uma estética abertamente procurada em função do seu objeto narrativo e do seu objetivo simbólico. Talvez que este caso extremo de Béla Tarr permita compreender melhor esta figura da linguagem cinematográfica como uma figura aberta aos investimentos fílmicos, estéticos, afetivos e reflexivos que nela se procurem concretizar. Ao uso do *plano-sequência com profundidade de campo* por este cineasta – uma profundidade de campo que continua a pensar – eu *não chamo*, pois, *metafísica da forma*, pois o próprio *preto e branco*, associado ao tratamento dos sons e ao caráter das narrativas, em vez de atenuar acentua o realismo, contra os seus usos excepcionais no cinema contemporâneo.

Pelo que disse antes, penso não existir grande dúvida relativamente ao funcionamento em continuidade do plano longo nos filmes deste cineasta. Assim, a questão que falta responder é se nesses mesmos filmes *a profundidade de campo continua a pensar*, como escrevia Gilles Deleuze (1985, 225). E aí a minha resposta é francamente positiva: os filmes de Béla Tarr pensam pelo seu caráter reflexivo sobre uma narrativa rarefeita, mas pensam também pela sua construção formal que, encerrando as suas personagens em espaços fechados, abre entre elas e atrás delas um espaço que por si próprio as pensa e nos pensa como espectadores, um espaço em que continuam a estabelecer-se entre as personagens relações dramáticas na profundidade.

Ora para isso penso que é fundamental o uso de personagens-testemunha em cada um dos seus filmes, personagens que em primeira linha assistem mas

também em primeiro lugar pensam. Trata-se de um jogo sutil de *mise en scène*: a personagem-testemunha não pode deixar de emitir um primeiro juízo, mesmo se intuitivo e ingênuo, sobre aquilo que vê, mesmo se relativamente a isso não pode fazer nada. Mas esse pensamento transmite-se, incluindo a personagem-testemunha que serviu de filtro, ao espectador, que é convidado a pensar o todo tal como ele se que apresenta em *plano-sequência* numa realização que utiliza por regra a *profundidade de campo*.

A ideia que tenho sobre este assunto e que aqui quero deixar expressa é, pois, que sem a *profundidade de campo* os filmes com longos *planos-sequência* de Béla Tarr não pensariam por si mesmos, ou pelo menos não pensariam da mesma maneira. Claro que, nos termos concretos em que são narrativa e filmicamente enunciados, os filmes deste cineasta, sobretudo os dois últimos, *O Homem de Londres* e *O Cavalo de Turim*, pensam o vazio, a ausência, mas no primeiro pensam a angústia desse vazio na forma de humilhação, enquanto no segundo pensam frontalmente o *nada*. Um *nada* em que se vive e que se preserva. Um *nada* que é o *nada*.

Não há muitas personagens nestes dois últimos filmes, sobretudo no último, pelo que aquilo a que neles assistimos é como que *uma dança da morte*, *uma dança de espectros*, que em *O Homem de Londres* ainda cumprem as suas funções, no desempenho de uma funcionalidade narrativa que em *O Cavalo de Turim* já nem sequer existe, ou se limita às relações familiares, baseadas na dependência e na preservação do isolamento. Por aqui se percebe bem que, não podendo, como ninguém pode, voltar ao princípio, Béla Tarr dê aqui por encerrada a sua obra: ao *nada* pensado em profundidade de campo, quer em interiores, com um fundo, quer em exteriores, com uma linha de horizonte que as personagens não conseguem ultrapassar, um *nada* que o velho contempla através da janela no *exterior* antes e depois da refeição que precede, no final do quinto dia, a recusa da chama em manter-se acesa, e que com a impossibilidade de acender uma simples lamparina se torna *interior* como escuridão, levando a que no brevíssimo sexto e último dia seja a filha quem se recusa a comer, a esse *nada* não há mais nada a acrescentar. Nem mesmo o jogo aí prosseguido, na continuidade do filme anterior, com o contraste claro-escuro conduz a outro resultado, pois no final a escuridão impera. Sem saída, embora a *voz-off* nos venha dizer que a tempestade passou.

Nos filmes de Bela Tarr está pois presente um tratamento original do *plano-sequência com profundidade de campo* que, sem abandonar o realismo, como esclarece *Epilogue*, a preto e branco pensa e com o tratamento materialista dos outros elementos do filme, sonoros e narrativos, integra uma estética ainda materialista embora centrada no tempo e incluindo elementos aparentemente estetizantes.

Referências bibliográficas

- Bazin, André. 1981. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kovács, András Bálint. 2007. *Screening Modernism – European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Prédal, René. 2007. *Esthétique de la mise-en-scène*. Paris: Éditions du Cerf/Corlet Publications.
- Rancière, Jacques. 2011. *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris: Capricci.