



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Tese de Doutorado de
Lídia Mello

Do cinema de Béla Tarr

Belo Horizonte, 2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Lídia Aparecida Rodrigues Silva Mello

DO CINEMA DE BÉLA TARR

Belo Horizonte

2017



Lídia Aparecida Rodrigues Silva Mello

DO CINEMA DE BÉLA TARR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Artes/Cinema

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Menezes de Andrade (EBA/UFMG)

Coorientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos (RAE/UFF)

Escola de Belas Artes da UFMG

2017



Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Mello, Lídia, 1969-

Do cinema de Béla Tarr [manuscrito] / Lídia Aparecida Rodrigues
Silva Mello. – 2017.

239 f. : il., em caixa.

Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade.

Coorientador: Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Tarr, Béla, 1955- – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema –
Hungria – Teses. 3. Cinema – Filosofia – Teses. 4. Cinema – Teses.
I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Vasconcellos, Jorge Luiz Rocha de. III.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV.
Título.

CDD 791.430233



Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **LIDIA APARECIDA RODRIGUES SILVA MELLO** Número de Registro **2014665227**.

Título: **"Do cinema de Béla Tarr"**



Prof. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Mateus Araujo Silva – Titular – USP



Prof. Dr. Marcelo Kraiser – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares – Titular – UFMG



Sumário

Dedicatoria e agradecimentos

Epígrafes

A intuição bergsoniana como método

Os filmes curtas-metragens e os primeiros longas-metragens

Béla Tarr (carreira, intercessores artísticos e cineastas contaminados pelo seu cinema)

Os últimos longas-metragens, filmes objetos da tese

Encontros entre os filmes, quando a repetição traz diferença

Diário de campo na Hungria

Referências bibliográficas

Ponto de chegada

Anexos

RESUMO:

Esta tese versa sobre a obra cinematográfica do diretor húngaro Béla Tarr, tendo como foco seus últimos cinco filmes de longas-metragens. Parto da ideia de que nos filmes do cineasta a repetição produz diferença. Como sustentação teórica tomo como base conceitos dos filósofos: Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza e teóricos do cinema. Como método, opto pela noção de *intuição* de Henri Bergson.

Palavras-chave: Béla Tarr, Cinema húngaro, Cinema de pensamento, Repetição e diferença, Filosofia do Cinema.

Abstract:

The thesis is about the cinematographic work of the Hungarian director Béla Tarr, focusing on his last five feature films. I begin with the ideas that in his films repetition creates difference. I am basing on the concepts of the philosophers: Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza and film theorists. I work through Henri Bergson's notion of *intuition* as a methodology.

Keywords: Béla Tarr, Hungarian Cinema, Thought of Cinema, Repetition and difference, Philosophy of Cinema.

RÉSUMÉ:

Cette thèse a comme sujet l'oeuvre cinématographique du réalisateur hongrois Béla Tarr, étant ciblée sur ses cinq derniers films long métrage. Je fais l'hypothèse que dans les films de ce réalisateur, la répétition crée (engendre) la différence. Comme base théorique, j'adopte les concepts des philosophes: Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza et les théoriciens du domaine du cinéma.

Comme méthode de recherche, je choisis la notion d'*intuition* de Henri Bergson.

Mots-clés: Cinéma hongrois, Pensée-cinéma, Répétition et différence, Philosophie du Cinéma.

Dedico a tese à todas as pessoas marginalizadas.

Agradecimentos:

À Béla Tarr, à minha mãe, à Erika Bók, Víg Mihály, Gábor Medvigy, Gábor Téní, Miklós Béla Székely, János Derzsi, Lars Rudolph, Fred Kelemen, Michel Borchia, András Bálint Kovács, Zoltán Tolvaj, Bálint Urbán, Szilvi Baráth, Vera Kiss, Sarolta Kóbori, Renato Csatic, Zoltán Móra-Ormai, Sváb-Kovács Szilveszter, Melinda Szirmai, Richard Borbaro, Tamas Sallai, João Constâncio, Juliana Nicha, Aline Carvalho, Ana Paula Guedes, Roberta Torres, Samira Motta, Éder Santana, Carine Caetano, Juliana Weinberg, Nélío Costa, Juan Célin, Ana Vilela, à Carlos Falci, à IDEA Casa de Cultura, à minha orientadora Ana Andrade, ao meu coorientador Jorge Vasconcellos e à Ana Godinho Gil (coorientadora do doutorado sanduíche), aos professores da banca e à CAPES por ter me concedido a bolsa PDSE 6774/15-7 para fazer o doutorado sanduíche e, conseqüentemente, a pesquisa de campo na Hungria (entre o início do segundo semestre 2015 e o fim do primeiro de 2016).

O pensador: este é agora o ser em que o impulso à verdade e àqueles erros conservadores da vida, combatem seu primeiro combate depois que o impulso à verdade se demonstrou como uma potência conservadora da vida. Em proporção com a importância desse combate, tudo o mais é indiferente: a pergunta última pela condição da vida é feita aqui, e aqui é feito o primeiro ensaio, com o experimento de responder a essa pergunta. Até que ponto a verdade suporta a incorporação? Eis a pergunta, eis o experimento. (NIETZSCHE - A gaia ciência, 1882).

Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou que se sabe mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, esta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. E só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois, ou melhor, torná-la impossível. (DELEUZE - Diferença e Repetição, 2009).

Para mim o cinema é um tipo de reação frente ao mundo. Béla Tarr

PONTO DE PARTIDA

Quando Ulisses partiu de Ítaca, obrigado a combater por dez anos nos campos de batalhas da guerra de Tróia, ele não sabia que a travessia de volta a casa seria também demasiado árdua e longa, mas ele fortemente resistiu a todas as lutas e tentações para voltar aos braços de Penélope. A jornada de Ulisses não é a minha, mas me inspirou a lançar em riscos e a tecer a travessia que foi a pesquisa até chegar nesta tese, com a diferença que tive mais alegria do que sofrimento, e que em vez de dez+dez anos foram-me necessários bem menos, três anos.

Parodiando Nietzsche, ter me lançado num campo de batalha para construir a tese, significa resistir ao tumulto de forças que envolve a produção do pensamento. Existem múltiplas veredas que podem nos levar aonde desejamos chegar, as escolhas podem ser muitas; todavia, vamos descobrindo o como no decorrer do caminho.

A tese versa sobre a obra cinematográfica do realizador húngaro Béla Tarr (1955-), e apresenta um ponto de vista estético-filosófico, tendo como foco seus cinco últimos filmes de longas-metragens. Béla Tarr nasceu em Pécs - Hungria, e cresceu em Budapeste, proveniente de família da classe média, pais e irmãos do mundo artístico. É roteirista e realizador cinematográfico, que cria um estilo próprio, neste sentido um pensador do cinema que toma o cinema como experimentação do pensamento - um cinema que pensa e faz pensar.

Foi forçando meu pensamento a pensar, que decidi lançar-me na criação desta tese de doutorado, uma composição com expressão de estados afetivos, especulações, fragmentações, digressões, fabulações, oscilações, reiterações diferenciadas e de movimentos tateantes e ziguezagueantes, não-lineares. Optei por não usar a nomenclatura capítulo, dando um título a cada parte da tese, não numerar as páginas do sumário e não escrevo em terceira pessoa; agindo deste modo enquanto sujeito-pesquisadora, de certo modo como uma diretora que ao dirigir um filme coloca nele seu ponto de vista e escolhas de direção.

A teoria do conhecimento e a teoria da vida podem se encontrar, uma vez que o conhecimento, para mim, é ato de criação e problematização do pensamento. De algum modo a composição da tese colocada no sumário jorra na escrita: o campo introdutório, a justificativa, o problema, objetos e objetivos, a metodologia, etc. - contudo, não com esta nomenclatura e ordem precisa. O próprio

pensamento humano é uma espécie de montagem nem sempre linear, e não quero dizer que isto seja bom ou ruim. Segundo Henri Bergson (2005)¹, o cérebro é uma imagem no seio de um universo de imagens, mas ele não é mais potente do que o sistema de imagens, é apenas um ponto imagístico ali dentro do sistema. O cérebro é movimento, é matéria e age no mundo de forma incompleta, nunca percebemos tudo que uma imagem ou as coisas nos dão a ver; nosso pensamento é recortado, instável. E para além do conhecimento científico, saberes e registros outros relativos à pesquisa, vem também de fora dos livros e das teorias referenciais, como exemplos: vem do Diário de campo que fiz na Hungria, das conversas que tive com amigos de Béla Tarr e outras pessoas ligadas a ele, de seus alunos, de muitas entrevistas concedidas pelo cineasta - que li e ouvi, e dados que compilei num grupo que criei na internet², etc.

Para Bergson:

Uma teoria da vida que não vem acompanhada de uma crítica do conhecimento, é forçada a aceitar, tais e quais, os conceitos que o entendimento põe a sua disposição, não pode fazer mais que encerrar os fatos, por bem ou mal em quadros preexistentes o que ela considera como definitivos [...] Por outro lado, uma teoria do conhecimento que não reinsere a inteligência na evolução da vida, não nos ensinará nem como os quadros do conhecimento se constituíram, nem como podemos ampliá-los ou ultrapassá-los. É preciso que essas duas investigações se encontrem, e, por um processo circular, se impulsionem uma à outra indefinidamente. (BERGSON, 2005, pp.13-14),

Sendo assim, percebo a vida e o campo teórico como atividades conscientes e invenção. E como não há delimitação ao domínio daquilo que pode ser conhecido, podemos produzir com nossos campos de forças internas e externas, podemos produzir o impensável,

¹ Filósofo francês (1859-1941) que também teorizou sobre o cinema. E um dos *intercessores* de Gilles Deleuze. Bergson viveu numa época em que a filosofia adotava métodos e objetivos positivistas e materialistas e produziu um pensamento inovador não apenas para o tempo em que vivia, mas também para os dias atuais.

² O grupo *Bela Tarr Movies*, criado por mim em 2014 no facebook, com integrantes de vários países. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/475601549235435/?fref=ts> Acesso em 2017. Criei este grupo na intenção de reunir informações que encontrei espalhadas pelo mundo da internet, dentre elas, entrevistas em diversas línguas, algumas citadas na tese. Através desse grupo, conheci pessoas do mundo inteiro que admiram ou estudam o cinema de Béla Tarr e troquei conhecimentos com eles. Alguns deles, de Budapeste, me acolheram em suas casas, quando lá estive e me ajudaram como guias, tradutores/intérpretes nas entrevistas com Tarr e sua equipe, durante minha estadia na Hungria, nas visitas pelo interior do país para conhecer locações dos filmes do cineasta. Além disso, a Bíblia é outra fonte com a qual aproximo algumas passagens aos filmes que estudo, muitas delas citadas pelo próprio cineasta em seus filmes, seja por meio da narração ou nos diálogos dos personagens. Bíblia Sagrada. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/> - Acesso em 21.09.2014.

inventar, criar uma nova imagem de pensamento - uma imagem que se produz ao mesmo tempo que se procura captar. Lanço assim estas palavras que podem ser as primeiras, um PONTO de PARTIDA, num percurso de criação da tese levando em conta entradas e saídas múltiplas. E inicio com a pergunta título do livro *O que é a filosofia?*, na busca de promover um encontro entre o Cinema e a Filosofia. Conforme os teóricos-filósofos Gilles Deleuze³ e Félix Guattari⁴ (1992), a Filosofia é a arte de inventar, de criar conceitos, conceitos como potência (algo que força o pensamento a pensar). Conceitos como modo de organizar o pensamento e articular elementos distintos e indissociáveis –tendo em conta que toda criação é uma singularidade e todo conceito uma multiplicidade.

Estes teóricos-filósofos afirmam ainda que “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução”⁵. Nessa vereda, na tese, um conceito possui um *devoir* concernente à sua relação com os objetos estudados e compõe seus respectivos problemas. O *devoir*, para Deleuze (1998), não é atingir uma forma ou imitar, mas, sim, encontrar uma zona de interferência ou capturas entre as coisas. Não é algo impreciso, mas imprevisto e não preexistente. É algo que está por irromper-se.

Derivando na especificidade do cinema de Béla Tarr, um cinema produtor de pensamento, uma nova forma de expressar a imagem-cinema que desenvolve uma aliança entre ficção e vida, me arrisquei a pensá-lo a partir dos seguintes conceitos filosóficos:

³ Filósofo francês (1925-1995) que teorizou sobre o cinema e outras artes.

⁴ Filósofo e psicanalista francês (1930-1992).

⁵ DELEUZE & GUATTARI, 1992, pp. 27-28.

diferença e repetição e ritornelo, de Gilles Deleuze (1990), o *eterno retorno*⁶ e *niilismo*, de Friedrich Nietzsche⁷ (1999), dentre outros conceitos afins, deles e de outros filósofos e teóricos do cinema, tais como o húngaro András Bálint Kovács, o francês Jacques Aumont, dentre outros. Para Nietzsche, no *eterno retorno*, o tempo infinito e as combinações de forças finitas estão em conflito; presente e passado se repetem infinitas vezes sem diferenciação; uma repetição cíclica do mesmo. Diferente do pensamento de Nietzsche, para Deleuze, a repetição nunca é uma repetição do mesmo - pensar o qual defendo nesta tese. Noção próxima do tempo *duração* de Bergson, em que tudo dura e muda. Tomo os conceitos filosóficos como experimentação do pensamento, conceitos que poderão ser conectados por zonas de vizinhança, vibrações e movências do meu pensamento no encontro do Cinema com a Filosofia, na intenção de que um potencialize o outro. Parto da ideia de que no cinema de Tarr as imagens se repetem, isto é, uma imagem pode retornar na tela e, ao retornar, intensifica a força de sua expressão, produzindo diferença, pelo modo como o diretor se vale dos recursos do cinema e de outras artes.

Dialogando ainda com Deleuze (1990), a Filosofia criadora de conceitos, se diferencia do Cinema, criador de imagens em movimento (de combinações visuais e sonoras). A Filosofia deseja por em movimento o pensamento, enquanto o Cinema almeja criar movimento na imagem. As interferências entre um e outro acontecem aqui por capturas, roubos, encontros, apropriações, criação e problematização de conceitos. Diferenças que se aproximam à medida que uma potencializa a outra, e é nesta relação que se dão as veredas e devires desta tese, e é também em termos de *linhas de fuga*, por desejar pensar o cinema a partir e com a filosofia produzindo um encontro cinematográfico-filosófico. A *linha de fuga* deleuziana é uma desterritorialização, mas fugir não é renunciar às

⁶ Sobre a noção do *eterno retorno*, numa aula dada em 11.03.1992 (Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br/aulas-em-audio/a-superficie-infinita-bergson-e-estoi-cos/>), Claudio Ulpiano, afirma que “A doutrina do *eterno retorno* é o fundamento da filosofia estoíca [...] dá a eternidade o mais vil dos elementos [...], a vida humana ganha a eternidade sem a necessidade de transcendência. Esta é talvez a eternidade mais bela que possa existir! Pois é evidente que a eternidade que queremos é a eternidade que repete aquilo que nós somos. Ser eternos, mas diferentes do que somos, não nos interessa. E a eternidade religiosa dirá que, na eternidade, nós seremos diferentes; porque o corpo desaparecerá, seremos só alma, seremos ungidos. Os estoícos dizem: não! A eternidade é a eternidade da sua intimidade. Ou seja, eu nunca perderei a infância na minha eternidade. Nem os gestos mais simplórios que fiz ficarão perdidos. Assim, para eles, a constituição da doutrina do *eterno retorno* gera uma ética; uma ética, inclusive, de altíssimo nível, porque o que se repete pela eternidade é tudo aquilo que você é. Vamos chamar esta doutrina do *eterno retorno* de lei da natureza, campo de possibilidades, onde a repetição é absoluta.” A doutrina do *eterno retorno* foi retomada por Nietzsche e possui também uma interpretação de Martin Heidegger.

⁷ Filósofo alemão (1844-1900).

ações, é traçar uma linha, uma saída possível para algo, é perder sua estanquidade ou sua clausura, é esquivar, escapar (DELEUZE, 1996). Nessa acepção, uma teoria para se pensar o cinema irrompe não apenas no cinema, mas também pelos conceitos que o cinema suscita e com outros conceitos com os quais o cinema pode se conectar, e que, por sua vez, podem também corresponder a outras práticas, artes, campos do saber. A filosofia toma a teoria do cinema como prática conceitual – eu, por minha vez, tomo a filosofia como modo de experimentação do pensamento-cinema.

Além disso, a filosofia com a qual penso não dissocia o pensamento da vida, não ignora o modo como sentimos, como agimos e reagimos e leva em conta as relações entre vida, ciência e arte. Possibilita pensar a vida, a arte e o saber acadêmico juntos, não limita o modo como a tese foi construída, assim não há origem precisa nem conclusão definitiva, mas ações conscientes, relações entre forças, passagens, reiteraões diferenciadas, encontros e metamorfoses. Neste sentido “a vida ativa o pensamento e o pensamento, por seu lado, afirma a vida”⁸. Sou processo e produto consciente da minha relação com o conhecimento, com os filmes de Béla Tarr, com os teóricos e filósofos que me sustentam e com a multiplicidade de forças do pensamento. Inventei a tese com vontade de potência, tentando arrancar meu pensamento da imobilidade, produzindo um encontro entre conhecimento e vida e como possibilidade de experimentação, experimentação na qual o mundo imanente das sensações, fluxos, afetos e impulsos estão em intenso combate, conhecer é uma tarefa arriscada e infinita. Na última parte de *Ética*, Espinosa (2016) argumenta que o conhecimento é o mais potente dos afetos; é a partir dos afetos que podemos sair da servidão e alcançar a liberdade. E que o conhecimento é o mais potente dos afetos porque a mente tem a potência de afirmar e negar certas ideias, sendo, portanto, o conhecimento o caminho mais curto para a liberdade de pensar e agir. Nosso pensamento é a potência para conhecer, e a força de um indivíduo é sua capacidade de existir como desejo.

Ao problematizar a estética do cinema de Béla Tarr junto com a filosofia, ao propor um estudo estético-cinematográfico sobre os filmes do diretor, pretendo fazer surgir um pensamento de sua própria impossibilidade, produzir algo novo, acreditando que os teóricos e filósofos com os quais penso, possam me permitir mergulhar no cinema com outra forma de pensamento, inventando uma coabitação

⁸ DELEUZE, 2007, p.18.

entre tais áreas. Nessa perspectiva, a pesquisa que desenvolvi, é portanto, uma trama estético-filosófica sobre a obra fílmica do realizador húngaro Béla Tarr - um cinema de pensamento, que aborda as relações humanas cotidianas de pessoas socialmente marginalizadas, valorizando a dignidade da vida. Creio que esta tese possa ser relevante, pois tanto o Cinema quanto a Filosofia são forças criadoras que podem se aproximar pela diferença e se enriquecerem mutuamente. Meu trabalho pode contribuir com o pensamento sobre a arte cinematográfica de Béla Tarr, oferecendo um horizonte estético inédito, amplo e profundo sobre a obra do realizador húngaro e poderá servir como importante registro e documentação de acesso à pesquisadores e profissionais do cinema.

Enquanto cinéfila admiradora do cinema deste diretor, realizadora audiovisual *menor* e independente⁹, e pesquisadora de cinema, decidi construir a tese para aprofundar, em especial, nos cinco últimos filmes realizados por Béla Tarr: *Condenação* (*Kárhozat*, Hungria, 1987), *Satantango* (*Sátántangó*, Hungria / Suíça / Alemanha, 1994), *As harmonias de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, Hungria / França / Alemanha, 2000), *O homem de Londres* (*A londoni férfi*, França / Hungria / Alemanha, 2007) e *O cavalo de Turim* (*A Torinói ló*, Hungria / Suíça / França / Alemanha / EUA, 2011)¹⁰, na intenção de tornar público o estilo exemplar deste diretor, ainda pouco conhecido no Brasil, seja no meio cinematográfico ou no campo acadêmico. Não tenho formação em Filosofia. Estudo este campo há cerca de oito anos e, nesta tese, faço uso da Filosofia como exercício de interferência criadora para pensar o Cinema. Sendo objeto da tese o Cinema, não esperem um estudo aprofundado da Filosofia, pois não é esta a proposta. Contudo existe o desejo de promover um encontro criador entre o Cinema e a Filosofia, problematizando o Cinema com conceitos de ambas as áreas. Daniel Frampton (2006), em seu livro *Filmosophy*, sugere uma possibilidade de escrita que ele denomina de *filmosófica*, em vez de aplicar apenas os conceitos do cinema para se estudar filmes, pode-se escrever também com *film-mind*, com uma imagem do pensamento. O teórico afirma ainda que: "[...]

⁹ Para acessar os filmes roteirizados e dirigidos por mim, veja: <https://vimeo.com/lidiamello> meus filmes de curta duração: 1-*Microcosmo* (2004); 2-*De passagem* (2005) 3- *eDificio Poema* (2012); e 4-*Isto pode ser um filme* (2014); Também fiz um falso documentário: *O que marcou minha vida* (2014) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bof9O9YClvI>

¹⁰ A partir dos anos de 1990 os filmes de B.Tarr foram feitos em co-produção, mas continuaram a serem rodados na Hungria, com exceção do filme *O homem de Londres*, quase todo filmado em Bastia, França.

Tudo nos leva a ver que a escrita cinematográfica para se tornar filosófica precisa reconhecer sua própria retórica e abraçar uma natureza performativa se quiser se aproximar tanto quanto possível da própria experiência da imagem em movimento”.¹¹

Num ato por assim dizer, performativo, tento produzir um pensamento filosófico com imagens, imagens em movimento pensadas filosoficamente, contaminada pela noção de *intuição* bergsoniana, num gesto de criar problemas na imagem e com a imagem dos filmes de Tarr, experimentar o pensamento da filosofia no cinema. Partindo da premissa de que, no cinema de Béla Tarr a diferença surge na repetição, cinema que produz em mim os *afetos* intensos¹², usando recursos cinematográficos que enfatizam a forma, cinema que é, a meu ver, filosófico. Lanço a ideia de que a imagem no cinema de Tarr traz em si um movimento intrínseco, um retorno incessante no agir dos personagens e o retorno da imagem na tela, escapa diferenciando-se num fluir contínuo. Sobre os *afetos*, “Os afetos transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”¹³. E nas palavras de Espinosa (2004): “Por afeto entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou constrangida, e simultaneamente as ideias destas afecções”. Os afetos seriam, então, algo alegre ou triste que varia de intensidade, aumentando ou reduzindo nossa potência de existir. E, ainda, para Espinosa, um corpo é tanto mais potente quanto maior os bons afetos que ele pode abrigar. Ele sugere que precisamos nos lançar aos bons encontros, produzir afetos alegres para aumentar nossa potência de agir. Ademais Espinosa define, os afetos como ações, e as paixões como passividade. No caso, o cinema de Tarr, é um afeto que aumenta minha potência de pensar e agir. Derivando desse pensamento a invenção de um encontro que produz entre o Cinema e a Filosofia. Outra razão que me leva a pensar o cinema de Tarr também com conceitos filosóficos é perceber o Cinema como criação artística, e por desejar me lançar no *devoir*-filosófico do

¹¹ Tradução minha de: “All lead us to see that film writing, to become philosophical, needs to recognize its own rhetoric and embrace a performative nature if it is to get as near as possible to the very experience of the moving image.” FRAMPTON, 2006, p.179.

¹² Gostaria de relatar que um intenso afeto me atravessou, e aos poucos a ideia foi amadurecendo, despertando em mim a vontade de estudar o cinema de Béla Tarr, desde a primeira vez que assisti a um filme dele, o filme *Condenação* (1987), em 2010. E, sobretudo, o fato de ele ser um vitalista, assim como os filósofos que me sustentam, e o fato de ele valorizar a dignidade humana, questões que, para mim, são de enorme importância. Além disso, passei minha infância e parte da adolescência vivendo em vilarejos do interior do nordeste de Minas Gerais, no Vale Jequitinhonha, onde eu via as pessoas jorrando suas vidas no *eterno retorno* de suas ações, num cotidiano que era repetição e regresso, mas nem por isto elas se lamentavam ou eram infelizes. E, ainda, porque o cineasta aborda em seus filmes o viver cotidiano, temática que muito me afeta.

¹³ DELEUZE & GUATTARI , 1992, p. 213.

cinema. E desejar pensar o estilo cinematográfico do realizador húngaro, seu modo particular de produzir um pensamento-cinema, de criar movimento e produzir diferença nas imagens dos filmes, dada a ver, a princípio, pela temporalidade paciente e repetição das imagens, pela duração e ritmo dos longos planos-sequências e lentíssimos movimentos de câmera, pelas ações reiteradas personagens, pela música composta por Mihály, monocórdica e melancólica (música baseada na sonoridade da repetição e regresso e que imprime a força de sua expressão), e ainda pela opção de Tarr por vilarejos rurais da planície húngara (geografia monótona e árida e que reflete na personalidade dos personagens), locações que se repetem em seus filmes. Para mim, o retorno e o agir são inerentes às imagens do diretor - a repetição e a diferença.

O filósofo francês Jacques Rancière (2012)¹⁴, que teorizou sobre filmes do cineasta húngaro, argumenta que, a câmera de Béla Tarr age como um “olho em movimento”. É, pois, um cinema que põe em movimento o pensamento, composto por imagens, em sua maioria, rodadas em preto-e-branco, com uma luz de fortes contrastes e um intenso rigor formal. As imagens criadas pelo diretor são cuidadosamente pensadas como *blocos de tempo*: planos-sequências extensos e pacientes *travellings* laterais, horizontais, para frente e para trás, invertidos (enquanto o personagem vai para um lado a câmera vai para o outro), dando a ver que os personagens vagueiam num vai-e-vem repetitivo. Ele faz uso de poucos diálogos e, por vezes, longos monólogos. Uma filmografia composta por uma não narrativa, por assim dizer, e por situações cotidianas potencializadas pela força da música criando atmosfera, pelo uso do silêncio, pelas escolhas de locações naturais, nas quais o cineasta constrói ou reconstrói, na paisagem da planície húngara, criando planos que acentuam a expressão dos *afetos* dos personagens (locações que têm valor/força de personagem). Seu cinema também é composto por poucos, mas expressivos objetos de cena, por gestos minimalistas de personagens letárgicos e resistentes. Um cinema do enfrentamento do tempo presente, vivenciado por personagens fadados a uma certa condenação humana, mas que merecem ter sua dignidade respeitada e retomada - talvez seja este o grande propósito dos filmes de B. Tarr. Não por acaso, numa das epígrafes, cito seu pensamento: “Para mim, o cinema é um tipo de reação frente ao mundo”, um homem que levou isso tão a sério ao longo de sua vida, que parece ter tomado para si as dores do mundo, dado a ver nas situações por ele criadas em seus filmes e no tumulto de forças

¹⁴ Numa conferência sobre o cinema de Béla Tarr na Cinemateca Suíça em 2012. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=WMwHjXx52zk> - Acesso 21.05.2013.

que enfrentou e enfrenta em sua vida cinematográfica e pessoal, expressando suas dores, seu mal estar diante do mundo nos filmes e na vida, eu diria ainda que ele foi tão contaminado pela dor do outro que foi se tornando amargo e áspero com ele próprio.

Percebo a estética filmica do diretor de modo filosófico¹⁵, embora em suas falas ele negue esta ligação deste campo com seu cinema. Mas, para mim, um bom exemplo é seu último filme: *O cavalo de Turim* (2011), a meu ver, inspirado em conceitos da filosofia de Nietzsche, na criação do universo e em quadros de: Vincent Van Gogh, Andrea Mantegna e Hans Holbein. Tarr¹⁶ declara “ Quando eu era jovem queria ser filósofo, porque eu estava interessado em filosofia, mas desde que eu me tornei cineasta, eu não quis mais ser filósofo, porque fazer filmes é como usar drogas, quando você começa é muito difícil parar”, no entanto, apesar de gostar e de ter tentado estudar Filosofia, acredita que seus filmes não são filosóficos. Ele disse-me, na entrevista que me concedeu em junho de 2014 em Budapeste, que a filosofia e o cinema são linguagens diferentes. Naturalmente Filosofia e Cinema são linguagens diferentes; contudo, não vejo problema em conectar pensamentos e linguagens distintas, não é e nunca será um problema no campo da pesquisa, e faço uso da Filosofia enquanto exercício criador de pensamento para pensar o cinema. O realizador, declaradamente, disse tecer em seus filmes uma preocupação com a dignidade humana, e este enfoque e a vida como potência, tomo como filosóficos. Deleuze, em sua teorização sobre o cinema, nos livros *A imagem-tempo* (1990), e *A imagem-movimento* (1985), argumenta que o Cinema é um campo de experimentação do pensamento, e que nos faz pensar por meio de suas imagens e sons; e com ele podemos produzir bons encontros.

O problema de pesquisa emergiu, então, de certa especulação, isto é, por acreditar que exista relação da filosofia com o cinema de Béla Tarr. Além disso, a composição formal, as locações, os personagens e seu universo me afetam profundamente. Como já mencionei, o conhecimento e a vida podem se encontrar. A pesquisa também surgiu do desejo-delírio de aprofundar no cinema do cineasta e poder levá-lo a tantas outras pessoas por meio da tese. Na letra D, d’ *O abecedário de Deleuze*, ele afirma que desejar é

¹⁵ O cinema de Béla Tarr, obviamente, não é o único que pode ser percebido de modo filosófico. Os filmes de Andrei Tarkovski (1932-1986) e Alexandr Sokurov (1951-), entre outros realizadores, também possuem forte teor filosófico; cineastas cujos filmes igualmente são povoados de planos longos e lentos - recurso cinematográfico presente em todos os filmes de Tarr.

¹⁶ No link a seguir, ele mesmo declara isso, aos 4min26s, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQISGQ0Nvgk> - Acesso em julho 2014.

delirar; delira-se sobre muitas coisas, sobre a história, os desertos, os povos, o mundo etc. O desejo é algo que nos coloca em movimento, e se constrói em *agenciamentos*¹⁷, pondo em jogo várias coisas. Pode-se delirar também sobre a escrita, a produção do conhecimento, o pensamento e a vida, sobre uma multiplicidade de coisas. Desejo que Espinosa chama de *conatus*, a força de perseverar na existência, ou, o que em Nietzsche, seria *vontade de potência*. Dialogando com Nietzsche na citação da epígrafe, um pensador pode desejar e experimentar por em marcha o pensamento, sem pretender provar nenhuma verdade; mas fazer nascer um pensamento novo. Para quem a força do conhecimento não está em seu grau de verdade, mas em sua incorporação, em seu caráter de condição de vida. Considerando o pensamento de Deleuze na outra citação da epígrafe, é na escrita que nossos pontos fortes e fracos bem ou mal vêm a tona. E ainda, segundo Deleuze e Guattari (1992), um pesquisador pode modificar o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência e povoá-lo com outras instâncias poéticas, romanescas, pictóricas, filosóficas etc.

Desse modo, inventando, tecendo a escrita, povoando-a com a filosofia, problematizo o cinema de Béla Tarr, tendo como objetos da tese, os já citados cinco últimos filmes de longas-metragens que ele realizou, com poucas cenas rodadas no meio urbano periférico de Budapeste e, sua maioria, filmadas em vilarejos campestres do interior da Hungria; todos de ficção, dramas, filmados em 35 mm e em preto-e-branco. Béla Tarr é um cineasta que pensa o cinema, cria filmes como forma de expressão não apenas estética, mas também filosófica, em minha opinião, por buscar na Filosofia, ainda que não diretamente ou conscientemente, elementos que expressam sua visão de mundo pelo *devoir*-filosófico do Cinema. Cinema que, para o diretor, é um modo de pensamento. Ele nos desloca da noção habitual que temos sobre cinema, construindo seus filmes com duração muito longa. Ao criar planos extensos e lentos, o realizador se vale do tempo real, e quase não faz uso de contra-planos pois os personagens estão de tal forma integrados nos planos-sequências, aproximando assim o espectador da imagem.

O diretor desloca o tempo cinematográfico, toma o tempo vivido como tempo-cinema - a vida é jorrada na tela como matéria expressiva e não há pressa no escorrer das imagens. Ao optar por planos-sequências, Tarr evidencia o extracampo temporal, nos

¹⁷ No pensar de Deleuze, um agenciamento é o crescimento de dimensões, numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza, à medida que aumenta suas conexões.

fazendo assim perceber e sentir a passagem do tempo que flui incessante na imagem em movimento. O tempo, em seu cinema, é a condição da existência da imagem, da apreensão de sua duração e ritmo. O fluir da duração se dá no interior do quadro, nas tomadas impregnadas de tempo. O movimento subordina-se ao tempo. As imagens são pensadas como quadros picturais, uma montagem se dá no interior dos planos e também por recursos sonoros, sendo percebida e materializada na duração dos planos e uma imagem que aponta para o infinito, não se limitando ao quadro.

Os personagens não seguem regras aprendidas em cursos de formação dramática, eles não atuam e pouco falam, mas tudo pode ser apreendido pelo espectador. É mostrada na tela a atmosfera do momento, os personagens reagindo à vida; e os monólogos, a ausência de diálogos e o silêncio criam uma poderosa dramaticidade. Um cinema em que aparentemente tudo se repete: os atores/personagens se repetem, as locações se repetem, a música é repetitiva, os movimentos de câmera, os longos e calmos planos-sequências, a fotografia, a equipe etc., mas nada se repete simplesmente, tudo repete para diferenciar. Enfim, estas são características do seu modo de fazer cinema, de pensar a arte cinematográfica, de produzir um pensamento-cinema.

O cinema de Béla Tarr pertence ao que Deleuze (1990) nomeia de *imagem-tempo*, cinema o qual o que muda está no tempo, uma apresentação direta do tempo não subordinado ao movimento, uma imagem que faz do movimento a perspectiva do tempo, que produz temporalização como forma de fazer o tempo fluir. Uma imagem *blocos de tempo*, uma imagem ótico-sonora pura, uma imagem sem metáforas, em que os personagens e os objetos ocupam no tempo um lugar infinito ao que tem no espaço, possibilitando coexistir os planos. O tempo, nas imagens de Tarr, é a reserva visual dos acontecimentos, faz surgir o que está no interior das imagens e não vemos *a priori*. É um tempo que sai dos eixos, apresenta-se em estado puro e atinge sua potência por meio dos extensos e pacientes planos e pelos enquadramentos que compõem os filmes, produzindo visualidade dramática, expressos na textura e composição das imagens; uma câmera que vai revelando devagar e pelo tempo as coisas que escorrem na tela.

São múltiplos os objetivos, os desejos que irrompem.

Como não pensar a composição imagética dos filmes do cineasta? Um cinema que parece expressar a materialidade da imagem (se é que isto seja possível), num formalismo pictórico e poético dado a ver por uma composição criadora da imagem, os movimentos

de câmera, uma fotografia em que o contraste do preto-e-branco é intenso, um preto puro mais forte que o natural usado para salientar zonas de claro e escuro, e uma luz dura e intensa que põe os personagens e objetos em estado de suspensão. Atentar, portanto, à textura da imagem que é pictural e cinematográfica ao mesmo tempo, aquilo que na tela o cineasta nos faz ver, sentir e quase tocar, seja por elementos vindos da pintura (de pintores que o inspiram e a serem citados mais adiante) ou por recursos próprios do cinema.

Derivando a percorrer o modo como o realizador húngaro usa o tempo como recurso dramático em seu cinema, pergunto-me se seria pelo *eterno retorno* de Nietzsche, sobre a forma de anterioridade do já vivido que se repete? Talvez, o tempo nas imagens de Tarr possa ser pensado com o tempo do *eterno retorno* nietzschiano porque nelas a repetição e a cessação da força de agir dos personagens faz com que não avancem e se instaurem num processo circular, de modo que o instante se repete muitas vezes. Contudo, penso com Deleuze em busca da diferença, uma vez que as ações dos personagens sofrem variações, pois nunca se é o mesmo todos os dias. E com quais recursos o cineasta cria movimento na imagem? Dentre os elementos que Tarr utiliza, percebo os longos planos- seqüências, os movimentos de câmera coreografados e outros mais a descobrir no caminhar.

Considero também o importante papel das locações que têm força de um personagem. Locações reais, paisagens monótonas e melancólicas, permeadas de elementos atmosféricos, como a chuva incessante e o vento. Lugares quase sempre em ruínas que abrigam os personagens sem possibilidade de saídas, vivendo seus próprios marasmos e solidão, no transcorrer de uma imagem tendo no mesmo quadro um forte contraste da luz e escuridão. Locações que habitam a falta de finalidade dos personagens vivendo nas planícies húngaras infindas, lugares em que nada se passa, na superfície do presente de sua condição humana limitada, de ser e viver num ciclo temporal que parece reiterar ao longo da eternidade.

Outra questão é a relevância da música nos filmes de Béla Tarr, uma estética sonora repetitiva, lenta, monocórdica e melancólica, que também, tem força de personagem, e autonomia - pois é composta antes dos filmes serem rodados (algo raro no cinema), e, inclusive, ajuda a definir a duração e ritmo dos planos e o modo de atuar dos atores, criando uma coreografia imagético-sonora, uma estética sonoro-cinematográfica - um encontro potente entre músico e cineasta, entre Música e Cinema: sonoridade composta pelo

também húngaro, Víg Mihály (1957-)¹⁸.

Acentuo outro fator importante, defendo que no cinema de Tarr não existe metáforas, é o que é - o que mostra na tela, ou seja, não quer aludir a outra coisa, quer ser visto pelo que está nas imagens, quer expressar o estar-viver cotidiano dos personagens, o momento vivido - as reações frente à vida, a realidade, a vida mesma expressa na tela, as situações e relações humanas cotidianas. Pude confirmar este meu pensar, na mostra dos filmes do realizador húngaro, a qual a Cinemateca Portuguesa recentemente organizou em Lisboa, de 27 de junho a 2 de julho 2016, momento em que tive a oportunidade de estar presente e ouvir do próprio Béla Tarr, ao ser questionado sobre este assunto, e responder que seu cinema “não tem metáforas e nem remete a símbolos”. No cinema de Béla Tarr, deleuzianamente falando, estamos diante da impossibilidade lógico-ontológica da constituição de metáforas - de tomar uma palavra ou coisa pela outra¹⁹ (ZOURABICHVILI, 2005). Nas imagens de seus filmes o diretor não quer aludir à outra coisa, quer mostrar a vida cotidiana expressa na tela, o estado das coisas. Por exemplo, quando vemos um personagem atuando, vemos também a personalidade do ator, tudo junto, desfazendo-se assim o limite entre ator-personagem, vemos, portanto, o que está ali sendo mostrado na tela. Em entrevistas que Tarr concedeu a partir da realização do seu filme *Condenação*, em 1987 (antes ele não concedia entrevistas), o diretor argumenta que não são as aulas de atuação que o interessam ou o que, para ele, faz o ator atuar, mas o fato de o ator viver no cinema o que pode acontecer com ele no plano da vida, da realidade. A atuação, em si, em seu cinema é uma atuação mínima, mas os personagens agem, ainda que nem mesmo olhem para aqueles com quem atuam; e isto pode ser desconcertante para

¹⁸ Nascido em Budapeste, Mihály é proveniente de uma família de músicos - seu pai pesquisava música folclórica na Academia Húngara de Ciências. Além de músico e compositor, ele é poeta. A literatura de Dostoiévsky e a música do húngaro Cseh Tamás, com quem aprendera ser possível compor com poucos acordes, são fortes e influências em seu trabalho. Mihály compôs, desde 1984 até 2011 (época do último filme de Tarr), as músicas para filmes do cineasta, e antes de compor as trilhas para os filmes de Tarr, já compunha músicas para outros realizadores. Criou, em 1979, a banda *Balaton*, (antes, Mihály tinha a banda *Trabant*, época em que Tarr o conheceu, quando ouviu uma de suas músicas, gostou e pediu-lhe para compor algo para seu filme *Almanaque de outono* de 1984, início da parceria que durou cerca de 30 anos). A banda *Balaton* até hoje está em atividade em Budapeste (uma vez por mês se apresentam no Bar Hunnia ou Golya - tive a chance de ir a cinco shows de 2014 a 2016. A formação da *Balaton* tem variado ao longo dos anos. A banda toca uma sonoridade *underground*, com letras politizadas e críticas. Mihály ainda hoje faz música para outros cineastas. E atuou nos filmes *Santantango* (1994) e *Jornadas pelas planícies* (1995), de Béla Tarr. Em 2011, foi nomeado melhor compositor europeu pelo filme *O cavalo de Turim* (2011). Mihály concedeu-me uma entrevista dia 16.06.2014, no *Café Arborétum*, na capital húngara.

¹⁹ Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ES/v26n93/27281.pdf> - Acesso em 27.02.2015.

o espectador. A apatia em que estão impregnados os personagens, aparentemente é entendiente, porém se atentarmos para os motivos deles não reagirem como estamos acostumados no cinema, ou seja, se nos desviarmos do modo de atuação a que estamos acostumados a ver no cinema clássico narrativo (calcado na relação de causa e efeito e orientado para a ação, que faz com que antecipemos o que os personagens vão enfrentar e como eles devem se comportar); vamos, então, estranhar a direção de atores do cineasta húngaro. O modo de atuação do cinema de Tarr traz em si uma construção e expressão singulares, colocando juntos ator, personalidade e personagem, ficção e vida. Sendo assim, no versar sobre os personagens do diretor, proponho a palavra inventada *atuação-desviante*, para pensar a atuação tentando aproximá-la do minimalismo beckettiano e do conceito de *niilismo* de Nietzsche (a descrença de si e do mundo), atuação que é fundada numa ação mínima dos personagens e, dentre outras coisas, no que não está aparente - e pouco ou quase nada conhecemos do passado deles. Ou, nas palavras de Vasconcellos (2006), os personagens perambulam pelas locações no escorrer cotidiano, não são donos de seus destinos, não reagem diante dos acontecimentos, fazendo com que a imagem-ação desapareça. “Os acontecimentos narrados deixam de ser contados a partir de referências claramente espaciais, passando a ser descritos no tempo”²⁰. Contudo, ainda que numa atuação mínima, eles conseguem expressar o vivido, o modo como a vida acontece para eles jorrando do interior de si; uma construção em que personagem e ator se imbricam. O ator não interpreta, vive o personagem e não subordina o pensamento à representação; o personagem vivencia o presente - contaminado de passado - passado que não está aparente no ato da atuação; e isto não faz a menor falta para o que a imagem mostra.

Argumentando ainda com Zourabichvili (2005), “a ficção não se engendra e não se desenvolve a não ser como instrumento de uma experimentação afetiva, de uma exploração dos pontos sensíveis da vida”. O ato de atuar, para o cineasta, não se opõe à realidade; é um *devoir* da expressão do ator enquanto personagem e do personagem enquanto ator - imbricam-se.

Em outros termos, a coisa mesma é a experiência enquanto ela se faz; é o *devoir*, sempre singular, antes que o ser em geral. A coisa mesma é, assim, sua propriedade sem significação: nós a atingimos no momento em que as significações ficam em suspenso, quando sabemos levar a enunciação a uma de suas relações desconcertantes, mais profundas que qualquer teoria, que se afirmam obstinadamente no pensamento e a forçam a entrever novas possibilidades de pensar e de viver

²⁰ VASCONCELLOS, 2006, p. 21.

(ZOURABICHVILI, 2005, pp. 1318-1319).

E assim percebo a atuação no cinema de Tarr, em termos de desvios: não vemos apenas o ator, tampouco apenas o personagem, mas um afetando e irrompendo no outro. Mas não estou dizendo que isso só ocorra em seu cinema. Uma ficção que não aniquila a vida, o ator reterritorializa-se no personagem e vice-versa: um bifurca, persiste, povoa e devém outro por uma *atuação-desviante*, poucos gestos explícitos, mas expressivos e potentes no seu minimalismo. Os personagens pouco falam, desejam ou alcançam, mas resistem, inventam modos de existência, apesar da trajetória-mundo repetitiva que lhes cabe no corpo e no território em que habitam. Noção de atuação e encenação que presumo, Tarr buscou no teatro de Samuel Beckett (1906-1989) e no cinema de Robert Bresson (1901-1999). Os gestos e posturas dos personagens tarreanos, que, assim como para Beckett e Bresson, expressam uma individualidade sem identidade - e o que importa é a presença humana e o interior de si. São corpos que agem contemplativos e, por vezes, num certo clima de abandono de si, na busca de escapar do tempo, de consumir a existência, à espera de algo que não sabem se, e nem quando ocorrerá, abrigando em si mesmos forças tateantes, errantes, porém resistentes. E nesse cenário os longos e pacientes planos-sequências e movimentos de câmera/*travellings* têm importante papel para compor e criar movimento no interior dos planos, aprisionando os personagens dentro do quadro.

Sobre a encenação no cinema: "Na estética da encenação, o filme dirige-se a nós fora dos circuitos da razão, fora dos circuitos do sentido. Todos os instrumentos da racionalização, principalmente a montagem, devem ser tão econômicos quanto possível: parcimoniosos e invisíveis".²¹ Assim é a encenação em Tarr: povoada de uma montagem mínima e não narrativa; de situações vividas pelos atores, rigorosamente dispostas no espaço-tempo filmico; o filme feito, montado muito no ato da gravação, da rodagem; transições e cortes quase imperceptíveis - uma operação criadora em termos visuais e sonoros. Tarr explora a encenação, dando fluidez às ações mínimas dos atores-personagens que pouco se mexem, porém estão muito presentes em toda a imagem, acompanhando-os em seus suaves movimentos corporais no correr de seus atos, tornando presentes não somente os atores, mas também o cenário, integrando na planificação, o máximo de controle e realidade, sem muito risco para surpresas - um conjunto técnico-estético equilibrado, perfeito.

²¹ AUMONT, 2008, p. 108.

A encenação de Tarr foi se aperfeiçoando ao longo de sua carreira, até chegar no momento em que o ator ao não representar passa a ser matéria expressiva que o cineasta-pensador controla e lapida (encenação já praticada pelo francês Robert Bresson em seus filmes). Em seus filmes demonstra total domínio de direção de atores. Direção na qual ele coloca sua própria gestualidade, por meio da disposição dos atores no espaço filmico e do modo como eles devem agir na atuação.

Perguntei ao diretor ²² sobre tal questão, ao que ele respondeu:

"Eu quero que meus atores, as pessoas sejam livres na frente da câmera, eles têm que ter vida. E você não pode fazer pedidos que não sejam realistas. E, claro, a câmera precisa compor. [...] Preciso da vida real diante da câmera e obviamente também de sequências bem compostas no filme. De algum modo, tenho que estabelecer certa ordem e compor as coisas, sem matar a espontaneidade dos atores, é claro. [...] Você tem que criar uma situação humana real entre os personagens e permitir que elas reajam como seres humanos normais. Elas não estão brincando ou atuando. Elas não são atores. Elas são apenas seres humanos normais. Agora, se você está pensando ou vivencia certos tipos de pré-concepções e quer apenas realizá-las, isso é totalmente proibido. Porque quando você está fazendo um filme, você tem que escutar as pessoas, precisa entendê-las." (In MELLO, 2014)

Tarr declara deixar livre os atores, à vontade para contribuírem na atuação - mas não vejo que, eles abram fendas na atuação ou instauram rupturas frente ao estilo e gesto do diretor. Percebo também que para o diretor, é importante que os atores sejam capazes de apreender as situações e mostrar soluções de atuação com base em sua experiência de vida e não no que aprenderam em cursos de atuação, de expressão dramática. Não por acaso, declara o ator Miklós Székely,²³: [...] para Béla, o ator tem que ser o personagem, não interpretá-lo, tem que colocar sua personalidade na tela, ser profundo, não apenas atuar. O cinema dele pede realismo e subjetividade." (In MELLO, 2014). Os personagens são muito importantes para o diretor, em geral, são vividos por não-atores, atores não-profissionais ou atores independentes e pouco conhecidos no mercado cinematográfico. Com relação à câmera, Tarr relata que

²² Entrevista completa disponível no Diário de campo na Hungria.

²³ Entrevista completa disponível no Diário de campo na Hungria.

devia ser precisa, rigorosa. Seria esta a contradição de seu método? Mas na prática, percebi nas entrevistas que fiz com o cineasta e sua equipe, que ele era rigoroso, tanto com os personagens quanto com a câmera.

Penetrando no cinema do realizador uso também a noção de *ritornelo* proposta por Gilles Deleuze²⁴, para quem o *ritornelo* “sai do *agenciamento* territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento componentes de passagem ou até de fuga”²⁵. No agenciamento concorrem e se afrontam forças do caos, terrestres e cósmicas. Sendo “O *ritornelo* todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais e paisagens territoriais”²⁶. Um traçado que retorna sobre si e se repete como circularidade. Assim, todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, a desterritorialização de si. O termo *ritornelo* vem do campo da Música e refere-se aos sons circulares, movimento de vai-e-vem sobre um mesmo tema, repetição, a ideia de voltar sempre ao início; é por natureza sonoro, fabrica tempos diferentes a cada vez e age sobre aquilo que o rodeia. Mas, em Deleuze, é um conceito filosófico, um movimento que reúne, provisoriamente, forças múltiplas. No cinema de Tarr, o *ritornelo* compõe um modo de existência, é um estado existencial dos personagens errantes que afrontam forças do caos, terrestres e cósmicas. Todavia o caos, para o filósofo, não é pura destruição, é algo que produz transformação, a presença do transitório que, ao mesmo tempo, pode ser produtivo e anti-produtivo, algo contra o qual o pensamento se afronta, algo imanente ao próprio pensamento, dado a ver na inércia dos personagens de Tarr, na matéria de expressão de suas vidas, no caos que os ameaça de esgotamento, jogando-os num imenso *ritornelo* desterritorializado. “O território reagrupa todas as forças dos diferentes meios num só feixe constituído pelas forças da terra. É só no mais profundo de cada território que se faz a atribuição de todas as forças difusas à terra como receptáculo ou base. “[...] fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide”.²⁷

²⁴ O *ritornelo* é uma noção que Deleuze e Guattari vão buscar no campo da Música, para recriarem tal conceito na Filosofia. Conceito inicialmente desenvolvido em *Mil Platôs*, vol.4, pp. 115-170, 1997.

²⁵ DELEUZE, 1997, p. 118.

²⁶ DELEUZE, 1997, p. 132.

²⁷ DELEUZE, 1997, pp. 129-130.

Os territórios que abrigam as imagens do cinema de Tarr são lugares incertos território/zona²⁸ desconhecida na qual os personagens ocupam lugares que não os pertencem ou lugares cósmicos. O Cosmo seria, assim, um imenso *ritornelo* desterritorializado, um agenciamento territorial. “O agenciamento não afronta mais as forças do caos, ele não se aprofunda mais nas forças da terra ou nas forças do povo, mas se abre para as forças do Cosmo”²⁹, e o próprio Cosmo é um *ritornelo*. A noção de *ritornelo*, no cinema de B. Tarr, está ligada também à duração dos filmes, ao *devir*-expressivo da temporalidade lenta dos movimentos de câmera, ao que compõe a vida dos personagens, está ligada ao ritmo vagaroso de suas ações e gestos cotidianos minimalistas, a tonalidade baixa e a intensidade não variável da voz dos personagens nos diálogos ou monólogos, ao ritmo da paisagem extensa, estéril, inóspita, aberta, vasta da planície húngara com o horizonte sempre à vista. etc., tudo isso produzindo diferença numa passagem espaço-temporal heterogênea. Os filmes de Tarr se organizam como obras musicais, a câmera se move continuamente executando *travellings*, como se estivesse criando uma coreografia. O território afeta, então, os meios e os ritmos que os territorializa, os personagens se agarram ao que estão ao seu redor, nas linhas de errância e zonas de abrigo que acolhem seus corpos. O movimento reiterado e monótono das vidas e as relações silenciosas entre os personagens, personagens-pessoas (uso este termo porque B. Tarr não separa ator-personagem), assim como a perseverança na existência, são matérias de expressão que constituem os corpos e o território no qual habitam. Sendo que, no cinema de Tarr,³⁰ “A repetição nunca é mostrada como um sinal de fraqueza, se revela, principalmente, como um modo de tornar visíveis a diferença na reiteração”³¹.

²⁸ Embora eu não queira comparar; digo que, o território em Tarr lembra a “zona” do filme *Stalker* (URSS, 1979), de Andrei Tarkovski. Neste filme, uma certa região adquire um caráter estranho, região chamada Zona. Dentro da Zona, existe um quarto, um lugar onde os desejos de quem conseguisse acessá-lo seriam realizados. Temendo que a população invada a Zona à procura do quarto, o exército a isola, e nem o próprio exército tem coragem de nela entrar. Apenas os chamados *Stalkers* teriam habilidade suficiente para entrar e sobreviver lá dentro. Um dia, um escritor e um físico contratam um *Stalker*, o protagonista do filme, para os guiar ao quarto, sem exatamente saber o que lá vão encontrar.

²⁹ DELEUZE 1997, p. 158.

³⁰ Tradução minha de: “La répétition ne s’y monte jamais comme une marque de faiblesse, mais se révèle surtout comme un moyen de rendre sensibles les infimes différences dans la réitération”.

³¹ MAURY e ROLLET, 2016, p. 9.

Personagens-pessoas privados de direitos e de possibilidades, cujas vidas são passivas e não conseguem evitar que outros corpos produzam um efeito ruim sobre eles; desencantados e resignados, vivem sem esperas, pois aparentemente não há para eles saídas, dado o estado em que se encontram. Eles expressam seu modo paciente de estar no mundo, permanecendo no mesmo território, “impossibilitados” de se moverem para além de si e dali, agem como exilados no espaço que os abrigam, mas lutando pela vida e de algum modo tentando reivindicar e recuperar a dignidade perdida. Personagens que vivem sem margem de liberdade, confinados na geografia húngara (na áspera vegetação outonal ou invernal), as locações em ruínas ou periféricas, a chuva que não dá trégua e um vento devastador, apocalíptico, como se tudo isto impusesse distâncias do viver ou anunciassem o fim do mundo. Seguem impotentes, descrentes e tentando sobreviver em meio à repetição incessante de estados. Embora o cineasta retrate seus personagens vivendo, desse modo, de maneira periférica passiva e à beira de fragilidades e conflitos internos, psicológicos, familiares, sociais e existenciais, em estado de quase imobilidade e eterna inércia; como modos desviantes, eles pouco se lamentam e seguem lutando para sobreviver - para estar na vida, lutam para atravessar e resistir o viver.

Estando passivos e fechados num território, desEsperançosos e frágeis, restam-lhes resistir e se lançarem numa atuação por desvios, e sabem que pouco mudará em suas vidas, mas nem por isto deixam de viver o presente. Estão sempre a tomar uma *palinka* (cachaça húngara) e, dentro do possível, às vezes tentam se divertir pela noite, dançando ao som das músicas melancólicas e envolventes do compositor Víg Mihály, nos pequenos bares dos vilarejos onde os filmes foram rodados, alguns dos quais visitei. Afirma o filósofo Jacques Rancière³², que os personagens dos filmes de Tarr vivem num vazio, vivem as mesmas coisas como ciclos repetitivos da vida, presos a um número limitado de fatos e ações que estão no passado, ocorrem no presente e se repetirão. Todavia defendo que eles fazem resistência à repetição, pois seguem vivendo, ainda que resignados, resistindo à vida.

Outro conceito filosófico importante, a pensar, no que tange aos personagens de Tarr, é o de *niilismo* - quando o ser humano abandona a credulidade em algo que dê sentido à existência, a vida é vista como uma batalha perdida. “Niilismo é tomar consciência do longo desperdício de força, do tormento em vão, da insegurança, e falta de ocasião para se recriar de algum modo, de ainda repousar

³² Na referida conferência dada na Cinemateca Suíça sobre o cinema de B. Tarr, em 2012.

sobre algo - a vergonha de si mesmo, como quem tivesse se enganado por demasia do tempo”³³ . Pensar a noção de *niilismo* em Nietzsche, no cinema do diretor, é possível diante do estado psicológico de seus personagens atravessados pelo sentimento de descrença, imersos numa vida declinante e enfraquecidos, persistem na deriva do retorno esperando um novo dia de vida.

Rancière³⁴, argumenta que o cineasta manipula seus personagens. Tenho que objetar, pois, a meu ver, o modo Tarr de fazer cinema, lança os personagens em estado de *niilismo* não por desejar manipulá-los, mas por levar em conta o estado existencial em que vivem - por atentar ao palco de suas vidas como forma de resistência e de lidar com sua realidade, diante do pouco possível a alcançar para transformar suas existências. De acordo Nietzsche (2011), há quatro formas de *niilismo*: negativo, reativo, passivo e ativo. A terceira forma é a que acomete os personagens de Tarr, que nada têm de vontade. Seres em abismo que não veem sentido na vida e buscam desvios para suportar o tempo, o peso do tempo. A falta de crença predomina, dado o *eterno retorno* das coisas e sentimentos em ruínas, seus desejos enfraqueceram diante do sofrimento, da opressão social e falta do valor de si, que os fazem deixar de vislumbrar possibilidades reais de mudanças. Por tudo isso, e por não verem escapatória, a existência lhes parece pesada, difícil de carregar; e, então, precisam inventar ou reinventar saídas, de modo a buscar restabelecer sua dignidade, embora pouco alcancem. Mas ninguém devia existir para fracassar. Conforme Nietzsche, o *niilismo* não deve ser pensado como desespero, mas como uma filosofia afirmadora da existência e que busca a liberdade do pensamento. O homem deve se colocar diante do mundo imanente, num horizonte de incertezas e ambiguidades, uma vez que a existência é tumulto de forças e vontades, crescimento e auto-superação. E “não há qualquer razão para existir alguma coisa em vez de nada”³⁵, pois não haveria na vida um sentido superior, transcendente, mas um jogo de relações, em que o sentido das ações depende das vontades, e não da moral que julga haver um propósito último da existência e que permite julgamentos do homem no mundo, cabendo ao homem a responsabilidade de cada ação no âmbito terreno.

³³ NIETZSCHE, 1999, p. 430 .

³⁴ Na referida conferência.

³⁵ CONSTÂNCIO, 2013, p. 73.

Os personagens de Tarr não têm força para assumir suas ações, não têm *vontade de potência*, mas, ainda assim, embarcam num possível, vivem os destinos que lhes são possíveis, a ponto de “aceitar” a vida com seus momentos infundos de tormentos. A noção nietzschiana *vontade de potência*, valoriza o mundo imanente, o vivido, esvaziando a metafísica do sentido da existência, defendendo a ausência de finalidade, para libertar e afirmar o mundo em toda sua imprecisão, e para se experimentar novos modos afetivos com a vida, pois se lançar no destino, abarcar o vivido é amar a imanência, a vida com seus momentos de alegrias e tristezas. Neste sentido, o que podem os personagens de Tarr? A meu ver, embora sejam corpos frágeis, errantes; são resistentes e têm muita potência enquanto personagens construídos por um diretor, que sabe extrair deles o que quer mostrar e que tem total controle sobre eles. Nietzsche chama de poder a consequência das relações entre forças. O corpo é constituído por relações de forças e é dotado de poder. Quando vivi na Hungria (durante minha pesquisa de campo), pude ver a ficção do cineasta Tarr no plano da realidade húngara; ouvi de muitos húngaros, na capital Budapeste e no interior onde foram filmados os filmes de Tarr, que a vida inteira tiveram pouco poder sobre suas vidas, foram controlados por falso-líderes - maus políticos que prometeram melhorar suas vidas, e que nunca cumpriram as promessas-, e quando as pessoas conseguiram “liberdade” já estavam desacreditados de qualquer coisa, fragilizados e sem *vontade*, sem força para agir diante de qualquer nova batalha. Poderíamos ver isso como passividade. Mas como ser ativo sem forças?

Ainda quanto aos personagens dos filmes de Tarr, pondero que o problema vivido por eles, remete também ao mundo extradiegético (fora do cinema), remete a certa desordem e desamparo social que ocorre na Hungria, desde muito e no tempo atual o país é gerido por um Governo liberal, de direita, que não pensa no povo, povo embriagado por um desequilíbrio de forças diante de medidas impostoras do Governo, por certa “maldição” que cai sobre os ombros da população pobre húngara. Nessa deriva: “O homem descobre como somente por necessidades psicológicas esse mundo foi montado e como não tem absolutamente nenhum direito a ele, surge a última forma do *niilismo*, que encerra em si a descrença num mundo metafísico, que se proíbe a crença num mundo verdadeiro”³⁶. Não por acaso, tendo a pensar que os personagens de Tarr atuam por uma *atuação-desviante*, colocando de si mesmo, do que vivem enquanto pessoas, e não apenas atores-personagens; todavia, não estilhaçam os limites dados, não se valem de sua vontade - assim,

³⁶ NIETZSCHE, 1999, p. 431.

como poderiam eles atingir o limiar? Se é isto seria possível. “A vontade de poder é o elemento diferencial de onde derivam as forças em presença, e a sua qualidade respectiva num complexo. [...] É por vontade de poder que uma força dirige, mas também é por vontade de poder que uma força obedece”.³⁷ Os personagens de Tarr, resignados e obedientes, sem vontade, sem potência, seguem o viver sentindo-se culpados ou envergonhados de si, excluídos da existência, desviam os olhos da realidade, escondendo seus corpos atrás das paredes de suas casas e na solidão de suas vidas, são obrigados a atravessar a existência como ovelhas de rebanho, assistindo ao deslizar do tempo diante de seus próprios olhos. Na fala de Constâncio (2014), o corpo se revela como multiplicidade de pulsões e afetos, como campos de forças, e quando o corpo se organiza como um todo se opõe a outros campos de força, e sente, portanto, sua resistência. A resistência parece ser o único modo que os personagens dos filmes tarreanos encontram para perseverar na existência, pois não têm força de agir para mudar suas rotinas, assim escoam no tempo sem interromper o movimento da ampulheta, do *eterno retorno* cotidiano, transitam pelo mundo e não suportam o peso de ser. A força de agir se enfraquece diante de estados repetitivos, afetos e paixões tristes, como a miséria, o abandono, traições, decepções, vingança, dor, tristeza etc. Neste pensar, estariam os personagens de Tarr amedrontados pelo tempo, pela eternidade, por uma mesma ordenação da vida? “A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento. [...] O sofrer, o crucificado como inocente, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação?”³⁸

Conforme Scarlett Marton (1990), em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche expressa pela primeira vez em sua obra, a ideia de que a *vontade de potência* e de vida se identificam. Segundo Marton, para o filósofo, onde há vida, há vontade: mas não vontade de vida, e, sim, *vontade de potência*. “A ideia de luta, enquanto traço fundamental da vida, é agora subsumida no conceito de *vontade de potência*.”³⁹ Assim, penso que os personagens de Tarr não têm um querer interno - o efetivar-se da força para o combate incessante da vida -, não têm vontade de vida e nem *vontade de potência*, contudo resistem à vida. Diante do cenário que lhes cabe na existência

³⁷ DELEUZE, 2007, p. 24.

³⁸ NIETZSCHE, 1999, p. 445.

³⁹ MARTON, 1990, p. 48.

presente, seguem passivos e impotentes no pântano de suas vidas, como se tivessem sido condenados e carregassem o peso cósmico, um pensamento que não afirma a vida. O homem oprimido sofre e precisa libertar-se do que o aprisiona para viver, mas não existem chaves precisas para o enfrentamento do tempo presente, armas suficientes para o combate, e a vida requer persistência, e, principalmente, *vontade de potência*, força para perseverar no ser. Béla Tarr, em várias entrevistas, declara que aborda em seu cinema a dignidade humana - mas, afinal, cria personagens sem *vontade de potência*. Dada uma descrença no mundo e por não ter mais força para resistir à vida?

Os filmes de B. Tarr sugerem um mundo em que as pessoas não têm absolutamente nenhum controle sobre sua existência e são forçadas a experimentar a vida passivamente. Não há esperança para elas, porque esperança seria uma pretensão, um excesso de estimacão de si mesmo, já que não podem esperar nada dos outros e do mundo opressor. São facilmente enganados - esta é uma marca da servidão humana. *Espinosa* (2004) nomeia de servidão a impotência humana para moderar, refrear os afetos, pois, para ele, o homem vive submetido a afetos que não estão sob seu próprio comando, mas ao acaso dos encontros, maus ou bons.

Assim, o realizador húngaro produziu seu cinema criando um amálgama entre interior e exterior, dentro e fora, conhecimento, arte e vida, pensamento e corpo, ficção e realidade, levando em conta a realidade como um devir de criação e produção. E é nessa paisagem que surge a *potência* do seu pensamento-cinema, do seu estilo, que nos arrebatam o olhar pela potente atmosfera dos seus quadros fílmicos, e estimula nossa percepção por meio da espera de algo novo que pode irromper no plano seguinte, produzindo diferença. A percepção tem como função apreender o presente, o mundo, que esta fora dela, para agir sobre ele, percepção que se liga ao movimento exterior ao ser. Somos atravessados por afecções que nos ajudam a perceber as coisas do mundo no tempo presente. Presente que não sucede o passado, mas são simultâneos, como no tempo *Aion* (não cronológico) que não cessa de dividir o que acontece, vai acontecer e acabou de acontecer.

A INTUIÇÃO BERGSONIANA COMO MÉTODO

Para o desenvolvimento da tese, utilizei a noção de *intuição* bergsoniana como método filosófico do pensamento. Em seu livro *O pensamento e o movente* (2006a), escrito em 1922, é onde o conceito aparece mais elaborado; antes, o filósofo vitalista, metafísico o havia abordado na conferência intitulada *A Intuição Filosófica* (1911) e no texto *A Introdução da Metafísica* (1903). Bergson argumenta que a *intuição* é um método de divisão, do misto heterogêneo do problema. O misto reúne elementos que diferem por natureza, seja por rupturas ou encontros. A *intuição* é um método de conhecimento que permite ao sujeito-pesquisador penetrar no interior do objeto de modo imediato, pelo modo que ele te afeta, percebê-lo como criação, e por ela opto e me aproprio para criar o problema de pesquisa, promovendo um encontro do pensamento cinematográfico de Tarr com a Filosofia.

A *intuição* é um conceito que se efetua mediante o método, a experimentação do pensamento e da escrita. Quando Henri Bergson cria a noção de *intuição*, ele o faz opondo-a ao método científico analítico. Para o filósofo francês, existem duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa: a primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos, e dos símbolos pelos quais nos exprimimos; a segunda não se prende a um ponto de vista dado e não se apoia em nenhum símbolo. À primeira forma de conhecimento, Bergson chamou de análise e à segunda de *intuição*. A cada uma cabe, portanto, um tipo de conhecimento da realidade: científico ou metafísico. Para o filósofo, analisar consiste em exprimir uma coisa em função do que ela não é; a análise é uma representação a partir de pontos de vista sucessivos. Isto posto, veremos sem dificuldade que a ciência positiva tem por função habitual analisar. Ela trabalha, pois, antes de tudo, com símbolos. Já a *intuição* de Bergson (2006) implica invenção, criação, implica produzir pensamento. Sendo Béla Tarr um pensador do cinema, produtor de pensamento, criador, inventor de imagens em movimento. E sobre tal questão, numa leitura deleuziana: “Pensar não é o exercício natural de uma faculdade. O pensamento não pensa sozinho e por si mesmo [...]. Pensar depende necessariamente das forças que se apoderam do pensamento”⁴⁰, isto é, das forças que fazem o pensamento sair de sua imobilidade, de seu estupor, de sua passividade.

⁴⁰ VASCONCELLOS, 2006, p. 4.

Segundo Deleuze, em *Bergsonismo* (2008), a *intuição* consiste em três regras básicas: critica mistos mal colocados, critica os falsos problemas e estimula a criação de novos. Ela dá liberdade de inventar, colocar e criar problemas, muito mais que resolvê-los. A invenção dá a ser o que não era. É preciso colocar, criar e descobrir as verdadeiras diferenças do problema, bem ou mal colocado, verdadeiro ou falso. Os falsos problemas vêm de não sabermos ultrapassar o estado da experiência - o ponto de partida da tese - e são aqueles problemas que não produzem pensamento novo. Nesse sentido, argumenta que a *intuição* bergsoniana nos leva a ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência - da criação do plano problemático da pesquisa. Esse método oportunizou a composição da tese, a criação de problemas sobre o cinema de Béla Tarr, e, principalmente, me orientou e deu sustentação na produção de material de pensamento, o conteúdo que emergiu do Diário de Campo na Hungria, nas escolhas das locações dos filmes a visitar, como chegar até os entrevistados, a equipe dos filmes de Tarr, etc.

A *intuição*, ainda conforme Deleuze (2008), não é um sentimento, mas um conceito que se efetua mediante o método; é a coincidência com o objeto estudado; é abster-se da separação entre sujeito e objeto para apreender o que é o objeto nele mesmo, imergindo assim na duração real, na consciência do tempo, numa realidade que se faz na duração das coisas em si, pela apreensão do tempo duração, do tempo vivido. Bergson, em *O pensamento e o movente* (2006a), discorre sobre a *intuição* como o modo pelo qual nos transportamos para o interior do objeto, para coincidir com aquilo que ele tem de singular. Seu método metafísico aproxima-se da vida, da realidade vivida, capaz de compreender o humano e sua situação no mundo; trata-se de uma teoria filosófica ligada ao vivido - abordagem que se aproxima dos filmes criados e dirigidos por Tarr. Foi preciso me afetar de imediato pelos objetos da tese, ser atravessada pelos filmes, compreender que envolvia uma duração temporal e ter consciência daquilo que eu desejava estudar, mas não aonde iria chegar, pois o caminho se faz caminhando, descobrindo na errância.

Em *Bergsonismo* (2008), Deleuze argumenta que a *intuição* propõe pensar em termos de duração, e que não se reduz a uma experiência psicológica, mas, sim, à variação/duração das coisas, à mudança incessante. É por durar que as coisas mudam e diferem. Pensando ainda com Bergson, filosofar consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de *intuição*, indo da realidade aos conceitos, adequando o método à pesquisa e à vida. O método bergsoniano nasce de uma especulação filosófica.

O pensamento *intuitivo* bergsoniano é um modo de conhecimento que convida aquele que o utiliza como instrumento de conhecimento a se reapropriar do tempo da vida no plano da teoria, sem fazer uma polarização epistemológica do conhecimento entre sujeito pesquisador e objeto, convidando a se lançar num processo criativo filosófico do pensamento. Construído como método dualista de mistos que diferem por natureza, qualitativamente (múltiplo e imensurável), e não em termos de quantidade ou de grau, sendo que há diferença de natureza naquilo que dura e muda. No caso do cinema de Béla Tarr, o misto se divide em duas tendências: repetição e diferença, que se desdobra por sua vez em: imagem-repetição e imagem-diferença. O misto reúne, pois, elementos que diferem por natureza - uma tendência que repete e outra que difere, pois é, na repetição que surge diferença.

Singularizo, portanto, a noção da *intuição* bergsoniana, por permitir a criação de problemas e, por meio dela, poder me implicar em encontrar a solução do problema de pesquisa, colocando em relação às noções conceituais do *eterno retorno* de Nietzsche a noção de *diferença e repetição* de Deleuze, com outros conceitos filosóficos deles e de outros filósofos, e também conceitos do Cinema, para perceber como a repetição faz surgir diferença nas imagens dos filmes de Béla Tarr.

Penso a concepção cinematográfica do diretor, levando em conta o ponto de vista cinematográfico e filosófico. Tendo, portanto como método: a *intuição* bergsoniana, um conceito fluido, e sem garantias de certezas de apreender tudo que há na imagem fílmica do cineasta, pois, de acordo com Bergson (2005), o ser humano tem naturalmente um pensamento cinematográfico, logo, um pensamento recortado.⁴¹ E nossa inteligência (a maneira humana de pensar) é uma faculdade da ação que estanca a mobilidade, recortando instantes, estados da duração da vida, congelando a dinamicidade do real e tentando justapor tais instantes recortados de um todo, no qual estão inseridos, em função da nossa necessidade de agir. Nesse sentido, nosso pensamento é movente, faz cortes, arranjos, articulações, faz constantes e diferenciadas montagens a partir do que dispomos para pensar e conforme agimos. E por termos um caráter cinematográfico do conhecimento das coisas; nossa percepção se solidifica em descontinuidades a continuidade fluida, e assim não conseguimos perceber ou apreender tudo que vemos.

Embora não seja possível prever os resultados de uma pesquisa, partindo dos objetos - os filmes escolhidos -, e dos objetivos do

⁴¹ Para saber mais sobre “o mecanismo cinematográfico do pensamento”, Bergson discorre, no IV capítulo do seu livro *A evolução criadora* (2005).

estudo, argumentando com Henri Bergson (2006a) e sua noção de *intuição*, criei e coloquei o problema de pesquisa sem contemplar uma resolução, pois a invenção mira trazer às vistas o que não está aparente, o que não se sabe de antemão, o que se descobre durante o caminhar.

BÉLA TARR (carreira, intercessores artísticos, cineastas contaminados por seu cinema)

Nas próximas páginas, abordo o percurso cinematográfico, a trajetória profissional e de vida do criador dos objetos da tese: Béla Tarr⁴². O cinema, para ele, não é apenas uma profissão artística, mas um modo de pensamento, um modo de pensar o mundo. Tarr sempre fiel a si mesmo, ia até o fim na busca da precisão artística, fílmica, exigia empenho e dedicação integral de todos que trabalham com ele, mas por outro nos créditos iniciais ou finais de seus filmes coloca como co-autores a equipe principal de seus filmes, reconhecendo assim sua importância. Caminharam juntos por mais de 20 anos - com alguns, por mais de 30 - parceiros na arte, na vida, e no amor pelo cinema. Um cineasta que lutou pela dignidade humana, sobretudo, de seu povo, e isto pode ser visto em seus filmes.

Contudo relato que o cineasta tinha uma relação difícil com seus diretores de fotografia, dado seu estilo de fazer cinema, o rigor da sua estética formalista, sua incansável busca em criar imagens perfeitas, os excessivos ensaios com os atores e equipe, a coreografia de difíceis longos e lentos planos-sequências, sua quase obsessão por *travellings* e movimentos de câmera muito elaborados e precisos, somada a opção de filmar em vilarejos, fazendas, ambientes rurais da geografia/planície húngara e em locações reais, muitas vezes em espaços reduzidos, o que dificultava a movimentação do câmera, além da meteorologia, vento e chuva incessantes, pois o

⁴² Béla Tarr trabalhou não apenas como roteirista e diretor de seus filmes, mas foi também produtor, em 2014, nos filmes *Ko Oh e Oluja* (curtas de ficção); produtor executivo, no documentário *Lost in Bosnia* (2012) - filme da Film Factory - Sarajevo. Foi produtor no filme *Final Cut: Hölgyeim és uraim* (2012) e no filme *Magyarország* (2011). Em seus filmes *O homem de Londres* (2007) e *As harmonias de Werckmeister* (2000) foi produtor associado (com sua produtora T. T. Filmműhely). Produziu, também, *Töredék* (2007) e, em 2005, os filmes *Johanna* e *A halál kilovagolt perzsiából*. Participou fazendo uma breve aparição como ator nos filmes *Szörnyek évadja* (1987), de Miklós Jancsó e *Kutya éji dala* (1983) - este não creditado no IMDB, e no filme para TV *Iván Ijjics halála* (1965). Contribuiu com a arte do curta-metragem *Château de sable* (2000). E m 1994, criou a concepção visual do seu filme *Satantango*. Dados disponíveis em: http://www.imdb.com/name/nm0850601/?ref_=nv_sr_1#director - Acesso 18.01.2015.

diretor filmava sempre no inverno. Diretor que tinha perfeito domínio de sua arte, sabia tudo que queria expressar na tela de seus filmes. Filmes aliás, dignos de serem vistos na tela grande de uma sala de cinema, para que se perceba a qualidade e rigor estético das imagens que o diretor cria, compõe.

Como Tarr começa sua carreira... Conforme o teórico e pesquisador de cinema húngaro Kovács⁴³, no seu livro *The cinema of Béla Tarr: the circle closes* (2013), disse que quando Tarr tinha 14 anos, ganhou uma câmera *super 8* de seu pai, e ficou alguns anos aprendendo, tentando usá-la. Durante os anos de colégio, Tarr se envolveu com movimentos de esquerda, ideologicamente próximos do *maoísmo*, que, embora compostos por intelectuais e artistas, faziam um culto em torno da classe operária. Além disso, se envolveu com grupos de música e teatro. O cineasta seguia esses grupos em suas idas frequentes para distritos de trabalhadores e albergues (moradias improvisadas tipo *Squats*). Numa ocasião, encontrou um grupo de trabalhadores de etnia cigana que escreveram uma carta para János Kádár (primeiro-secretário do Partido Operário Húngaro), pedindo-lhe para dar-lhes permissão para deixar o país e ir trabalhar na Áustria, porque não conseguiam encontrar trabalho na Hungria. A ideia parecia absurda em 1971, em um país onde até mesmo para visitar um parente no exterior era necessária a obtenção de autorização especial, algo que se revelou um calvário para quem tentou. Esta situação inspirou Tarr, aos 16 anos de idade, a colocar os trabalhadores para falar sobre isso diante da câmera e fazer seu primeiro curta: *Guest Workers*. Tarr queria que todos vissem o filme, especialmente os trabalhadores; então, pegou seu projetor e foi exibi-lo em *Squats*, em fábricas etc., promovendo debates. Por meio de cartazes, ele mesmo anunciava as sessões. Os trabalhadores gostaram muito do filme, mas o Partido no poder à época, nem tanto. Um dia, no colégio, Tarr foi convocado a ir ao escritório local do partido para explicar o que havia feito e a exibir o filme para membros do partido. Eles assistiram ao filme e não

⁴³ András Bálint Kovács é filho do diretor de cinema húngaro András Kovács (1925-) cujo trabalho do seu pai inclui *The lost generation* (1968) e *Then red countess* (1985). É proveniente de Pécs, mesma cidade de B. Tarr e amigo deste. Foi consultor artístico do *Béla Balázs Studio*, de 1984-1986, e do filme *Condenação* de B. Tarr. Kovács, me deu orientação informal na minha pesquisa de campo na Hungria, é professor de cinema, Doutor, pesquisador, fundador e chefe do Departamento Film Studies da Universidade ELTE. Fundou e dirigiu o Nemzeti Audiovizuális Archivum (National Archive Audiovisual da Hungria). Escreveu o livro *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*, publicado em inglês e em húngaro em 2013 - livro que me proporcionou contato pessoal com o professor Kovács e que contribuiu com importantes dados para minha pesquisa. Destaco que este é o primeiro livro em língua Inglesa escrito e publicado sobre o cineasta B. Tarr. O segundo livro, mas publicado em francês e em Portugal, foi: *Béla Tarr, le temps d'après, 2013* (Béla Tarr: o tempo do depois), de Jacques Rancière. Em 2016, surge o terceiro livro sobre o cinema do B. Tarr, publicado em francês: *Béla Tarr, de la colère au tourment*, uma coletânea de artigos de teóricos do cinema, organizado por Corine Maury & Sylvie Rollet. E é tudo que existe de publicações sobre o diretor, até hoje, no mundo. Fiz uso de todos na pesquisa.

disseram nada. Deixaram-no ir, não fizeram nenhuma retaliação imediata. Dois anos depois, quando Tarr foi tentar ingressar na graduação, sua admissão foi negada pelas Universidades húngaras. Ele tentou entrar no curso de filosofia na Universidade ELTE de Budapeste e, no exame de admissão, chocou um professor ao afirmar que o Manifesto Comunista de Marx era uma obra de arte, em vez de um programa político, e que o Comunismo era um movimento social, ao invés de uma formação política institucionalizada. E, claro, sua admissão foi recusada. Desiludido, Tarr continuou na área do cinema. Quando estava no ensino médio, com alguns amigos formou um grupo chamado Dziga Vertov, (numa referência ao cineasta russo, e também a Godard) para fazer o referido filme *Guest Workers* (1971) sobre a situação social das pessoas sem trabalho. O filme foi confiscado pelo governo da época, por ter sido considerado subversivo. Depois de realizar este filme, que lhe trouxe muitos problemas, com muitas dificuldades seguiu fazendo filmes amadores⁴⁴, conclui Kovács.

Em 1977, Tarr começa profissionalmente no cinema como assistente de direção, no filme *Harcmodor/Stratagem*, lançado em 1980, dos húngaros István Dárday e György Szalai - um proeminente grupo de documentaristas de Budapeste, da produtora *Film Saga*.

Em 1979, o cineasta realizou seu longa-metragem de estreia, *Ninho Familiar (Családi Tuzfészek, Hungria)*, quase sem dinheiro, quando tinha apenas 22 anos e dois anos após entrar na Universidade na graduação em cinema. Filme financiado pelo *Béla Balázs Estúdio* (que produzia filmes de baixo orçamento, estúdio independente para jovens cineastas), com o qual recebeu em 1979 o Grande Prêmio no *Mannheim-Heidelberg International Film Festival* – Alemanha, tornando-se um realizador bastante conhecido. Depois, graduou-se em Cinema na *Academia Húngara de Teatro e Cinema de Budapeste*⁴⁵, onde estudou de 1977-1981, mas pouco frequentava as aulas.

⁴⁴ Ao longo de sua carreira o realizador fez outros filmes de curta-metragem, os quais abordarei adiante.

⁴⁵ <http://www.filmacademy.hu/hu/hallgatok-hok/hallgatoi-adatbazis/4266/tarr-bela-4266> Escola até hoje em atividade em Budapeste, eu a visitei em 2016.

Em 1980, Tarr foi um dos fundadores da produtora de filmes chamada *Társulás*, fazendo um cinema próximo do chamado *cinéma vérité*⁴⁶ - cinema direto, usando a câmera na mão como recurso cinematográfico de baixo custo e como forma de se aproximar da realidade de seu povo, para abordar o drama social dos húngaros na tela do cinema. Tarr juntou-se a outros cineastas fora do cinema *mainstream* e do cinema realista húngaro e politicamente correto. A proposta da produtora/estúdio era fazer falsos-documentários, filmes semi-ficcionais. Cineastas com visões vanguardistas atuavam ali e Tarr era um deles. Muito rapidamente, *Társulás* tornou-se a produtora de cinema mais inventiva da Hungria, mas, por questões financeiras, não durou muito.

Durante os anos da graduação em Cinema realizou os filmes curtas-metragens *Hotel Magnezit* (1978), *Cine Marxisme* (1979), e o longa-metragem *Macbeth* (1982), adaptação de *Shakespeare*, feita a pedido do seu professor/orientador (filme exibido na Televisão). Nessa época, enquanto “estudava”, fazia também seu longa-metragem *O outsider* (*Szabadgyalog*, Hungria, 1981). Em 1981, quando Tarr termina a graduação em cinema já tinha, portanto, três filmes de longas-metragens e dois prêmios internacionais, uma intensa carreira profissional para um cineasta húngaro e de sua idade. Em seguida, realizou o filme *Pessoas pré-fabricadas* (*Panelkapcsolat*, Hungria, 1982), longa-metragem que recebeu Menção especial no Festival de Locarno/Suíça.

Depois, o diretor fez o filme *Almanaque de outono* (1984)⁴⁷, filmado em cores, filme que marca uma transição na evolução da estética de seu cinema. O próximo filme que realizou foi *Condenação* (1987), antes de fazer este filme, Tarr se sentia à margem do mercado cinematográfico, dada a dificuldade em conseguir recursos para seus filmes e por causa do seu estilo, apesar de começar bem sua carreira e de ter se tornado logo conhecido internacionalmente. Até esta época o cineasta não costumava participar de debates profissionais e não mantinha contato com a maioria das principais figuras do meio cinematográfico da Hungria. Como o estúdio *Társulas* havia fechado em 1985, para realizar *Condenação*, o cineasta saiu em busca de patrocinadores, executando também a função de produtor executivo; o Instituto de Cinema Húngaro e a Agência de Publicidade Hungarian Televisão e MOKÉP, empresa de distribuição de filmes

⁴⁶ Cujo representante principal é o francês Jean Rouch (1917-2014).

⁴⁷ O filme *O outsider* (1981) e *Almanaque de outono* (1984) foram realizados com recursos do *Társulás*.

estatal, acabaram financiando o filme. Todavia, houve uma contradição entre a sua condição de cineasta marginalizado na Hungria e sua fama internacional que cresceu. O filme provocou duras críticas na Hungria, uma rejeição pelo júri da Semana *Hungarian Film* de 1988, ao mesmo tempo que recebeu o Prêmio da Crítica Estrangeira; outros dois prêmios internacionais em Cannes e em Bérghamo/Itália; uma nomeação para o *Europeu Film Award* e uma série de convites para exibições em diferentes festivais internacionais pelo mundo. Após realizar o filme *Condenação*, diante do pouco favorável clima político na Hungria, e não conseguindo ali financiamento do Estado para seu filme seguinte, Tarr saiu em busca de outros caminhos para fazer filmes, em busca de co-produção com outros países.

Em 1989, ano em que cairia o muro de Berlim, o diretor recebeu uma bolsa na DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst, instituição que oferece bolsas de estudo, promovendo intercâmbios entre artistas e teóricos de várias partes do mundo, ainda hoje em atividade), concedida a artistas de renome, e foi estudar um ano na capital alemã (cidade onde nos anos 90 e também em outros momentos ele deu aulas como professor visitante, bem como em Escolas de cinema e Universidades de outros países). Na Alemanha, Tarr encontra dois produtores que apostam no seu novo filme, *Satantango*. A partir daí, começa a fazer filmes em co-produção.

Depois de um longo e difícil percurso, *Satantango* foi lançado em 1994, destacou-se na *Semana de Cinema Húngaro* em Budapeste e recebeu o Prêmio Caligari no 44º Festival Internacional de Cinema de Berlim. Esse filme deu a Tarr uma enorme reputação internacional. Respeitados críticos elogiaram o filme, e um certo culto nasceu em torno, sendo considerado sua obra-prima.

A seguir realiza *As harmonias de Werckmeister* (2000), quando cria com seu sócio e produtor Gábor Tényi⁴⁸, a produtora de filmes *T. T. Filmműhely*, para realizar seu próximo filme: *O homem de Londres* (2007). A Produtora também produz o curta *Prólogo* (2004) e seu último longa-metragem *O cavalo de Turim* (2011).

A partir de *Satantango*, Tarr passa a não ser mais visto como um cineasta marginalizado, dado o sucesso e projeção internacional, e reconhecido como uma pessoa excêntrica e a figura mais importante do cinema húngaro da época, e ainda hoje. E embora ao longo de sua carreira não tenha sido muito valorizado em seu país, em 2002, obteve o maior prêmio que um artista pode obter na Hun-

⁴⁸ Eu o entrevistei em janeiro 2016 em Budapeste - entrevista completa na parte: Diário de Campo na Hungria.

gria: o prêmio *László B. Nagy da Hungarian Film Critics Awards*. Em 2009, aceitou o convite para ser candidato à Presidência da Fundação de Cinema Húngaro, mas percebeu que havia pouco apoio para sua proposta de gerir a Fundação e, então, desiste. Em 2010, ele é eleito presidente da Associação Húngara de Cineastas.

Em 2012, Tarr aos 57 anos de idade e com enorme prestígio internacional interrompe, voluntariamente sua carreira, depois de ter realizado e lançado seu último filme *O cavalo de Turim* (2011). Algo raro de acontecer no meio cinematográfico e que eu achei louvável e corajoso por parte do diretor, pois existem cineastas que seguem fazendo filmes, quase até a hora da morte e muitas vezes acabam, manchando seus nomes, carreiras. O cineasta declara porque abandonara sua carreira em pleno auge⁴⁹: “Durante 34 anos de filmagem, eu disse tudo o que eu queria dizer. Eu poderia repetir tudo e eu poderia fazer cem outras coisas, mas eu realmente não quero aborrecê-los. Eu realmente não quero copiar meus filmes. Isso é tudo”. Todavia, no meu ponto de vista, sua decisão poderia estar ligada também às questões políticas e econômicas de fazer filmes em seu país (por causa do controle do Estado na gestão de recursos Estatais para o cinema e por causa de uma declaração de Tarr contra o governo atual, no poder desde 1998); a dificuldade de conseguir captar dinheiro para realizar seus filmes de modo independente; as mudanças das tecnologias do cinema, já que o diretor filmava em 35mm e quase tudo passou a ser digital (câmeras, projetores, salas de cinema), e penso ainda que devido a falta de conhecimento do diretor sobre os novos equipamentos também contribuíram para sua atitude de parar de realizar filmes, além de sua saúde frágil.

Béla Tarr ganhou inúmeros prêmios com seus filmes e recebeu indicações em importantes festivais de cinema pelo mundo, sendo aclamado até hoje no meio cinematográfico mundial como um dos mais inovadores diretores contemporâneos do cinema, reconhecido pela estética e poética inspiradora de seus filmes. Ao fazer seu cinema, Tarr, um pensador do cinema, sempre uniu a ficção, arte e a vida.

Em 2013, foi convidado a fundar e coordenar um curso de Doutorado em cinema, um projeto pessoal, escola vinculada a

⁴⁹ Tradução minha de: “During these 34 years of filmmaking, I've said everything I want to say. I can repeat it, I can do a hundred things, but I really don't want to bore you. I really don't want to copy my films. That's all.” Na entrevista dada ao *Indiewire* em fevereiro de 2012. Disponível em: < <http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film>> - Acesso em 21.5.2013.

Sarajevo Film Academy (na Bósnia-Herzegovina), criada e nomeada por Tarr de *Film Factory*⁵⁰ - escola privada vinculada também ao sistema educacional de Bologna/Itália, onde são emitidos os diplomas. Na *Film Factory* Tarr também atua como professor e dá consultoria individual aos alunos. A escola congrega nomes de grande referência do cinema mundial, profissionais escolhidos pelo cineasta, para ministrar disciplinas/seminários que duram duas semanas, dentre eles: os realizadores norte-americanos Gus van Sant e Jim Jarmush, o mexicano Carlos Reygadas e o português Pedro Costa, o crítico e historiador francês Jean-Michel Frodon, a cineasta francesa Claire Dennis, a atriz Juliette Binoche, dentre tantos outros. Béla Tarr declara que⁵¹, quando parou de fazer filmes, pensava em trabalhar produzindo filmes húngaros independentes, tentar criar um novo tipo de cinema húngaro. Não conseguindo realizar tal projeto, aceitou o convite para fundar a *Film Factory*.

Depois de parar de filmar, Tarr ainda mantém ativa a T. T. Filműhely,⁵² sua produtora de filmes fundada juntamente com o sócio produtor Gábor Teni, em Budapeste, mas não aberta ao público. Em 2013, o francês Jean-Marc Lamoure dirigiu o único documentário existente até o momento, feito durante as gravações do filme *O cavalo de Turim* de Tarr, intitulado: *Tarr Béla, I Used to Be a Filmmaker*.⁵³ Filme ainda não lançado no Brasil, eu tive a chance de vê-lo em Paris, em novembro 2014, por meio de contato direto com a MPM Film, que foi também uma das produtoras do filme *O cavalo de Turim* (2011). O documentário mostra o modo Tarr de filmar, na prática, e traz depoimentos dele e sua equipe.

Tarr, de 1979 até 2011, juntamente com sua equipe realizou, portanto, dez filmes de longas-metragens de ficção, quatro curtas-metragens profissionalmente e quatro amadores (que foram perdidos ou não mais localizados). Os filmes do diretor, infelizmente, não

⁵⁰ A escola tem estudantes do mundo inteiro. O doutorado dura três anos e os alunos fazem coletivamente um curta, uma adaptação para o cinema e no final do curso um longa-metragem. A F. Factory abriu também um Mestrado e uma Graduação em cinema, contra a vontade de B.Tarr. Mais informações, disponível em: <<http://www.filmfactory.ba/home.html>> Acesso em 21.5.2013.

⁵¹ Numa entrevista concedida a Corinne Maury e Olivier Zuchuat em Genebra em 2014, publicada no livro *Béla Tarr, de la colère au tourment* (2016).

⁵² Disponível em <<http://magyar.film.hu/filmhu/hir/megszunik-a-tt-filmmuhely-hir-tt-filmmuhely-tarr-bela.html>> Acesso em 16.08.2014.

⁵³ Na época o filme circulava em festivais de cinema da Europa, agora já está disponível em DVD. Relato, nos Anexos, um resumo do conteúdo e meu ponto de vista sobre o filme.

estão disponíveis em circuitos comerciais de exibição, podendo ser vistos em salas de cinema independente e consideradas de arte, em mostras esporádicas em Cinematecas ou em outras Instituições ligadas ao cinema e em festivais de cinema espalhados pelo mundo. O fato dos filmes serem falados em húngaro, a meu ver, também dificulta o acesso a um público mais amplo. Em Belo Horizonte, em 2011, houve uma retrospectiva de seus filmes no INDIE - Mostra de Cinema Mundial, de filmes independentes.

Em agosto de 2014, Tarr foi presidente do júri seleção de filmes internacional do *9º Festival de Cinema de Sarajevo*.

Em junho de 2016 foi convidado pela Cinemateca de Lisboa, para exibir e falar sobre seus filmes, e eu estava na capital portuguesa esta época, período do meu doutorado sanduíche e pesquisa de campo na Hungria.

Em 3 dezembro 2016, o diretor foi convidado como Presidente do Júri do *Marrakech Film Festival*.

De 21 de janeiro a 7 de maio de 2017, os filmes de Béla Tarr estão sendo projetados no *EYE Film Museum/Cinemateca de Amsterdam*, e especialmente para o Museu o diretor criou um filme-ensaio - um cruzamento entre filme e instalação feito com imagens de arquivo, fragmentos de seus próprios filmes e uma única e nova sequência filmada especialmente para a exposição/Mostra no EYE⁵⁴. No dia 24 de janeiro de 2017, conversei (pelo Facebook) com Stijn Bouma (ex-aluno de Tarr, eu o conheci quando fui à *F. Factory* em Sarajevo apresentar minha pesquisa do doutorado), ele é proveniente de Amsterdam, perguntei-lhe como ocorreu a abertura da exposição e sobre o material que o Tarr fizera para a abertura da exposição no EYE Film Museum. Bouma respondeu-me⁵⁵:

"Foi maravilhoso, muita gente veio na abertura! A exposição está em diferentes salas, como "capítulos" e contém fragmentos de filmes de Béla interagindo uns com os outros. Como "multidões", "crianças", "prólogos" etc. A única imagem nova é uma cena colocada no final, uma espécie de "epílogo" de um menino cigano tocando acordeon. Eu posso te enviar o link para você ver o *frame*. O álbum contém imagens da abertura, incluindo o *frame* do garoto. É uma longa tomada, começando com

⁵⁴ Há material em vídeo, como uma entrevista do Tarr e outros, disponível no site do EYE, no link a seguir: <https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/b%C3%A9la-tarr> - Acesso 23.11.2016.

⁵⁵ E enviou-me via mensagem, o seguinte link com imagens da abertura. Disponível em: <https://www.facebook.com/EXPOSED-1403092866605093/> - Acesso em 24.01.2017.

close-up em seu rosto, em seguida, movendo-se lentamente para fora, repetição, ritmo, e movendo-se lentamente novamente de volta para o seu rosto. Depois uma peça clássica entra no filme, duas vezes operando, unindo forças." ⁵⁶

Como se vê, o cineasta continua levando seu cinema para o mundo e tocando as pessoas.

Outra questão a destacar, é que por desentendimentos profissionais dos gestores da *Sarajevo Film Academy* com Tarr, finda em dezembro de 2016, a parceria entre eles; seu projeto pessoal, a Escola *Film Factory*, que durou quatro anos, algo que lhe era tão caro. O diretor pretende reabrir a Escola em outra cidade/país em 2017, está em busca de parceiros e recursos.

O realizador segue no cinema ministrando *workshops*, apresentando seus filmes, fazendo palestras pelo mundo, participando de Festivais de Cinema e eventos relacionados, como membro de júri, curador etc. Desde que decidiu parar de fazer filmes, sua agenda pelo mundo segue ativa.

Destaco ainda, a equipe principal dos filmes do diretor. Ágnes Hranitzky (1945-), parceira de Tarr por muitos anos como esposa; e do início ao fim da carreira de Béla Tarr, contribuição decisiva como co-roteirista e co-diretora, e, sobretudo, como editora - era ela quem sabia onde e o que não cortar no plano filmado, já que a montagem dos filmes é mínima. Aliás, gostaria de fazer uma defesa honesta e devida a Hranitzky, uma das figuras mais importantes no cinema do diretor, pois ela esteve junto com ele todo o tempo da realização dos filmes, criando junto com ele, nunca concedeu entrevista a ninguém, uma mulher que esteve sempre invisível na e pela mídia, mas a quem os filmes dirigidos por Tarr devem muito (não entro nesta questão na minha tese, mas seria uma interessante pesquisa para quem se aventurar). Nas entrevistas que fiz com os atores e o produtor dos filmes, todos reconhecem a importância de Hranitzky nos filmes do cineasta (entrevistas disponíveis na parte do *Diário de Campo na Hungria*). Outra figura importante da equipe dos filmes de Tarr, é László Krasznahorkai (1954-), escritor húngaro e co-roteirista de Tarr de 1987 a 2011, nos últimos 5 filmes dele. Krasznahorkai

⁵⁶ Tradução minha de: "That was wonderful, a lot of people came at the opening! The exhibition has different rooms 'chapters' and contains different fragments of Bela's films, interacting with each other. Like 'crowds', 'kids', 'Prologues' etc. The only new thing was a scene at the end as an 'epilogue' containing a young gypsy kid playing accordion. I can link you to a frame. This album contains pictures from the opening including a frame with the kid. It's a long take, starting close-up on his face, then slowly moving outwards, repetition, rhythm, and then slowly moving in again, back to his face. Then a classical piece enters the film, 2 operatic voices joining forces".

escreveu *Melancolia de la resistència* (1989), inspiração para o filme *As harmonias de Werckmeister* (2000) e *Satantango* (1985) para o filme de mesmo nome, realizado por Tarr em 1994. Eu consegui os livros citados (respectivamente, em espanhol e em francês), os li e utilizei na tese⁵⁷. Ele escreve romances pós-modernistas com temas melancólicos. Outro também relevante integrante da equipe principal do diretor B.Tarr, é Víg Mihaly (1957-), poeta húngaro e compositor das trilhas sonoras de seus filmes de 1984 a 2011.

Nas palavras do próprio Béla Tarr:

"Quando estávamos realizando nossos filmes, éramos de alguma forma uma espécie de família. Lá estava Ágnes Hranitzky com o seu ponto de vista, seu talento e com suas opiniões fortes. Lá estava Mihály com sua música. E lá estava eu para criar certa ordem nas coisas. Essas pessoas influenciaram muito o meu cinema, sem a música de Mihály esses filmes seriam diferentes. Sem László Krasznahorkai, a visão dos filmes seria totalmente diferente. E sem Ágnes como seria o controle da edição? Nós editávamos quase tudo no *set* de filmagem, na própria locação. Ela estava lá, me controlando e dizendo a todo momento: 'Está bom. Podemos manter isso.' Ou ela dizia: 'Está ruim. Apague, corte isso'. De alguma maneira, éramos um grupo."⁵⁸ (In MELLO, 2014)

Como podemos ver, o cineasta se influenciou e contou com a criação artística de Hranitzky, Krasznahorkai e Mihály para realizar seus filmes.

Intercessores artísticos de Béla Tarr

Considerando a noção de *intercessores* de Gilles Deleuze, os *intercessores* são encontros, alianças, algo ou alguém que nos permite produzir, pensar, criar ou, ainda, qualquer ideia que promova alguma mudança. "O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas para um filósofo, artistas ou cientistas [...] É preciso fabricar seus próprios

⁵⁷ Krasznahorkai escreveu também outros livros, mas que não foram referências para os filmes do cineasta. O escritor ganhou três prêmios com sua literatura em 2014, vencendo, em 2015, o famoso *Prêmio Pulitzer*.

⁵⁸ Entrevista completa disponível na parte Diário de campo na Hungria.

intercessores.”⁵⁹. O cinema, a música, a literatura e a pintura, por exemplo, podem ser intercessores da filosofia e vice-versa. O próprio Gilles Deleuze tomou tais artes e, em especial, o cinema, como intercessores para pensar sua filosofia. Num diálogo com o filósofo francês, “intercessor é qualquer encontro que faz o pensamento sair de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento”⁶⁰. Ou seja, *intercessores* nos ajudam criar e produzir encontros com aqueles ou com aquilo que força nosso pensamento a pensar.

Saliento que não é minha proposta fazer análise do cinema do realizador húngaro com os intercessores artísticos que aqui cito, que foram referências para seu cinema. Levanto tais referências, para mostrar de onde vem o cinema e a estética do diretor B.Tarr, e na medida que elas me afetam, discorro sobre umas mais ou menos que as outras.

Béla Tarr disse que cada cineasta tem seu estilo, seus sentimentos, sua cultura, sua língua, seu povo⁶¹, contudo seu fazer artístico é atravessado por *intercessores*: pintores, músicos, cineastas etc. É possível, por exemplo, perceber encontros cinematográficos criadores entre seu cinema e a estética dos seguintes realizadores: o húngaro Miklos Jancsó (1924-2014), pelos longos planos-sequências e movimentos de câmera lentos coreografados, pela escolha das locações em vilarejos e territórios periféricos da Hungria e por uma encenação rítmica, um exemplo é o filme “*Os oprimidos*” ⁶²(1965); o francês Robert Bresson

⁵⁹ DELEUZE, 1992, p.156.

⁶⁰ VASCONCELLOS, 2006, p. 7.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NxHNI2H8IO0> - Acesso em 11.12.2014.

⁶² “*Os oprimidos*” (1966), de Jancsó, é um filme que aborda uma época em que os húngaros viviam de modo injustiçado, sofrendo opressão do governo. Sem possibilidade de defesa, as pessoas eram humilhadas e exploradas, não havia dignidade de vida. Composto por planos longos, lentos e abertos, e *travellings*, filmado na planície húngara e em preto-e-branco, com ponto de vista histórico e politizado. Questões que vai inspirar o cinema de Tarr. O pano de fundo do filme foi a revolução fracassada de 1849 e a falsa liberdade do povo húngaro em 1956, a relação de poder do governo sobre o povo. A conclusão a que se pode chegar com o filme é que aborda, principalmente, a fria crueldade humana, a humilhação dos mais fortes sobre os mais fracos e a consequente impotência destes. Na mostra dos filmes do diretor húngaro que houve na Cinemateca Portuguesa, em junho 2016, à qual eu estava presente, ele escolheu este filme como seu preferido do Jancsó. O filme foi projetado antes do filme *Condenação* (1987) de B.Tarr.

(1901-1999), pela direção de atores, encenação e gestos dos personagens; o japonês Yasujiro Ozu (1903-1963)⁶³, pelo modo de retratar questões sociais, de falar do cotidiano das pessoas simples, além da utilização de planos estáticos para que os atores não sobressaíssem em cena, em especial o filme *Viagem a Tóquio* (1953); o alemão Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), com seu filme: *O imigrante* (1969)⁶⁴ também foi referência para Tarr. Fassbinder, assim como Tarr, fez um retrato da vida de seu país, abordando a cultura de seu povo, as relações humanas, os problemas sociais de sua época. E, por fim, especulo que Tarr também tenha sido um pouco contaminado pelas imagens do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), pelo apuro estético, a filosofia e poética da imagem. Todas essas intercessões cinematográficas permeiam e potencializam a criação e o estilo Tarr; contudo, não vou me deter em relacionar esses cineastas com seu cinema, uma vez que meu objetivo é focar na sua obra em si. Como diria Leon Tolstói, o estilo não corresponde a um simples culto da forma, mas a um processo, uma particular concepção da arte, uma particular concepção do pensamento e da vida, é o caso do cinema e estilo do realizador húngaro.

Com relação à música como arte *intercessora* do cineasta Béla Tarr, destaco a sonoridade do já citado compositor de seus últimos seis filmes de longas-metragens (sendo que Tarr fez dez longas-metragens): Víg Mihály⁶⁵. A música de Mihály, segundo o próprio diretor, é muito importante e tem força de personagem, é expressiva, melancólica, filosófica, minimalista e poética. Outro músico que parece ter inspirado, pelo menos, um filme de Tarr, é Andreas Werckmeister (1645-1706), alemão, teórico, organista e compositor

⁶³ Na mesma mostra Tarr acima mencionada, na Cinemateca Portuguesa em junho 2016, escolhido por Tarr, pude ver o filme de Ozu *Viagem a Toquio* (1953), que retrata as relações entre um casal e seus filhos já crescidos, a desintegração e desilusão entre eles. Segundo o diretor húngaro, o que o atrai neste filme são as relações humanas cotidianas da vida de pessoas simples, as problemáticas sociais; planos fixos e temporalidade lenta, uso do silêncio como recurso dramático, o cuidado e a delicadeza do diretor japonês ao abordar tais questões na tela fílmica. Referências, portanto, que também podem ser percebidas no cinema do diretor húngaro.

⁶⁴ *O imigrante* (1969), segundo filme da carreira do diretor, feito em preto-e-branco, com planos fixos e mais fechados, numa *mise en scène* teatralizada e atuação minimalista de atores/personagens que pouco expressam suas emoções e quando as expressam são frios. O filme retrata a relação cotidiana, desesperançosa, cheia de intrigas e traições descaradas entre amigos alemães, uma vida banal e *blasé*. Até que um imigrante grego chega para compor o mundo dos alemães e, *O imigrante*, é tratado como o outro, como um invasor de território, momento em que a intolerância e o racismo são explicitados. Filme que tem no elenco a atriz alemã Hanna Schygulla que atuou também no filme *As harmonias do Werckmeister* (2007), de Tarr. Na Cinemateca Portuguesa, em junho de 2016, Tarr citou este filme de Fassbinder como sendo o seu preferido.

⁶⁵ O entrevistei em 2014 em Budapeste, entrevista disponível no Diário de Campo na Hungria.

barroco, famoso por trabalhar contrapontos em seus sons.⁶⁶

Outra referência *intercessora* do cinema do B.Tarr, é a fotografia do francês Robert Doisneau⁶⁷ (1912-1994). Doisneau ao longo de sua carreira fotografou, praticamente, só em preto-e-branco, registrando a vida diária de pessoas menos privilegiadas socialmente que viviam em Paris e em seus arredores. A rua era seu lugar preferido para fotografar. Quando eu abordar o filme *Satantango* (1994) do diretor, farei relação entre as imagens do fotógrafo e do filme.

Prosseguindo, outro *intercessor* do diretor Tarr, é o dramaturgo e diretor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), pelo modo de encenar e dirigir os atores e seu minimalismo atraente e desconcertante, em que atores/personagens pouco expressam suas emoções e quando as expressam são discretos. Retomarei tais questões no decorrer da tese.

E a Pintura é outra arte intensamente intercessora das imagens de seus filmes, que revitaliza a imagem do cinema a partir da pintura, criando imagens em movimento como se fosse pintura. O primeiro pintor *intercessor* do cineasta que vale mencionar é Pieter Brueghel – o Velho (1525-1569), proveniente dos países baixos, considerado um dos principais representantes da pintura do Renascimento Holandês, interessava-se em compreender a realidade e natureza humana. Valorizava a dignidade do homem simples, retratava multidões num mesmo quadro, a vida dos camponeses, cenas cotidianas em paisagens rurais. A preferência por pessoas do campo, pelos pobres; a temática da dignidade humana também permeia todos os filmes de Tarr. A pintura de Brueghel⁶⁸, para o cineasta funciona como uma espécie de dramaturgia, “tudo que interessa está na tela, ali de frente a você”.⁶⁹

Outro pintor que afeta a arte tarreana é Michelângelo Caravaggio (1571-1610), pintor italiano de estilo barroco, autodidata, *outsider*, pintava acontecimentos e personagens religiosos, porém tendo como modelos pessoas marginalizadas: prostitutas, mendigos, cri-

⁶⁶ Abordarei sobre sua teoria musical quando falar sobre o filme *As harmonias de Werckmeister* (2000).

⁶⁷ Para mais informações sobre sua obra, consulte o site dedicado ao fotógrafo. Disponível em: <https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/> Acesso em 15.08.2016.

⁶⁸ Citarei as obras dos pintores no corpo do texto, quando eu abordar os filmes focos da tese.

⁶⁹ Declara Tarr na entrevista dada ao crítico de cinema G. Pollard. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmleuc> - Acesso em 08.12.2014.

anças de ruas, o povo. Sua obra se destaca pelo uso da luz, do claro-escuro, pelo realismo de suas imagens, com pouca profundidade de campo, os personagens parecendo saltar do quadro, e o uso da luz contrastada e fundo escuro põem os personagens e objetos na superfície da tela. Em Caravaggio, assim como em Tarr, pode-se ver também a preferência pelo povo simples, pelos marginalizados e também a opção estética da luz contrastante.

Johannes Vermeer (1632-1675)⁷⁰ é outro pintor também do estilo barroco, da chamada "idade de ouro da pintura holandesa" (dada a produção cultural e artística do país na época), que contaminou positivamente os quadros imagéticos do cineasta húngaro. Sua pintura destaca-se pela rica composição da luz e uso de cores contrastantes. Vermeer usava espelhos curvos, câmara clara (luz que entra pelas janelas) e câmara escura (artifício da fotografia) para pintar seus quadros, a luz externa iluminando a superfície interna. Vermeer pintava com rigor estético. Pintou, principalmente, cenas interiores, em locais domésticos - muitas de suas pinturas foram feitas em sua casa em Delft/Holanda, mostrando o mesmo mobiliário e decoração em arranjos diferentes, e retratando em seus quadros, a maioria, mulheres e pessoas que conhecia. Ele dava ênfase ao realismo da imagem e aos detalhes. Assim como Vermeer, Tarr também optou por muitas locais domésticas, preferência por cenas interiores iluminadas com luz natural, proveniente de janelas e portas. Sempre cuidou da composição dos planos imagéticos de seus filmes, dado a ver no extremo apuro formal das imagens.

Mais um pintor *intercessor* do cineasta a mencionar é Vincent van Gogh (1853-1890)⁷¹, cuja primeira fase de sua obra é breve, de 1881 a 1885 - fase mais realista, em que ele pintava a vida cotidiana pobre dos camponeses e tecelões em aldeias, a miséria e a falta de perspectiva que viviam. O pintor vivia num pequeno vilarejo nesse período e retratava a vida ao seu redor. Sua obra representativa

⁷⁰ Sua vida e obra, em especial, seu quadro "Moça com brinco de pérolas", foram retratados no filme de mesmo nome, pelo britânico Peter Webber em 2003.

⁷¹ Pintor holandês pós-impressionista, *outsider*, solitário, aos 19 anos começara a fazer desenhos. Van Gogh tinha profundo valor pelo ser humano, em especial pelos pobres. No documentário *Van Gogh: pintando com as palavras* (2010), feito a partir das cartas de Van Gogh para o irmão (com início em 1872), é possível conhecer as influências do artista, desde sua estada em Londres, seu gosto por desenhos ingleses que eram publicados em jornais (de temática social), a influência de Rembrandt, Gauguin, Delacroix, E. Zola, e seu primo o pintor Anton Mauve etc. Van Gogh pintou muitas telas, mas não vendeu quase nada em vida e sofria muito por isto. Todas essas referências têm relação com a primeira fase de sua pintura.

dessa fase é *Os comedores de batatas* (1885)⁷². A compaixão e o amor do pintor para com os marginalizados, com o povo pobre, se espelha no cinema de Tarr. Para fazer o quadro, Van Gogh desenvolveu uma série de 50 rostos de camponeses, em desenhos e alguns pintados, desde dezembro de 1884 até a conclusão de *Os comedores de batatas em maio de 1885*⁷³. Tarr se inspirou neste quadro para criar o filme *O cavalo de Turim* (2011)⁷⁴. Não por acaso, o realizador húngaro constrói quadros fílmicos que parecem pinturas, precisam de tempo para serem vistos, sentidos, e cria uma fotografia em que o contraste é intenso, um mundo imagético em tons mais fortes ou mais fracos que o natural, para salientar zonas de claro e escuro, uma luz intensa que põe os personagens e objetos em estado de suspensão. No decorrer da tese, abordarei o trabalho de outros dois pintores: Andrea Mantegna e Hans Holbein, pondo-os em relação com os filmes do diretor.

Cineastas contaminados pelo cinema de Béla Tarr

Trago alguns nomes de cineastas contemporâneos que se contaminaram de modo potente e criador pelo cinema de Béla Tarr: o mexicano Carlos Reygadas (1971-), que fez cerca de cinco filmes de longas-metragens, como exemplo, o filme *Japão* (*Japón*, México/Alemanha/Países Baixos/Espanha, 2002), com temática do cotidiano e cuidado estético com a imagem; o português Pedro Costa (1959-), também com cerca de oito longas-metragens, como exemplo, o filme *Ossos* (Portugal/França/Dinamarca, 1997), que retrata a vida de pessoas marginalizadas socialmente; o norte-americano Jim Jarmush (1953-), que fez cerca de 12 longas, como exemplo, *Sobre café e cigarros* (*Coffee and cigarettes*, EUA/Japão/Itália, 2003) e *Flores partidas* (*Broken flowers*, EUA/França, 2005), temáticas do cotidiano,

⁷² Sobre tal obra, numa carta ao irmão Theo, disse Van Gogh: “Tentei sublinhar como essas pessoas comem batatas à luz do lampião, e escavaram a terra com as próprias mãos que põem no prato. Falo, portanto, do trabalho manual e de como eles ganharam honestamente a sua comida” (2011, p. 46).

⁷³ Pintura que mede 81,5x114,5 cm e está no museu Van Gogh em Amsterdam. Tive a oportunidade de vê-la em junho 2016, e foram intensos meus afetos naquele momento, lembrava-me do filme e da relação que o cineasta cria com o quadro do pintor. Depois desta obra, em 1886, Van Gogh se muda para Paris, a partir daí afasta-se do mundo rural, dos pobres, da ênfase nas pinturas de camponeses, com tons escuros. Suas obras passam a receber tons claros e vivos. É dessa fase o quadro famoso *Quatro girassóis* (1888).

⁷⁴ Quando eu for abordar este filme, relacionarei a pintura com *frame* do filme.

sobre relações humanas e desilusões; o norte-americano Gus Van Sant (1952-), em seus últimos filmes, *Terra prometida* (*Promised Land*, EUA/Emirados Árabes, 2012), *Inquietos* (*Restless*, EUA, 2011), *Últimos dias* (*Last Days*, EUA, 2005) e em especial: *Gerry* (EUA/Argentina/Jordânia, 2002)⁷⁵, pelos planos longos e lentos, uso do silêncio e rigor formal da imagem. Aliás, Van Sant disse ter mudado seu modo de fazer cinema depois que conheceu o cinema de B.Tarr; estes cineastas, como mencionei anteriormente, deram seminários na *Film Factory* em Sarajevo convidados por Tarr. Cito, ainda outros dois diretores que, na atualidade, fazem um cinema com temporalidade lenta e com planos-sequências longos, como o cinema de Tarr: o também contemporâneo húngaro Benedek Fliegauf (1974-), como exemplo, o filme *A via láctea* (*Tejút*, Hungria, 2007) - Tarr inclusive, chegou a dar consultoria para Fliegauf neste filme; e o malaio Tsai Ming-Liang (1957-), como exemplo, o filme *O rio* (*He Liu*, Taiwan, 1997).

OS FILMES CURTAS-METRAGENS DE BÉLA TARR

Todos de ficção, dramas, filmados na Hungria⁷⁶:

-*Guest workers* (1971). Filme amador. Perdido.

-*The man of street* (1975). Filme amador. Perdido.

-*Hotel Magnezit* (1978). Duração 12min. Preto-e-branco. 35mm. Único filme feito em estúdio. Disponível.

Timor trabalha no escritório da Força Aérea, é acusado de ter cometido um roubo, e está prestes a ser expulso da pensão onde vive. Seus colegas de trabalho e de moradia, viram-lhe as costas, e ele é jogado sozinho nas ruas de Budapeste. O filme retrata a vida simples e cotidiana deste homem que vive numa pensão e que está passando por uma situação complicada. Situação na qual sua individualidade é exposta por meio das relações com as pessoas com quem ele convive; traições, sentimento de abandono, desprezo e

⁷⁵ Filme em que Van Sant chega a decalcar/recriar o enquadramento e o movimento de câmera da cena em que os personagens Sr. Eszter e Valuska caminham juntos na rua, no filme *As harmonias de Werckmeister* (2000) de Béla Tarr.

⁷⁶ Tive acesso aos filmes no INDIE Festival em Belo Horizonte, em 2011.

desespero jorram sobre Timor.

-*Cine Marxisme* (1979). Filme perdido.

-*Diplomafilm* (1982). Feito durante a Graduação de Cinema do cineasta. Filme perdido.

-*O último barco* (*Az utolsó hajó*, 1990). Duração 32min. Formato Betacam. Integra o longa *City of Life* que contém 12 histórias criadas por 12 diretores de várias partes do mundo realizado - inclusive pelo brasileiro Carlos Reichenbach (1945-2012), com o curta *Desordem em Progresso*. Em *City of Life*, cada diretor apresenta sua visão pessoal da cidade que conhece e vive. Mostra uma panorama das mudanças políticas, culturais e sociais de cidades do mundo dos anos 1990. *O último barco*, segmento de Tarr, é sobre Budapeste que está sendo esvaziada; os moradores têm que deixar a cidade devido a problemas de moradia. Um retrato do povo húngaro, as heranças do comunismo enfraquecidas e a chegada do capitalismo. Filmado na praça dos heróis da capital húngara.

-*Jornada pelas planícies* (1995). Duração 35min. Em cores. Formato Betacam. Filme protagonizado por Víg Mihály. O curta foi rodado numa das locações de *Satantango* (1990). Na sequência inicial do curta, de imediato, ficamos sabendo que é uma homenagem a Sándor Petőfi - poeta húngaro do século XIX. Em seguida, em câmera parada, entra em quadro o protagonista (vivido por Mihály) que caminha por uma estrada com as costas para o espectador, recitando trechos de um poema de Petőfi. Em seguida, vemos outro homem na planície, num plano aberto que lembra a paisagem de “Os girassóis”, de V. Gogh. O filme expõe afetos humanos vivenciados pelo próprio diretor em viagens pelas planícies húngaras, pondo em reflexão a existência humana.

-*Prólogo* (2004)⁷⁷. Duração 5min. 35mm. Preto-e-branco. Filme produzido pela produtora de Tarr e Teni, T. T. Filmmühely. Curta que integra o longa-metragem *Visões da Europa* (2004) - um longa que contém 25 curtas feitos com mesmo orçamento e duração limitada a 5min, por vários cineastas, dentre eles Peter Greenaway, Fatih Akin, Tony Gatlif e Aki Kaurismaki. Projeto da *Zentropa*, produtora de Lars von Trier, realizado na época do aniversário da Comunidade Européia, sobre seus efeitos sobre os países membros. A Hungria havia apenas sido integrada, parcialmente, à União Europeia, e sofria consequências por ser um país periférico da Europa Central, e dada as relações de força entre os países membros. Este é o curta-metragem do Tarr que mais gosto, que mais me afeta.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4aPj0TbJ8Os> - Acesso em 11.02. 2017.

O filme começa com um *travelling* lento e de trás para frente, deslizando pelos rostos de pessoas agasalhadas, poucas mulheres e muitos homens, e em sua maioria idosos, estão à espera de receber algum alimento das mãos de alguém que está do lado interno de uma janela e que a câmera só revela no final do longo plano seqüência. É tudo que sabemos se nos detivermos apenas no visível na tela. O espectador acompanha as pessoas do fim da fila para o início, ao mesmo tempo em que ouve a envolvente sonoridade coreográfica (do também húngaro, o compositor Víg Mihály), e é convidado a adentrar na situação em que vivem as pessoas plenas de incertezas, diante do mundo que abriga seus corpos à beira da miséria, vivendo uma vida que pouco tem a oferecê-los. Digo pessoas, porque eles não são de fato atores ou personagens. Nenhum diálogo, apenas imagens que agem e proporcionam a quem assiste ao filme tecer sentido entre elas. Aparentemente as pessoas estão destituídas de fala, e cada rosto carrega consigo uma reduzida potência de agir diante da privação de direitos sociais que enfrentam. Somos convidados a entrar em quadro, a penetrar a tristeza e desamparo deles, afetos que nos colocam impressos no modo de existir em que se encontram esses seres instáveis, a deriva. Conforme o filósofo Espinosa (2013), existem as paixões alegres – que aumentam nossa potência de agir, e as paixões tristes – que reduzem nossa potência de agir. A tristeza e a miséria são afetos tristes que tornam passivas e sem força tais pessoas, os seres humanos do filme de Tarr.

As imagens em preto-e-branco, a sonoridade de poucos acordes, o frio intenso do lugar e o enquadramento mais fechado, vão nos dando a dimensão de um caminhar incerto. Não parece haver *linhas de fuga*, haver saídas, e há pouca ou nenhuma movência das pessoas, falta-lhes possibilidades de vida, estão privadas da força de agir, falta-lhes potência de existir. Tudo está à deriva, e as pessoas pesados de ser. Reduzidas a paixões tristes, lhes restam talvez apenas crer nas imagens que têm de si mesmas - de que são seres humanos e dignos de vida, e "quando alguém se vir privado de sua dignidade é preciso reconquistá-la". Disse certa vez Béla Tarr. Os personagens ocupam a tela, possibilitando coexistir o plano, o movimento lento da câmera e a si mesmos. Pessoas em errância, fadadas à imobilidade e a um mundo sem saída. Corpos atravessados por afetos tristes e inundados pela sua parca força diante do mundo, vivendo a eterna repetição do presente que passa, do passado que se conserva e de um futuro que não sabem se virá – um tempo presente que lhes retira a vida e não lhes dá nenhuma certeza. A paisagem humana está deslocada do seu território íntimo, está vazia, em estado de exílio, já não pertence nem mesmo a si própria.

Apenas uma locação abriga o abismo em que eles se encontram e a inexistência de rotas alternativas. Numa longa fila pessoas esperam algum alimento que sacie sua fome ou que lhes deem algum gosto de vida. Se é na ficção que, em geral, se fabula com mais intensidade, no caso do curta-metragem de Béla Tarr, a realidade quer entrar e rasgar a tela filmica ainda que o realizador não quisesse permitir. Tudo está posto e as pessoas cansadas da amargura e do peso de suas vidas. O desenrolar do lento e longo trajeto da câmera vai expressando a duração interior dos planos e irrompendo a profundidade da desesperança dos seres que a tela espreme e exprime. O tempo escorre, e eis que pouco a pouco, chega a vez de cada um deles receber algum alimento e partir, e ir se lançar alhures. Mas para onde ir, se eles não têm saída, sopro de vida?

Esta paisagem da ficção tarreana nos convida a entrar na realidade da vida dessas pessoas que estão no filme e perceber a violência que atravessa seus corpos. Os nomes que aparecem nos créditos finais, são pessoas que no plano da realidade (personagens reais, sem teto) haviam perdido sua casas na Hungria e estavam desprotegidos socialmente. Este filme é um posicionamento político do diretor diante da vida e na defesa deste povo que falta, que não tem voz, além de ser, uma grande obra cinematográfica. O problema da moradia na Hungria, para os pobres, remonta os anos de 1970. O diretor húngaro expressa com este, e em seus outros filmes, um modo de agir, pelo e com o cinema, expressa sua compaixão para com um povo marginalizado e oprimido.

OS PRIMEIROS LONGAS-METRAGENS DE BÉLA TARR⁷⁸:

-Ninho familiar (Családi tüzfészek, Hungria,1979). Duração 108min. Preto-e-branco. Irén, uma operária, e sua pequena filha Krisztike, vivem confinadas em uma quitinete, no subúrbio de Budapeste, onde dividem a vida com quatro parentes do seu marido que está no Exército. A proximidade das pessoas, em um espaço tão reduzido, leva a brigas intermináveis e, aos poucos, a situação entre eles vai ficando insuportável e um sentimento infinito da falta de perspectivas e desesperança na vida os invade. O filme captura a vida dessa família pobre vivendo à beira da miséria, numa sociedade húngara falida. Filmado principalmente em lugares fechados, cenas internas e

⁷⁸ Tive acesso aos filmes no INDIE Festival em Belo Horizonte, em 2011. Mas também importei os DVDS originais dos filmes, importei de Lisboa em 2014.

planos fechados, o filme apresenta um mundo de poucas opções e oportunidades para os personagens. Tarr retrata a vida limitada que os personagens-pessoas têm que viver. E antes mesmo dos créditos iniciais, o diretor provoca as fronteiras entre realidade e ficção: “Esta é uma história verdadeira que não aconteceu com os personagens do filme, mas poderia acontecer”. Em seguida, num longo e lento plano, vemos Irén (ela não era atriz, tem o mesmo nome na vida real, Irén Rácz, e morava numa casa tipo *squat* (casa ocupada por moradores sem teto) quando Tarr a conheceu, uma proletária, caminhando nas ruas de um bairro periférico de Budapeste, indo trabalhar. Nas imagens nos é dado a ver como está a Hungria na época, seja pelos carros velhos nas ruas ou pelo universo da fábrica onde Irén trabalha, dedicando sua força de trabalho aos patrões em troca de baixo salário e sob condições ruins.

-*O Outsider (Szabadgyalog, Hungria, 1981)*. Duração 135min. Em cores. O jovem András tem talento musical, trabalha num hospital para doentes mentais, mas está em busca de algo melhor. Ele se casa com uma mulher que não ama, depois de ter tido um filho com outra. Às vezes trabalha num bar, e pensa que sua única saída é através da música. O filme começa já com uma atitude de um músico *outsider*, o protagonista tocando para doentes num hospital. Filmado principalmente em internas e planos fechados. Pode-se dizer que a figura do *outsider*, neste filme, estaria ligada à figura do próprio diretor que, na época, se sentia um *outsider*, dado o modo que fazia cinema e sem muitos recursos, contudo com boas ideias na cabeça. Nesses dois filmes, Tarr escala atores não-profissionais para retratar problemas sociais da Hungria (talvez influência do neo-realismo italiano), trazendo a realidade para o mundo da ficção, buscando compreender e expressar o mundo húngaro distanciando-se da discussão do pensamento marxista da época que visava a denúncia social. O diretor deu ênfase às questões sociais de forma artística e não panfletária.

-*Pessoas pré-fabricadas (Panelkapcsolat, Hungria, 1982)*. Duração 84min. Em preto-e-branco. Retrata a relação de um jovem casal da classe trabalhadora e as tensões diárias do casamento. O filme começa com um *flashback* (pouco comum no cinema da época), com uma discussão entre marido e mulher se separando, e a mulher em desespero por estar sendo abandonada com o filho. O uso da câmara sempre muito próxima aos atores acentua o caos e a desolação de suas vidas. Tarr examina, no filme, os mínimos detalhes do cotidiano dos personagens para ver o que os levou a esta situação - num realismo nu e cru. Pela primeira vez, Tarr convida também

atores profissionais, mas ainda permite improvisação na atuação. Num certo momento do filme, em torno dos 49 minutos, o diretor, ao fazer uso da música *Les feuilles mortes* cantada por personagens num bar - som diegético e como recurso dramático - relaciona a letra da música com a realidade, com o mundo íntimo do casal o qual o filme aborda. “Eu queria muito que você se lembrasse do tempo no qual a vida era mais bonita. Você sabe, eu nunca esqueci. Você me amou e eu te amei e nós vivemos os dois juntos. Mas a vida separa aqueles que amam sem causar barulho e o mar apaga na areia as pegadas dos amantes separados”⁷⁹. A canção originalmente é um poema de Jacques Prévert, escrito em 1945, e gravado pela primeira vez na voz de Yves Montand, pela *Disques Odéon*, 1949.

Este filme e *Ninho familiar* flertam com a estética documental e se aproximam do *cinéma vérité* do francês Jean Rouch. E, ousado dizer, também com a estética do cineasta John Cassavetes (1929-1989), apesar de Tarr ter dito em entrevistas que só viu os filmes do diretor norte-americano por volta de 1984), pois segundo ele filmes estrangeiros na Hungria era escassos nesse período. E, teria ele assistido a filmes de Cassavetes somente depois de ter feito seus três primeiros filmes longas-metragens. Nessa época em que o diretor húngaro realizou tais filmes (1979/1982), assim como Rouch e Cassavetes, Tarr filmava com câmera na mão (como recurso cinematográfico de baixo custo, e como forma de chegar mais perto do que viviam as pessoas, de adentrar o interior dos personagens), permitia improvisações dos diálogos e ações dos personagens - atores não-profissionais -, e colocava em suspensão ficção e realidade. Nesses filmes, Tarr escalava, portanto, pessoas comuns e não-atores, para retratar problemas sociais da Hungria, trazendo a realidade para o mundo da ficção, buscando compreender e expressar o dia-a-dia da vida húngara, atestando que o cinema pode ser ao mesmo tempo arte e gesto político. As questões que ele aborda em seus filmes são universais, poderiam acontecer em outros lugares do mundo. Os três primeiros longas-metragens do diretor foram feitos com recursos do *Béla Balázs Estúdio*, que financiava filmes de diretores vanguardistas, criativos, falsos-documentários e de baixo orçamento.

⁷⁹ Tradução minha de: “Je voudrais tant que tu te souviennes du temps-là la vie était plus belle, tu vois, je n'ai pas oublié. Toi, tu m'aimais et je t'aimais, et nous vivions tous les deux ensemble. Mais la vie sépare ceux qui s'aiment, sans faire de bruit et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis”.

-*Macbeth* (Hungria, 1982). Duração 72 min. Em cores. Formato Betacam. Inspirado na peça homônima⁸⁰ e trágica de William Shakespeare. Filme de conclusão da graduação de Cinema de B.Tarr. O filme contém duas sequências: uma de 5 minutos e outra de 67 minutos. Filmado dentro do túnel do *Castelo de Budapeste*. Este filme é o início da evolução estética na carreira do diretor que faz um uso singular do espaço e da luz, produzindo uma atmosfera envolvente, e começa a criar elaborados planos-sequências e movimentos de câmera lentos. Tal experimentação vai continuar nos filmes seguintes até atingir o ápice em *O cavalo de Turim* (2011). O ator húngaro Gyorgy Cserhalmi interpreta o personagem-título; depois ele atuou também no filme *Condenação* (1987) de Tarr. Neste filme, os movimentos de câmera e a atuação performática dos atores, tudo foi magistralmente elaborado e encenado. Filme que inicia a transição entre o realismo social dos primeiros longas do diretor - *Ninho familiar* (1979), *O Outsider* (1981) e *Pessoas pré-fabricadas* (1982) - e o formalismo imagético que intensificará nos filmes seguintes. Seus primeiros longas-metragens foram feitos todos com baixo orçamento.

-*Almanaque de outono* (*Oszi almanach*, Hungria, 1984). Duração 116min. Em cores. Filme feito com recursos da Mafilm, Instituição de cinema estatal húngara. Um grande e antigo apartamento é o cenário de uma densa atmosfera, em que os moradores, uma senhora - a dona do lugar (atriz Hedy Temessy), seu filho, um amigo dela (ator Miklós Székely), sua enfermeira e marido, revelam seus segredos, medos, obsessões, fragilidades e hostilidades. A situação mostra os conflitos entre os personagens e os jogos de poder em que a senhora está envolvida. Ela é a única a ter algum dinheiro para sobreviver. O filme começa com um trecho do poeta russo Aleksandr Pushkin: “Mesmo se você me matar, eu não vejo nenhum traço, esta terra é desconhecida, o diabo é provavelmente líder, dando voltas e voltas em círculos”.⁸¹ Em seguida, somos apresentados ao apartamento onde o filme se passa, lar da protagonista Hédi. A música envolvente de Víg Mihály acentua a atmosfera prisioneira do viver de todos ali. Tarr usa uma iluminação estilizada, fortes contrastes, um

⁸⁰ Acredita-se que a peça tenha sido escrita entre 1606 e 1605. Macbeth é um general do exército escocês apreciado pelo seu monarca, o rei Duncan, por sua lealdade e força guerreira. Um dia, ele e Banquo, outro general, são abordados por três bruxas que fazem as seguintes previsões: Macbeth será rei; Banquo será menos importante, porém mais poderoso que Macbeth; e os filhos de Banquo vão se tornar reis. Macbeth não compreende as previsões, mas elas o tocam profundamente. Ele relata o acontecimento para sua mulher que exerce poder sobre o marido, levando-o a cometer o gesto fatal de traição ao rei, o que desencadeará a tragédia e uma reviravolta na corte.

⁸¹ Tradução minha de: “Even if you kill me, I see no trace, this land is unknown, the devil is probably leading, going round and round in circles”.

rigoroso formalismo da imagem, um cenário minimalista e longos diálogos criam a paisagem fílmica. A concepção visual do filme foi criada com luzes cinza-azuladas e vermelho-alaranjadas. Os movimentos e ângulos de câmera lentos e longos planos-sequências, como mencionei antes, sinalizam a evolução do estilo Tarr. E é nessa época que ele começa a trabalhar com o compositor Mihály – com sua música lenta, repetitiva e melancólica que vai também influir fortemente na estética tarreana, uma colaboração que durou cerca de 30 anos (de 1984 a 2011). A partir desse filme, a trilha sonora passa a ser determinante em sua obra, tendo força de personagem. Além disso, a forma e o ritmo de compor as imagens mudam, convidando o espectador à contemplação de seus enquadramentos e movimentos de câmera, exigindo mais tempo para ver, perceber/sentir as imagens. É a partir deste filme que Tarr começa de fato imprimir seu estilo formalista, intensificando o cuidado nos cinco últimos filmes que realizou e que são o foco desta tese.

Sobre a obra fílmica de Béla Tarr, argumenta o filósofo argelino-francês Jacques Rancière (1940-), que teorizou sobre o cinema do realizador, no livro *Béla Tarr: o tempo do depois* (2013).

É costume dividir a obra de Tarr em duas grandes épocas: há os filmes do jovem cineasta enfurecido, por lidar com os problemas sociais da Hungria socialista, desejoso de abanar a rotina burocrática e de por em causa comportamentos oriundos do passado, conservadorismo, egoísmo, dominação machista, rejeição dos que são diferentes; e há os filmes da maturidade, que acompanham o desmoronamento do sistema soviético e as alvoradas capitalistas desencantadas, quando a censura do mercado deu continuidade à do Estado. [...] De uma idade à outra, de um universo ao outro, é também o estilo de realização que parece mudar por inteiro. A fúria do jovem cineasta traduzia-se em movimentos bruscos de uma câmera transportada e que, num espaço exíguo, saltava de um corpo para o outro, aproximando-se ao máximo possível dos rostos, para neles perscrutar todas as expressões. O pessimismo do cineasta amadurecido exprime-se por via de longos planos-sequência que exploram, em torno de indivíduos encarcerados na sua solidão, toda profundidade vazia do campo. Porém Tarr não cessa de repetir: não há, em sua obra, um tempo dos filmes sociais e um tempo das obras metafísicas e formalistas. Ele faz sempre o mesmo filme, fala sempre da mesma realidade; escava-a, simplesmente, um pouco mais de cada vez. Do primeiro ao último filme, é sempre a história de uma promessa, de uma viagem com regresso ao ponto de partida. (RANCIÈRE, 2013, p. 10)

De fato não houve ruptura no processo de realização dos filmes de Tarr, mas amadurecimento profissional e pessoal do diretor húngaro que expressa em seu cinema, seja nos primeiros ou nos últimos filmes, a vida cotidiana de pessoas marginalizadas e pobres, como ele mesmo disse, um *cinéma de gauche, un point de vue de gauche*; a realidade vivida pelo povo húngaro - no passado e no

presente e a impossibilidade de futuro - com suas angústias e tantas promessas não cumpridas pelos governantes.

A Hungria que foi atravessada por 946 anos de Monarquia, perdurando até 1918; depois pelo socialismo; os anos fascistas sob o domínio alemão que começou em 1932; o comunismo de 1944-1989; a ocupação soviética em 1956⁸², muito depois a queda do muro de Berlim, em 1989; a volta do socialismo, e, em 1994, quando da primeira eleição democrática na Hungria instaura-se a “democracia” parlamentarista. Esses são os sistemas de Governo que perpassaram a Hungria ao longo de sua existência, e, conforme os húngaros, governos que sempre fizeram promessas de melhoras para seu povo, nunca as cumprindo. Nos dias de hoje, o país está nas mãos do Fidesz, partido de direita, tendo o primeiro-ministro Viktor Orbán no poder desde 2010 (ele que foi chefe de governo, liberal, desde 1998), tendo nos últimos anos imposto rigorosas leis a população e restrições políticas, além de dura condição de vida ao povo pobre que não têm poder de voz. Com controle dos poderes legislativo, judiciário e econômico e com um discurso nacionalista implementou reformas que limitam os meios de comunicação - a liberdade de imprensa, dentre outras. Cansada de tudo isso, a população húngara, no ano de 2014 e este ano de 2017, foi às ruas para contestar as regras e ideias arbitrárias de Orbán, sem sucesso seguem perdendo direitos sociais, mas lutando e sempre fazendo resistência ao Governo.

Retomando a citação de Rancière (2013), antes mencionada, ele disse que Tarr faz um cinema pessimista, ao que tenho que objetar diante desse quadro político e social que a Hungria sempre viveu, e, principalmente, porque o diretor, sempre implicado socialmente, não separa vida e arte, cinema e realidade, colocando na tela pessoas vivendo situações, momentos reais, reagindo à vida, sem contar histórias, e, conforme as próprias falas dos atores de Tarr que entrevistei, é impossível não perceber o viver húngaro nos filmes, a realidade vivida dentro dos filmes do diretor - aliás, esta é uma herança estética do chamado “cinema direto”, em que as coisas são vividas na tela, estética à qual Tarr se valeu para fazer seus primeiros filmes, como citado antes. A meu ver, o cineasta está mais para uma visão realista do que pessimista, na abordagem da realidade de seu país e de situações reais radicais expressas nas imagens que cria, coisas que nem o cinema podem escapar. Alguém pessimista nada realiza, percebo que seu estilo de pensar o cinema é otimista e real, aliás, o diretor em muitas entrevistas que deu ao longo de sua vida defende a dignidade humana, o povo

⁸² Época da chamada “revolução húngara”, movimento contra a ocupação soviética, resistência que durou menos de um mês, de 23 de outubro até 10 de novembro de 1956. O protesto começou como uma manifestação estudantil que atraiu milhares que marcharam pelo centro de Budapeste até o Parlamento.

marginalizado. Com relação ao avanço estético de seu cinema, dos cinco primeiros filmes até os cinco últimos, conforme a abordagem do filósofo francês, isto é inegável, principalmente, nos últimos filmes do diretor, em que é explícito na tela por meio da textura da imagem, do formalismo e caráter pictural dos quadros imagéticos; e as reflexões sociais passam a ser menos diretas (estética do estilo documental), e se voltam mais para a metafísica da vida, para problemas cósmicos, filme após filme. Sobre tais questões, declara Tarr:

"No início da minha carreira, eu sentia uma ira social. Eu só queria mostrar como a sociedade estava fodida. Este foi o início. Depois, comecei a entender que os problemas não eram apenas sociais; eram problemas mais profundos. E, aí pensei que eram apenas ontológicos. Era muito, muito complicado, e quando fui me aproximando mais das pessoas percebi que era ainda mais complicado... Adiante eu pude entender que não eram apenas problemas ontológicos. Eram cósmicos. O mundo todo esta fodido. Isso é o que eu tinha que entender, e é por isso que meu estilo se transformou. Uma vez que entrei, continuei me aprofundando. O estilo tornou-se mais e mais profundo até o final, tornando-se mais simples e muito puro. E isso é o que foi interessante para mim, descobrir as coisas passo a passo."⁸³

Neste sentido, nas palavras de Rancière (2013), o amadurecimento estético dos filmes envolve uma passagem do social ao cósmico, mas este cósmico, em Tarr, não é o mundo da transcendência, mas a expressão do mundo da realidade tal como os homens a vivem, abordado de forma artística, com rigor formal das imagens. E o problema não está em expressar apenas o fim das ilusões, nem em produzir imagens bonitas, pois a beleza de suas imagens não é o objetivo principal. E, principalmente, porque interessa ao diretor imprimir, expressar na imagens o tempo vivido - o tempo duração, da *intuição* bergsoniana e filosofia metafísica que se aproxima da vida. Valorizando a experiência dos atores e suas personalidades, ao mesmo tempo em que os personagens vivem situações possíveis de ocorrer no plano da realidade, e não meramente histórias pensadas no plano da ficção ou encenadas dentro de parâmetros expressivos de aulas de atuação. E, segundo o cineasta, a história contada num filme não se limita ao que se passa entre os personagens. A imagem, os sons e os cenários também contam histórias. Para ele, o cinema se faz com tudo o que está ao seu redor e

⁸³ Na entrevista dada *indiewire*, em fevereiro 2012. Disponível em: <http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film> - Acesso em 08.12.2014. Tradução minha de: "At the beginning of my career, I had a lot of social anger. I just wanted to tell you how fucked up the society is. This was the beginning. Afterwards, I began to understand that the problems were not only social; they are deeper. I thought they were only ontological. It's so, so complicated, and when I understood more and more, when I went closer to the people...afterward, I could understand that the problems were not only ontological. They were cosmic. The whole fucked up world is over. That's what I had to understand, and that's why the style has moved. Once I went down, I kept going down. The style became more and more downward, by the end, becoming more simple, very pure. That's what was interesting for me, to discover something step by step".

no mundo, como afirma:

"Não me importo com histórias. Eu nunca criei uma. Toda história é a mesma. Não temos novas histórias. Estamos apenas repetindo as mesmas. Eu realmente não acho que, quando você faz um filme você tem que pensar em histórias. O filme não é a história. É principalmente imagens, sons e um monte de emoções. As histórias estão cobrindo algo. Como em *Condenação*, por exemplo, se você fosse um profissional de estúdio de Hollywood, poderia contar essa história em 20 minutos. Seria simples. Por que eu demorei tanto? Porque eu não queria te contar uma história. Eu queria mostrar a vida daquele homem."⁸⁴

Declara ainda Béla Tarr:

"Normalmente, meus filmes não têm uma mensagem. A câmera é um observador que capta a atmosfera de um momento e reage à vida. Eu não quero dar ao público uma mensagem, eu quero mostrar aos espectadores minha imagem do mundo. A câmera tem um ponto de vista objetivo, só posso mostrar a realidade. Cinema não é como literatura, ele mostra o que está na frente da lente. Você não pode fingir."⁸⁵

O diretor compõe as imagens dos filmes de forma a pensar a realidade por meio das situações experimentadas pelos personagens, construindo um retrato da existência e condição humana, uma ficção que espelha a vida, valorizando e ou recuperando a dignidade das pessoas que retrata. Além das situações vividas pelos personagens, as locações, a música, o silêncio, a composição das sequências, tudo expressa algo possível de existir na realidade. A câmera é, então, um observador que capta as reações dos personagens-pessoas diante do mundo, e o todo é mais forte e importante que as partes.

⁸⁴ Tradução minha de: "I don't care about stories. I never did. Every story is the same. We have no new stories. We're just repeating the same ones. I really don't think, when you do a movie that you have to think about the story. The film isn't the story. It's mostly picture, sound, a lot of emotions. The stories are just covering something. With *Damnation*, for example, if you're a Hollywood studio professional, you could tell this story in 20 minutes. It's simple. Why did I take so long? Because I didn't want to show you the story. I wanted to show this man's life." Disponível em: <http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film> - Acesso em 15.09.2014.

⁸⁵ Tradução minha de: "Normally, my films don't have a message. The camera is an observer that captures the atmosphere of a moment and reacts to life. I don't want to give the audience a message, I want to show viewers my image of the world. The camera has an objective point of view, I can only show you reality. Cinema is not like literature: it shows you only what is in front of the lens. You can't fake it." Disponível em: <http://eefb.org/archive/february/bela-tarr-on-the-turin-horse-2/> - Acesso em 06.03.2015.

OS ÚLTIMOS LONGAS-METRAGENS DE BÉLA TARR

Os filmes objetos da tese⁸⁶:

Os últimos cinco longas-metragens do diretor Béla Tarr, são portanto, foco desta tese: *Condenação* (1987), *Satantango* (1994), *As harmonias de Werckmeister* (2000), *O homem de Londres* (2007), e *O cavalo de Turim* (2011). Todos de ficção, dramas, filmados em 35 mm, em preto-e-branco, e realizados em co-produção com outros países (como França, Alemanha, Suíça etc.) - exceto *Condenação* que foi feito completamente com recursos estatais da Hungria. Os filmes foram rodados, em sua maioria, na zona rural de pequenos vilarejos húngaros e na periferia de Budapeste - com exceção de *O homem de Londres*, filmado em Bastia/França, sendo que apenas as cenas que se passam no bar foram filmadas na Hungria.

Ponto que a estética realista dos filmes de longas-metragens do diretor, se alimentam da vida cotidiana, mas também dos quadros picturais que faz saltar os personagens para fora da imagem - a exemplo, a pintura de Michelangelo Caravaggio. Não é o realismo do cinema, aquele que puro e simplesmente documenta as coisas como elas ocorrem na realidade e sem intervenção do diretor. Ainda que a temática das relações humanas, universais, da vida de pessoas marginalizadas faça parte do real, Béla não pretende simplesmente documentar isto. É diferente de uma visão simplesmente realista, intervém de modo forte no cinema que inventa, se valendo também de outras artes, em especial, a pintura, tendo controle rigoroso de tudo. O aprimoramento estético do cineasta se aprofunda a partir do filme *Condenação* e se dá a partir de dois fatores essenciais: o encontro de Tarr com o músico Víg Mihály (compositor das trilhas sonoras de seus filmes a partir de 1984) e com László Krasznahorkai, escritor dos livros *Satantango* (1985) e *Melancolia da resistência* (1989) - que inspiraram, respectivamente, os filmes *Satantango* (1994) e *As harmonias de Werckmeister* (2000) - romances de

⁸⁶ Tive acesso aos filmes no INDIE Festival em Belo Horizonte, em 2011, na Cinemateca de Lisboa em 2016. E também importei os DVDS originais dos filmes, importei de Lisboa, em 2014.

temática monótona e melancólica. Krasznahorkai foi co-roteirista nestes e nos últimos três filmes de Tarr. Tanto o músico quanto o escritor colaboraram com o cineasta até 2011.

Quanto ao filosófico no cinema de Tarr está, principalmente, em sua preocupação cósmica com a dignidade humana, fundamento de seus filmes e sua visão de mundo. Um cineasta pensador do cinema, produtor de imagens em movimento. Em todos os filmes, o diretor se propõe a compreender o humano, em sua relação com o cosmo, o porquê de sermos como somos e vivemos. As situações nos filmes envolvem questões conflitantes, promessas vãs, destruição, traições, intrigas, trapagens, enfim, todo tipo de *afetos* humanos, sobretudo, os negativos e tristes - exceto em *O cavalo de Turim*. Os personagens vivem num círculo repetitivo da vida, e suas motivações não são em si, financeiras, mas baseadas numa ilusão de que alguém ou um “profeta” lhes trará algo que mudará suas vidas miseráveis, as situações limites em que estão confinados. A figura do profeta, vinda da literatura de Krasznahorkai e da Bíblia, é comum nos últimos cinco filmes de Tarr. Não chegando a alcançar a redenção, restam aos personagens por vezes, a destruição de si mesmos, como a maldição lançada sobre eles no final do filme *As harmonias de Werckmeister*. Tarr oferece também, em seu cinema, uma visão social, histórico-política da Hungria e da Europa central e do leste, e se aproxima da realidade de lugares periféricos do mundo, de um povo vulnerável socialmente, economicamente e psicologicamente. E os sentimentos surgem nos personagens, não apenas do que perdura do passado, mas da experiência do tempo presente, incerto, real, desafiador.

CONDENAÇÃO. O primeiro filme longa-metragem a mencionar é, portanto, *Condenação (Kárhozat)*, Hungria, 1987⁸⁷. Duração 116mm. 35mm. Preto-e-branco. Com menos de 50 planos. Ficção. Drama. Filmado em Oroszlány/Hungria, com recursos estatais (às vésperas da queda do muro de Berlim), quando o país passava por muitas dificuldades econômicas e sociais. Quando visitei este lugar -uma zona industrial abandonada-, locação do filme de Tarr, fotografei a área onde ficava a fábrica de carvão (os vagões que transportam carvão e que aparecem na primeira sequência do filme), ruas, casas onde funcionavam fábricas, conjuntos habitacionais, enfim, o vilarejo. Trago aqui três das fotografias feitas em janeiro de 2016 (29

⁸⁷ As fichas técnicas de todos os filmes de Tarr, constam nos Anexos. Mesmo este filme não sendo inspirado num livro de L. Krasznahorkai, o diretor utiliza citações bíblicas nos diálogos, e os diálogos são muito poéticos, assim como em seus filmes seguintes. Este foi um dos poucos vilarejos em que Tarr filmou e que não encontrei as locações exatas como aparecem no filme. Todavia a atmosfera decadente do filme permanece nos dias atuais, no plano da realidade.

anos após o filme *Condenação* ser lançado). Figuras 1 - Oroszlány. Fotos e *Frames* do filme.



Fotos: Lídia Mello



Frames do filme



Em *Condenação*⁸⁸, Béla Tarr aborda a vida de Karrer (Miklós Székely⁸⁹), um homem solitário, sem trabalho ou perspectiva. Ele tem uma estranha relação com uma mulher casada, uma cantora (Vali Kerekes) que se apresenta toda noite no *Titanik Bar*. O personagem Willarsky (Gyula Pauer⁹⁰), o dono do bar, oferece-lhe um emprego de contrabandista. Karrer indica para o trabalho Sebestyén (Gyorgy Cserhalmi), o marido da cantora, com o objetivo de manter o casal afastado. Karrer está fadado a continuar na solidão e a uma incurável desesperança, apaixonado, obcecado pela mulher, ele insiste em conquistá-la. O vilarejo onde vivem é monótono e sempre chuvoso. Todos os filmes dirigidos por Tarr foram rodados no inverno para intensificar a atmosfera que ele deseja na vida dos personagens e nas imagens.

Em *Condenação*, vemos a clássica figura do profeta presente nos filmes de Tarr, que é a mulher que guarda as roupas no *Titanic Bar*, ela age como uma profetisa, anunciando coisas ruins para o protagonista Karrer, colocando os espectadores como cúmplices. Sobre o filme *Condenação*, Tarr disse ser sobre a solidão humana. Na entrevista que o ator Miklós Székely me concedeu, perguntei-lhe do que fala o filme *Condenação*, ao que ele respondeu:

“Do ponto de vista sociológico, eu diria que fala da desilusão, da eterna luta do homem húngaro. Quando o filme foi feito, estávamos próximos do fim da era Kádár [que governou a Hungria de 1956-1988], próximos do fim do socialismo húngaro, e ninguém acreditava que ia acabar, era um período sem sonhos, muito triste para os húngaros; e, no filme, os personagens vivem isso na pele e atuam como condenados, desiludidos.” (In MELLO, 2016)

Personagens que no filme estão confinados num território desolador, impotentes, em estado de passividade, imobilidade, inércia e sem esperança. O cineasta em sua compaixão por eles, pondera a situação humana frágil, pelo valor que ele dá a seus personagens

⁸⁸ Visitei algumas locações dos cinco filmes da tese, algumas fotografias e os *links* de dois vídeos que irromperam das viagens e da pesquisa, juntamente com as dez entrevistas que fiz com B.Tarr, sua equipe técnica e atores, estão disponíveis no *Diário de Campo na Hungria*, falas que serão citadas no corpo da tese.

⁸⁹ Eu o entrevistei em Budapeste, entrevista disponível na parte *Diário de Campo na Hungria*, que compõe a tese.

⁹⁰ Ele era designer, escultor, atuou em filmes de Tarr e foi consultor na direção de arte do filme *Satantango* (1994). Morreu em 2012.

vivendo periféricos à beira de permanentes conflitos sociais, familiares, pessoais e existenciais. No pensar do filósofo Jacques Rancière⁹¹, vivendo num vazio, sempre as mesmas coisas, como ciclos repetitivos da vida, não podendo e não conseguindo superar as situações em que vivem; digo, eles tentam sobreviver, resistem.

A primeira sequência do filme começa com um plano aberto, em câmera fixa e seguido de um *travelling* para trás abrindo lentamente o quadro. A seguir, a câmera vai se deslocando da esquerda para a direita, dando a impressão de que é o lugar que se move, e nos revela um homem (Karrer) que está sentado e de costas, vendo o teleférico transportando os vagões de carvão e observando a vida pela janela, o mundo exterior; até que a câmera pára. E é tudo que vemos e sabemos. No cinema de Tarr o que o personagem vê - o que está diante da câmera, é também o ponto de vista o qual o espectador tem acesso. Ao mostrar/apresentar o personagem pelas costas, algo comum nos filmes do diretor, ele expressa uma despersonalização - descaracteriza a pessoa. Neste e em outros enquadramentos similares do filme:

[...] não são os indivíduos que habitam os lugares e se servem das coisas. São antes as coisas que vão até eles, que os cercam, penetram ou rejeitam. É por isso que a câmera adota esses extraordinários movimentos giratórios que dão a impressão de serem os lugares a mexer-se, a acolher as personagens, atirando-as para fora de campo ou fechando-se sobre elas como uma fita negra a ocupar o ecrã inteiro. (RANCIÈRE, 2013, p. 44-45).

Em seus filmes, as locações aparecem sempre antes dos personagens: eles entram e saem de campo, e elas continuam na tela. O mundo exterior lança-os para dentro do quadro, eles que quase sempre olham em direção ao fora de campo e não para o espectador ou para a câmera. Os personagens são em geral apresentados, enquadrados de costas e sem clara definição de quem são, como se estivessem num antecampo, vão tomando forma à medida que lentamente entram em quadro, algo em potência que se atualiza ao entrar no quadro. Ao usar a janela para reenquadrar, criando um enquadramento dentro do quadro, refletindo com o teórico francês de cinema, Jacques Aumont (2004), Tarr cria uma vista móvel em que o deslocamento do quadro em relação ao campo não funciona como ato enunciativo, visível *a priori*, uma vez que aquilo que está na imagem só é revelado lentamente pela câmera. No cinema de Tarr, a

⁹¹ Na referida conferência dada na Cinemateca Suíça. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WMwHjXx52zk> - Acesso em 09.12.14.

encenação é causa primeira, mas na condição dela própria ter sido pensada como expressão das significações pretendidas daquilo que é encenado, o diretor coloca às vistas sua *mise en scène*” - a disposição dos atores, seus gestos e movimentos no espaço fílmico e a orquestração dos enquadramentos e da luz no cenário. Mas a encenação de Tarr não se alimenta apenas de recursos da *mise en scène* do cinema, ele cria algo entre o modo de encenar do diretor cinematográfico Robert Bresson e a encenação teatral minimalista do dramaturgo Samuel Beckett, possível de ver pelo tratamento que Tarr dá às ações mínimas dos personagens e aos seus atos banais cotidianos, criando tensão dramática pelo ritmo dos gestos passivos dos personagens sem motivações e sem passado explícitos. Passividade pela qual os personagens resistem à vida, escapam da representação e revelam seus sentimentos diante do espectador mesmo sem afetos visíveis, mas com forte expressão do gestual visual, sem necessidade de palavras, atos de vida que gritam por escuta, como maneira vulnerável do viver. Errantes, mas resistentes os personagens não sabem de onde vêm ou para onde vão, mas escutam suas próprias vozes interiores - a vida jorrada como experiência. Frederic Worms (2002) compara a passividade a uma melodia, e a espontaneidade e sua continuidade como natureza criadora. Passividade materializada no escorrer do tempo *duração* fílmica.

Tarr, cuja forma de encenar consiste num rigor estrito com a câmera, sabe bem onde colocá-la e quais lentes usar para conseguir as imagens aprimoradamente antes pensadas; sabe sugerir aos atores um modo particular de se expressarem e os limites precisos dentro dos quais devem se mover, para que a ação dos personagens irrompa lentamente, de um ponto de vista pouco marcado, para não chamar a atenção somente para o ator ou para o objeto de cena ou somente para o cenário, mas para uma coisa de cada vez. Um cinema que valoriza os tempos mortos e vazios aparentemente inúteis da imagem, uma temporalidade passiva que leva em conta o tempo real das coisas, aquele que escorre na duração da vida e não da ficção. Um cineasta que cria uma leitura visual da vida enquanto acontecimento e menos uma deriva dramatizada, ele pensa na expressividade do conjunto e de modo harmonioso, sem direcionar o olhar do espectador para uma só coisa, além de tornar-nos observadores atentos, torna o personagem quase um espectador cuidadoso de suas próprias ações.

”Encenar em cinema consiste em encontrar as melhores disposições (*setups*) possíveis para contar a história de forma clara,

eficiente e atrativa. Trata-se, desde logo, da arte de organizar a relação entre os atores e os lugares.”⁹² Seria o encenador o homem que tudo sabe, que vê previamente e a tudo controla artisticamente. No caso de Tarr, um cineasta que tem um domínio de todos os elementos que contribuem com a pictorialidade da imagem e seu valor expressivo, mesmo se seu cinema contenha uma carga do real, seus filmes têm uma imagem dotada de presença, aproximando-se da pintura - sendo ele, a meu ver, um cineasta-pintor. Para compor seu estilo, Tarr parece se concentrar numa busca estética que visa atravessar o limite entre o cinema e a pintura. Ainda que, não como objetivo primeiro, como disse o diretor em algumas entrevistas, ao cuidar e se preocupar com a beleza plástica das imagens, só pode acabar por encontrar estilo e forma pictóricas, “convencendo-nos” de que aquilo que vemos na tela, pleno de presença e numa organização impecável do espaço fílmico, tem um cuidado visual meticuloso em cada ponto da imagem, dando-nos assim a sensação de um filme que pulsa, respira. Um cinema vivo, do presente, que não cria elipses, dá a ver uma imagem plena, manifestada em sua composição e materialidade, uma expressão visual direta, um devir-pintura da imagem-cinema, criado com utilização profunda de recursos formais. Tarr um encenador do presente e da presença, que se preocupa com a qualidade de seus quadros fílmicos, de cada um de seus planos, impregnando cada plano de uma carga plástica forte, para dar a ver que a imagem tem vida própria, de modo a que se perceba sua materialidade quase palpável. Imagens que não somente agradam aos olhos, mas que, principalmente faz sentido, faz pensar, afetam e deslocam o espectador.

Em outra sequência, aos 14 minutos de filme, que se passa no *Titanic Bar* (para mim, uma das mais belas sequências do filme), quase se pode tocar a materialidade da imagem, em tal composição Tarr age como um pintor da imagem em movimento, um pintor do cinema, com um cuidado extremo com a luz cria texturas e plasticidade na imagem, além dos enquadramentos e os coreográficos movimentos de câmera. Esta sequência começa com um plano fixo aberto da fachada do bar, da chuva que cai incessante e de cães vadios silenciosos que atravessam o campo. A seguir um *travelling* lateral lento da esquerda para a direita vem descortinando o quadro e, pouco a pouco, encostado numa grade, vemos de costas um homem - Karrer, o protagonista (o homem que vimos na sequência inicial), olhando em direção ao bar. Um fusca pára, alguém desce e de dentro do Bar começa a música *Kész Az Egész (Está tudo*

⁹² AUMONT, 2008, p. 137.

acabado), de Víg Mihály, surgindo suavemente a sonoridade arrasta, atravessa, afeta o espectador. Som e imagem, em Tarr, têm autonomia (pois a música é feita antes mesmo de o filme ser rodado - algo raro no cinema) e provocam a percepção do espectador, quebrando o olhar habitual focado na ação. Assim o diretor propõe ao espectador uma forma diferenciada de perceber a imagem do cinema, produzindo outra relação espectador-filme. Karrer vai em direção ao bar. Já pelo nome, *Titanic*, se pode imaginar o estado pantanoso das pessoas que o frequentam. Ele atravessa a rua, entra no Bar e fecha a porta. Karrer sabe que a mulher que deseja é casada (com Sebestyén), mas toda noite vai até o *Bar* atrás dela, insistindo em conquistá-la, ainda que ele seja um homem sem trabalho, sem futuro. A paisagem do quadro é pictural, a luz contrastada remete à pintura de Caravaggio. A música cria atmosfera e nos convida a conhecer o lugar, uma conjunção ótico-sonora que se funda no tempo. Entramos. As pessoas que lá estão, mesmo vivendo o presente parecem congeladas no tempo, como se vivessem o *eterno retorno* - algo que ocorreu muitas vezes e voltará a ocorrer infinitamente sem variação, uma repetição infinita de estados de um mundo fechado e finito. A mulher que Karrer tanto deseja, canta: “*Está tudo acabado*”, revelando-nos seu mundo afetivo, interior e o de fora. As pessoas ali estão afundadas na solidão, afogando suas amarguras no *Titanic Bar*, na bebida, e num ato de suas vidas que parece insistir naquele lugar, noite após noite, à procura de um consolo no tempo que parece não passar. Mostrando que o local conserva o passado daquelas pessoas sem possibilidade de algum futuro, mas de um tempo que não nos é dado a conhecer. Como no plano da vida, as incertezas, o presente é tudo que eles têm. Mas não é a história da cantora que não ama Karrer e a desilusão em que vive o protagonista que Tarr quer nos mostrar, mas a solidão humana e um problema ontológico e cósmico (a natureza do ser, a existência humana e sua relação com o universo), e também um problema social dada a impossibilidade de mudança na vida deste homem desempregado e de certa forma do povo húngaro nesta época, marcada pelo fim do comunismo na Hungria, na Europa central e do leste. Essa sequência do bar nos faz ver um acontecimento que existe no tempo, sugere as marcas que ficaram de um tempo vivido, e, principalmente, nos coloca no presente cotidiano dos personagens, numa paisagem que poderia ser na Hungria ou em outro país. Tarr cria nesta sequência uma encenação de certo modo teatral, algo não muito usual no cinema, próximo à encenação de Samuel Beckett - um controle preciso da direção e um minimalismo expressivo que faz falar os rostos sem uso de palavras, de diálogos. O termo encenação no cinema - *mise en scène* ou, se preferirmos, *mise en geste*, encenar o gesto-, a forma de encenar cinematograficamente de B.Tarr, de dar forma visível às situações dramáticas,

abordando o cotidiano de seus personagens, possibilita ao espectador conhecer o sentimento do filme, aquilo que cuidadosamente o diretor cria como “zonas” de combate dentro das imagens, um cinema da presença e do tempo real, em que os atores se servem do tempo da vida. Sobre tal temporalidade, dada a ver na duração longa dos planos dos filmes de Tarr, evidencio que permite que o trabalho do ator se desenvolva no tempo, algo que pode caracterizar uma ideia vinda do teatro. Assim, o diretor compõe e organiza tudo rigorosamente, ajustando o modo como os personagens podem se mover no espaço limitado que aparece na tela, salientando os limites do quadro cinematográfico num “jogo” previamente pensado para imprimir sensações e afetar o espectador.

Perguntei ao ator Székely sobre seu personagem Karrer, no filme *Condenação*, se tinha alguma relação com o ser humano Miklós Székely, ao que ele respondeu:

”Praticamente *Condenação* foi escrito baseado na minha vida, como eu vivia nessa época. Béla queria fazer o filme em 1985, mas não tinha dinheiro. Então, ele fez antes *Almanaque de outono*, lançado em 1984 [filme em que Miklós também atuou, mas que não é foco da tese]. O personagem de Karrer, em *Condenação*, era eu, minha vida real. Nessa época, eu estava numa relação amorosa muito íntima e confusa com a famosa atriz húngara Lili Monori, e eu andava bêbado nas ruas, de bar em bar; cheguei a ser atropelado por um carro, a ambulância me levou ao hospital, e depois que sai, fomos gravar as cenas. Durante as filmagens eu sempre contava a Béla o que eu estava vivendo, e ele foi colocando isto de algum modo no filme, colocando o que eu estava vivendo, meu estado de vida naquele momento.” (In MELLO, 2016)

E sobre a sequência do *Titanic Bar*, seqüência que eu tanto gosto, ele relatou:

“Esta sequência foi filmada em Budapeste, na rua Jókai, num Bar que se chamava *Tavash*, mas que não existe mais. Filmada à noite, em mais de uma noite, demorou muito tempo porque, para Béla, o movimento da câmera tinha que estar sincronizado com a música de Mihály, música que me ajudou a criar a sensação de desilusão, de fim do mundo, que está expressa na cara do meu personagem, Karrer.” Idem

A música e a imagem, como mencionei, em Tarr, têm autonomia, alternando a percepção do espectador e quebrando o olhar habitual focado na ação. Tarr fazia ensaios excessivos e dava poucas indicações aos atores, segundo as entrevistas que fiz com ele e sua equipe, mas por meio do seu modo de dirigir os atores, controlava os movimentos, gestos e ações do personagens. Assim, em seus últimos cinco longas- metragens, os atores tinham pouca liberdade para improvisar - o que pode ser comprovado nas palavras de Víg

Mihály, quando ele atuou em *Satantango* (1994):

"Ele gravava cada uma das sequências pelo menos 15 vezes. Ele apenas dizia 'não está bom, não está bom, não está bom'. E na verdade, ele não dava muita liberdade aos atores, mas permitia que os atores chegassem à conclusão da situação por si próprios. Assim, percebiam o que precisavam melhorar. E ele observava seus olhares, e se pareciam atos humanos, reais." (In MELLO, 2014)

Em muitas cenas de seus últimos cinco filmes, os corpos dos atores podem estar próximos de estátuas ou de personagens pictóricos, como em *O cavalo de Turim* (2011), mas, não deixam de ter forte presença na tela, uma presença que podemos quase tocar, comunicada pelos gestos que o diretor quer. O espectador é capaz de sentir a presença da ação do ator na tela. Não é por acaso que o diretor fazia ensaios exaustivos com os atores antes de filmar, de modo que tivessem espontaneidade no atuar, dando, ao final, uma impressão fluida, ritmada e natural das ações. O modo Tarr de dirigir no cinema funciona bem com atores consagrados ou amadores, como, por exemplo, em *O homem de Londres* (2007), em que a renomada atriz inglesa Tilda Swinton, divide cenas com a húngara Erika Bók (não-atriz); com ambas o diretor usa o mesmo método de direção de atores e obtém uma perfeita harmonia na tela do filme - a presença silenciosa dos corpos que estão completamente entregues à descrição de suas ações e gestos.

Outra sequência a mencionar do filme *Condenação* (aos 38 minutos), quando a atriz Hédi Temessy - a mulher que guarda roupas no bar ou a profetisa - tenta alertar o personagem Karrer de que sua relação amorosa com a cantora será em vão e só lhe trará problemas: "Ela é um pântano impenetrável, que te atrai e te engole. O triste fim de tudo." Este diálogo permite tecer relação com a vida do povo na Hungria que, na época do filme, estava vivendo como num pântano, as pessoas afundavam suas possibilidades de vida diante da falta de alternativas - a desgraça, a mesmice, a falta de chances, de mudanças positivas, era o tudo que lhes restava. Tarr sempre esteve ligado às questões sociais do seu tempo e à situação humana. Mais a frente, em outro momento do filme, o cineasta vai nos dizer, pelo diálogo de um personagem: "As histórias terminam mal. As histórias são todas histórias de desintegração." Não há como escapar diante do nada possível de mudar; as coisas estão ali, não há como fugir ou apagá-las, apenas resistir. De certa forma, o diálogo do personagem é o discurso apocalíptico também do diretor desencantado com a vida. Isso perdura nos últimos filmes dele,

diante das dificuldades e do limite do ser humano-cineasta, que, mais cedo ou mais tarde, finda. Aos 73min. do filme, Karrer conversa com o dono do Bar, e o discurso de desilusão e do peso do tempo se repetem: “Tens que compreender que tudo tem uma ordem no mundo, e você não pode mudar isso e as pessoas, quem quer que sejam, envelhecem”. Trago a opinião de Miklós Székely (Karrer) sobre a personagem profetisa que citei anteriormente:

“Na minha opinião, a personagem vem do mundo literário de Krasznahorkai, cheio de alusões provenientes da Bíblia, e também do mundo metafísico. E, talvez, Béla tenha colocado esta personagem para dar um certo equilíbrio à atmosfera pesada do filme, e contrapor de certo modo o universo medíocre dos personagens, aqueles simples trabalhadores das minas de carvão da Hungria que ali viviam. Aliás, os lugares que Béla ocupou para fazer o filme eram tão apocalípticos em si, a transcendência sugerida pela personagem cabe bem dentro da atmosfera.” (In MELLO, 2016)

Mais uma sequência deste filme que vale a pena discorrer encontra-se aos 76min. até 80min., em que várias pessoas estão dispostas como estátuas. Água caindo da parede, as pessoas de pé, com olhar desiludido, veem a vida passar diante delas, a desesperança estampada em seus rostos olhando o tempo da vida escorrer sem pressa, como a água no muro, num *travelling* lateral lento que dá ritmo à cena juntamente com a sonoridade de Mihály e o barulho da chuva. A chuva é um elemento da natureza e de importante carga sonora, sempre presente nos filmes de Tarr e tem conotação negativa, de destruição, algo paralisante que afunda a vida das pessoas num pântano sem fim. Eis a visão do ator Miklós B. Székely (Karrer) sobre esta sequência: “Para mim, essas pessoas paradas e totalmente mudas, imóveis, são os trabalhadores das minas de carvão, espectadores da festa que está acontecendo no bar e da qual eles não fazem parte”. (In MELLO, 2014). O ponto de vista do ator Székely amplia o que a imagem mostra, sobretudo, porque ele, protagonista do filme, é húngaro e conhece bem seu país.

Na entrevista que fiz com o diretor de fotografia deste filme, Gábor Medvigy, perguntei sobre a estética das imagens dos filmes e ele respondeu que Tarr sabia muito bem o que queria ver na tela, e uma das coisas destacadas foi que o cineasta gostava que ele usasse lentes variando de 16 a 100mm para atingir a perfeição de seus quadros imagéticos filmados em preto-e-branco para permitir campos abertos da imagem e para trabalhar bem a encenação. Os atores e o próprio operador da câmera tinham que se movimentar

num espaço restrito e os movimentos de câmera eram difíceis e coreografados. Sobre a estética dos filmes do cineasta argumenta Rancière:

Tarr queria trazer o cinema de volta às suas origens mudas, unicamente porque, depois de 1989, seus filmes foram apresentados em preto e branco, e o silêncio passou a ocupar neles um lugar cada vez maior. Mas o cinema mudo não era uma arte do silêncio. O seu modelo era a linguagem dos signos. O silêncio só tem poder sensível no cinema sonoro para dispensar a linguagem dos signos, graças à sua capacidade de fazer falar os rostos, não por via de expressões que significam sentimentos, mas pelo tempo empregue a girar em torno do seu segredo. (RANCIÈRE, 2013, p. 13)

A opção de Tarr pelas imagens em preto-e-branco pode aludir à época do cinema mudo, mas também tem relação com a possibilidade de explorar distintos tons de cinza e do preto mais preto que o natural - nuances que ele tanto aprecia. Sobre isso afirma o realizador: “eu gosto muito do preto-e-branco. Com o escuro, podemos cobrir as coisas e esconder, com o branco podemos mostrar e acentuar as coisas. Eu gosto muito de usar os cinzas, porque tem-se uma gama de tonalidades disponíveis”⁹³. E podemos ver isso na tela, quando o diretor cria molduras na imagem com o preto, e também com portas, janelas, paredes e muros, que ora são brancos, ora pretos, e quando faz transição entre as sequências ou entre os planos com um preto puro etc.

No que diz respeito à temporalidade das lentas e longas sequências sem cortes, Tarr põe a câmera como observadora do desenrolar da ação, sendo a montagem percebida na materialização da duração e do ritmo dos planos, criando tensão dramática, e cristalizando cada instante dos estados afetivos dos personagens, fazendo-lhes falar pelos gestos sem pressa e pela fusão ou limiar entre a personalidade dos atores e dos personagens, vivendo situações que, segundo Tarr, precisam existir no plano da vida, no tempo vivido. O cineasta disse que deixa seus atores livres, contudo é apenas no sentido de tornar a atuação algo mais próxima da vida, mais natural e espontânea para viver o personagem em vez de representá-lo. Assim, tanto um ator profissional famoso, um ator desconhecido ou não-profissional, consegue atuar com intensa potência expressiva em seus filmes. Neles, vemos personagens com

⁹³ Na entrevista concedida a Maury e Zuchuat, publicada em *Béla Tarr, de la colère au tourment* (2016, p. 17). Tradução minha de: “Une autre chose, c’est que j’aime bien le noir et blanc. Avec le noir, on peut recouvrir les choses, les cacher, avec le blanc, on peut montrer, accentuer les choses. Et on aime bien utiliser les gris, car on a toute une gamme de nuances à disposition”.

pouca força de agir diante dos hábitos de suas vidas, no tempo contração de instantes do presente; e a passividade deles ou falta de agir sugere uma fadiga existencial, “a fadiga marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla, em que contemplação e contração se desfazem. Somos compostos de fadigas tanto quanto de contemplações. Eis porque um fenômeno como a necessidade pode ser compreendido como uma extrema ‘saciedade’, como uma ‘fadiga’, do ponto de vista da síntese passiva que o condiciona”⁹⁴. O modo de vida, o próprio viver diário monótono e repetitivo dos filmes condiciona os personagens à passividade, à fadiga, à ausência de ações.

SATANTANGO. Na seqüência, o próximo filme a abordar é *Satantango* (*Sátántangó*, Hungria / Suíça / Alemanha, 1994). Duração 450min (7h30min). Ficção. 35mm. Drama. Preto-e-branco. Com apenas 150 planos. A partir desta obra, Tarr começa a trabalhar com co-produções em outros países. Inspirado no romance de mesmo nome⁹⁵, do também húngaro László Krasznahorkai, co-roteista do filme. Este filme possibilitou a Tarr ser reconhecido e aclamado mundialmente, considerado sua obra-prima. Depois do cinema de Miklos Jancsó (do qual Tarr "herda" a estética dos longos planos-sequências) foi a segunda vez que um filme húngaro se tornou tão cultuado no mundo, a terceira vez aconteceu em 2016 com o filme *Saul fia*, do húngaro Nemes Jeles László (ex-assistente de direção de Tarr), que ganhou vários prêmios em importantes festivais de cinema do mundo. Com *Satantango* o cineasta projeta a Hungria internacionalmente, e rompe com a temporalidade dos filmes da época - que duravam cerca de 2 horas; com os filmes de trama definida e que provoca no espectador emoções fortes - filmes, em sua maioria, filmados em cores. Conforme Tarr, *Satantango* foi filmado em 110 dias e inicialmente pensado para durar 6 horas, mas acabou ficando com 7h30min. O ator János Derzsi disse-me que a versão inicial ficou em 14 horas até chegar nas 7h30min finais. Filmado em oito diferentes vilarejos do interior da Hungria, em 19 locações, no inverno, tendo início em 1990. Diga-se de passagem, no cinema de Tarr, o território é sempre indefinido, nunca sabemos onde se localizam de fato os lugares que aparecem nos filmes - um mesmo filme pode ser filmado em várias localidades, como aconteceu com *Satantango*. Um filme

⁹⁴ DELEUZE, 2009, p.120.

⁹⁵ Ver estrutura e resumo do livro nos Anexos da tese, assim como a ficha técnica de todos os filmes de B. Tarr.

de 7 horas e 30 minutos de duração é um desafio ao próprio tempo do cinema comercial e ao espectador acostumado a ver filmes que duram cerca de 120 minutos, um desafio inclusive físico, com esta duração extensa o diretor rompe com os padrões preestabelecidos em salas comerciais, com a percepção filmica habitual e inova a linguagem do cinema. A temporalidade do filme se aproxima da vida e nos convida a nos colocarmos ao mesmo tempo na ficção e no fluir vital. Pensado como o movimento do tango - seis passos para frente, seis para trás (dividido em 12 partes nomeadas e numeradas de I a VI e inversamente de VI a I), ideia vinda da literatura de Krasznahorkai -, reflete também as repetições temporais e imagéticas que retornam na tela, e como nos passos do tango⁹⁶. O filme mantém a estrutura do livro, com pequenas variações. Segundo o cineasta, ele decidiu filmar direto do livro, sem escritura do roteiro, e foram mantidos os mesmos nomes dos personagens do livro. As sequências e os acontecimentos em círculos se repetem, diferenciando-se, no pensar do cineasta, você pode viver as mesmas situações todos os dias, mas você nunca as vive do mesmo modo e nunca é o mesmo - o que pode ser visto nas imagens e ações dos personagens do filme. No movimento intrínseco da vida, o homem dura e muda incessantemente, dada a sua condição de ser.

Neste filme, Tarr aborda a vida de um grupo de trabalhadores de uma fazenda, de uma cooperativa em seus últimos dias, num pequeno vilarejo decadente pós-comunismo. Em meio às chuvas do outono da planície húngara, os trabalhadores vão dividir entre eles o parco dinheiro que lhes restam, para partirem em busca de uma nova vida. No entanto, os personagens Schmidt (László Felugossy) e Kráner (János Derzsi) discutem um esquema para fugir com o dinheiro que é de todos. Nesse meio tempo, chega a notícia de que o mítico Irimiás, (Víg Mihály) que todos julgavam morto, está retornando ao local. Saudado como uma figura messiânica na comunidade, ele mobiliza a expectativa de todos com seu retorno, mas o falso profeta chega e engana a população do lugar, conduzindo-a à uma situação pior do que a que se encontram. O personagem Irimiás é protagonizado por Mihály - compositor das trilhas sonora dos filmes de Tarr. Em *Satantango*, o drama das situações vividas pelos personagens decompõe-se em atos separados que fazem sentido no retorno das partes quando alcançamos o todo, com sequências bem compostas esteticamente. Irei abordar sequências que mais me chamam a atenção, que mais me afetam. Os *afetos*, na visão do filósofo Espinosa (2004), envolvem a *afecção* - aquilo que produz em nós uma va-

⁹⁶ O Tango é considerado uma forma de expressar sentimentos, de sedução, dor, melancolia e tristeza. Tem, em si, em seus movimentos, um efeito dramático e permite improvisações.

riação da nossa potência de agir, algo que afeta um corpo positivamente produzindo alegria, aumentando a potência de agir - ao contrário, se um corpo é afetado negativamente, reduz a potência de agir. E somos ações e paixões: somos vontade mais aquilo que vem de fora de nós. Dos encontros que constituem a nossa vida, das interações com outros corpos, surgem os afetos que vão produzir em nós algo alegre ou triste. As coisas acontecem independentemente do nosso controle, e se as coisas que vêm de fora não dependem totalmente de nós, então, não somos livres por inteiro. Contudo, não devemos nos deixar contaminar pelos afetos tristes, para não termos nossa potência de agir reduzida. Trago um exemplo, sobre a questão do ódio:

Se nos deixamos contaminar pelo ódio alheio, ou se consideramos facilmente as ações alheias como agressões ou injúrias, e passamos a querer nos vingar, esta preocupação nos mobiliza e nos faz perder parte de nossa potência. Primeiro porque, estando ocupados com o desejo de vingança, deixamos de ser afetados por outras coisas. Além disso, o ódio e as afecções a ele semelhantes são paixões tristes, que diminuem, por definição, nossa potência de agir (SILVA, 2007, p. 164).

Vemos, nas relações vividas pelos personagens de Tarr, muitos afetos tristes e maus encontros, deixando-os impotentes, corpos servos de causas externas que eles não conseguem enfrentar, destruir ou superar. Assim, se tornam melancólicos e frágeis por não conseguirem produzir encontros potentes e, por não cultivarem a alegria, não sentem amor, não afirmam a vida, seus corpos são atravessados por afetos tristes e pelas marcas de seus destinos. Nietzsche propõe a noção de amor ao destino, ao que acontece, o *amor-fati* como resultado da luta e do desafio posto pelo *eterno retorno*. Mas cabe pensar que o modo como os personagens de Tarr vivem é resultado do medo, ódio, opressão e fraqueza aos quais estão submetidos, e não de afirmação à vida. O *amor-fati* seria o resultado desta seleção e implica aceitar o que lhes foi dado ou tirado; deve-se aceitar o que aconteceu e seguir adiante, amar o que passou porque tinha que acontecer, como aconteceu e assim por toda a eternidade. O bem e o mal, a dor e o prazer são inerentes à vida; amar o que acontece ao indivíduo é o caminho para tornar-se quem se é, “chegar a ser o que se é, pressupõe que se tem uma suspeita mínima do que se é. Sob este ponto de vista, têm sentido e valor próprios até os erros da vida, os atalhos e os desvios temporários.”⁹⁷. Contudo, para Nietzsche, o *amor-fati* não implica em resignação, não é o acovardar-se ou uma aceitação passiva, como

⁹⁷ NIETZSCHE, 1995, p. 38.

ocorre com os personagens tarreanos frente à luta e aos desafios de suas vidas. O amor ao destino, significa afirmar o que tinha que ser, afirmar a *vontade de potência* para si e para o mundo. Argumenta o filósofo: “A minha fórmula para a grandeza do homem é o *amor-fati*: não querer nada de outro modo, nem para diante nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo - todo idealismo é mentira diante do necessário -, mas amá-lo”⁹⁸.

Voltando ao personagem Irimiás de *Satantango*, Mihály declara⁹⁹: “[...] eu fiquei surpreso por ter sido convidado a atuar e viver o personagem. Ao ler o livro, eu não imaginava Irimiás parecido comigo. De alguma maneira, Béla deve ter pensado no tipo ‘falso messias’, talvez pela impressão que eu causava na época, por causa da minha barba e cabelos longos, eu tinha uma aparência de Cristo.” (In MELLO, 2014).

A característica física de Mihály, do personagem Irimiás fez-lhe parecer com Jesus Cristo, com um ser de outro mundo, e sua face quase angelical e seus discursos proféticos, com fala tranquila e lenta produzem um certo fascínio nos outros personagens vulneráveis frente a ele. Destaco que não são gratuitas as referências de Tarr ao *Antigo Testamento*. Irimiás está próximo da figura bíblica de Jeremias, um falso profeta. No filme, ele promete e não cumpre as coisas, é um bandido cínico que manipula as pessoas da comunidade em troca do pouco dinheiro que lhes restam da venda da cooperativa de trabalho; e, por outro lado, também quando lhe convém, sabe usar bem as palavras, e as pessoas nelas acreditam porque precisam ouvir promessas, precisam se agarrar a algo - a esperança de um possível futuro para suportarem o peso da realidade que habitam. Tais pessoas, os personagens, não têm liberdade, vivem controlados por Irimiás, submissos e traídos uns pelos outros, tendo suas singularidades massacradas.

Assim o homem do ressentimento traveste sua impotência em bondade, a baixeza temerosa em humildade, a submissão aos que odeia em obediência, a covardia em paciência, o não poder vingar-se em não querer vingar-se e até perdoar, a própria miséria em aprendizagem para a beatitude, o desejo de represália em triunfo da justiça divina sobre os ímpios.[...] É da própria impotência que nasce e se alimenta o seu desejo de vingança. É por isso que ressentimento não é sinônimo de reação: justamente por ser impotente para reagir, ao fraco, só resta ressentir. (MARTON, 1990, p. 75).

⁹⁸ IDEM, 1995, p. 42.

⁹⁹ Entrevista completa disponível no Diário de campo na Hungria.

Os corpos dos personagens de Tarr estão cotidianamente afetados pela batalha da vida, por um incessante tumulto de forças, povoados de lutas internas e causas externas, afetados por muitas coisas tristes e de muitas maneiras. Por isso, os encontros que se dão entre eles são quase sempre nocivos - brigas, traições, ressentimentos, pobreza, medo, ódio etc. -, uma vida mutilada, aprisionada; são, pois, afetos e paixões tristes, por isto eles não têm força para reagirem, para mudar suas realidades. Como eles não conseguem exercer a potência de pensar e agir, somente se conseguissem se esforçar para se libertar das paixões e afetos tristes causa das relações conflituosas entre eles, transformando-os em ações que aumentassem suas potências de agir, teriam alguma liberdade. A liberdade é sempre limitada, ainda mais quando os corpos produzem maus encontros. E nós não temos certeza quais serão os encontros que vamos viver ao longo da vida. Das nossas ações, dependerá a criação dos bons encontros e afetos alegres que elevam nosso instinto vital, nosso *conatus* - o desejo de perseverar na existência -, segundo Espinosa (2004), a força pela qual o homem persevera no existir é limitada por causas exteriores. O caminho da liberdade do homem seria, então, segundo ele, querer ser causa da sua própria natureza - criar uma nova forma de viver em constante movência, pois existir é a capacidade de afetar e ser afetado, é agir no mundo.

Sobre a sequência inicial do filme *Satantango*, rodada em Tuka (locação que tive a oportunidade de visitar, com um dos atores do filme, Miklós Székely - personagem Futaki). Figuras 2 - Tuka. Fotos e *Frames* do filme.



Fotos: Lídia Mello





Frames do filme

Tive a oportunidade de visitar apenas duas das locações do filme *Satantango*, Kunpeszér e Tuka, 22 anos após o filme ter sido finalizado. Conforme um homem com o qual conversei, em Tuka vivem apenas sete pessoas; e as casas que abrigaram os personagens do filme *Satantango* estão completamente abandonadas. Há apenas uma pequena fábrica num terreno próximo. Ocorre que, antes do filme, as casas já estavam abandonadas e, na casa grande com muitas janelas (ver fotos acima, figura 2), residia uma família de ciganos que, durante a rodagem do filme, teve que sair do local por um mês. Gostaria de relatar que quando fiz as fotos, não fiquei presa aos enquadramentos do filme, mas, ao rever *Satantango*, acabei me dando conta de ter registrado imagens que se aproximam dos *frames* (e isto aconteceu com os outros filmes também). Uma das coisas que me impressionou ao visitar Tuka foi perceber que o tempo conservou a ruína do lugar, como aparece no filme. E, certamente, sair do filme e ir para a realidade me proporcionou desvelar a ficção, extrair da imagem do cinema a vida em si, a realidade húngara.

A primeira sequência de *Satantango* começa com um plano fixo em plano geral, enquadrando uma casa em ruínas, o amanhecer em tons escuros, pouco contraste de luz e um suave ruído do vento. E logo a câmera se move lentamente da direita para a esquerda.

Um lamaçal onde vacas perambulam em frente as casas velhas, remete ao mundo rural. A câmera pára, ouvimos a mistura de sons do vento com o mugir das vacas e uma música discreta - quase como um mantra, compõe a montagem sonora. A câmera lentamente volta a se deslocar lateralmente para a esquerda e outras casas abandonadas, e árvores secas do lugar, entram em quadro, pouco a pouco. Um *travelling* percorre a paisagem vazia e silenciosa do vilarejo: nem uma pessoa, nenhum diálogo - uma paisagem de fim do mundo? Só os animais teriam sobrevivido à devastação. Ou todos ali estão anestesiados ou ainda dormem. A sequência acaba com as vacas saindo de quadro, num plano fixo - um cenário apocalíptico ou aquilo que restou e que ainda não sabemos como era.

Em *Satantango*, Tarr intensifica ao máximo a noção de temporalidade: praticamente, o filme só cria planos-sequências (longos e lentos) que duram em torno de nove minutos cada. Criando movimentos lentíssimos e coreográficos de câmera e repetindo eventos já mostrados sob uma perspectiva diferente, do ponto de vista de vários personagens, suas ações avançam e retrocedem se diferenciando, vão se alterando. E, como no livro, depois da sequência inicial do filme, ouvimos a voz de um narrador ausente, que nos situa sobre o lugar e sobre as pessoas que ali abrigam seus corpos - em paralelo, vemos as imagens das casas em ruínas:

“Numa manhã de outubro, antes das primeiras gotas do longo e chuvoso outono que transforma tudo em pântano, e que corta a cidade caindo ferozmente sobre o chão seco. Futaki foi despertado pelo som dos sinos da solitária capela, a oito quilômetros de distância. O sino e a torre haviam sido parcialmente destruídos durante a guerra. As pessoas estavam muito longe, seus sons não chegavam ali.”

O narrador, que não se sabe quem é, e que tudo vê, descreve as ações dos personagens e nos faz atentar que o vilarejo ainda não está totalmente abandonado. As pessoas, de suas casas, começam discretamente a surgir e a falarem de seus problemas, ao mesmo tempo em que esperam a boa nova do profeta Irimiás, aquele que, acreditam, irá salvar-lhes, ajudar-lhes a encontrar trabalho e construir uma nova vida em outro lugar.

A sequência seguinte, se passa a cerca de três horas de *Satantango*, filmada em Kunpészer. Locação que também visitei em abril de 2016. Figuras 3 - Kunpészer. Fotos e *Frames* do filme.



Fotos: Lídia Mello



Frames do filme



Esta locação do filme *Satantango*, assim como Tuka, mesmo 22 anos depois do filme ser lançado, encontra-se praticamente do

mesmo modo; o tempo conservou tudo, até a ruína da casa. Esta casa localiza-se numa propriedade particular, numa fazenda alguns quilômetros distante de Kunpészer, e reside na casa apenas o simpático trabalhador, que aparece na foto, Sr. Gobbi.

A referida sequência, começa com câmera fixa em plano geral, com Estike (Erika Bók)¹⁰⁰ andando sozinha numa chuva incessante numa estrada rural, com um gato morto debaixo do braço; nos seus ombros, uma toalha de mesa rendada, nos dando uma pista de sua condição social. Um *travelling* a acompanha em sua caminhada solitária. Ouvimos seus passos pisando sobre as folhas molhadas. A câmera pára, a menina prossegue e chega a um lugar no meio do nada, em que vemos uma casa iluminada, mas tudo escuro ao redor - uma paisagem pictural -, e, ao longe, ouvimos uma música. Debaixo da chuva ela segue em direção a casa, se aproxima da janela, pelo vidro vê algumas pessoas dançando ao som de uma sanfona. Esta cena vai se repetir diferenciando-se em outro momento do filme.

Nos filmes de Tarr, sempre tem alguém tocando sanfona, poderosa afirmação do cinema como construção de realidade, forte marca melancólica, étnica e cultural, instrumento que desde seu surgimento foi apropriado pelo povo cigano, pelos argentinos (no tango) e diversas outras culturas. E no cinema, em geral, o *acordeon* esteve sempre associado as classes menos privilegiadas, a classe trabalhadora, aos imigrantes, aos nômades e a bailes populares.

Prosseguindo, como num quadro pictórico, inerte, a menina assiste à cena do lado de fora, como se fosse espectadora do filme. A janela, como nos outros filmes de Tarr, é novamente aqui usada para reenquadrar a cena, um quadro dentro do quadro. Ninguém de dentro do bar se dá conta da presença da menina. A chuva se mistura ao som da sanfona. Abre-se o plano e Estike agora olha os dançantes pela lateral de uma porta e, então, percebemos que a casa está em ruínas. De outro lado, um homem chega se arrastando na lama. A menina se dirige a ele que grosseiramente pergunta o que ela quer - este é o personagem chamado *Doutor*. Estike o reconhece, mas ele está bêbado, ignora-a, escorrega e cai na lama. Ela se assusta e sai correndo com o gato morto nas mãos (que ela

¹⁰⁰ Apenas para situar, na sequência anterior, a solitária Estike mata seu gato. Sua família é pobre, não tem pai, a mãe bebe e se prostitui para ter algum dinheiro para comprar alimentos, as irmãs de Estike também se prostituem e seu irmão a engana, roubando suas poucas moedas. E outras trapaças ocorrem. Destaco, ainda, que Bók não é atriz e vivia num orfanato quando Tarr a encontrou. Na entrevista dada em 2012 ao crítico de cinema Sweeney, Tarr disse que ela era bastante calada e arisca. Segundo Tarr, de alguma forma, junto com Ágnes, sua parceira de cinema, ajudaram-na, pois ela não era nem mesmo capaz de dizer “olá”, era muita calada, fechada, estava sempre num canto e com medo de tudo. Isso chamou a atenção do cineasta, além do seu olhar forte e sua presença especial. Na entrevista, ele relata também que foi uma experiência incrível trabalhar com Bók (que embora tenha dito não ser atriz), deu vida aos personagens *Henriette*, no filme *O homem de Londres* (2000), e da Filha do camponês, em *O cavalo de Turim* (2011), de Tarr. Eu a entrevistei em Budapeste, em janeiro 2016 - entrevista disponível no Diário de Campo na Hungria.

envenenara na sequência anterior), caminha no meio da floresta, por onde veio; já é noite. Estike reaparece num plano fechado, num fundo escuro, caminhando rápido, como se viesse na direção do espectador, como se nos demandasse ajuda. A tela escurece, abre-se o plano e ela agora está na estrada, de novo vindo na direção do espectador, mas não nos olha. A câmera a acompanha no ritmo dos seus passos, num longo *travelling* para trás. Ao fundo, poucas e frágeis árvores, o céu cinza, a paisagem vazia lamacenta, ajudando a compor o quadro e expressar o estado solitário e desesperado da menina. No final da longa caminhada, ela chega a um lugar, a um castelo também em ruínas, assim como os sentimentos dela. Em plano aberto fixo, Estike caminha pelo lugar, senta-se no chão e põe num canto o gato que ela matara na sequência anterior. A câmera se aproxima dela tomando o veneno que a levará para uma viagem eterna, já que nesse mundo não encontrara saída para seguir vivendo. Ela se ajeita tranquilamente, pega o gato morto e se deita em paz, como se tivesse encontrado a redenção, despedindo-se do mundo e de nós que não vamos mais vê-la nas sequências seguintes. A câmera chega bem perto do rosto de Estike e um profeta narrador, sem que o vejamos, relata: “Ela nos disse brandamente: ao ver tudo isso os anjos entenderão. Ela sentiu a quietude, as árvores, o caminho, a chuva, a noite, e respirou tranquilamente. Tudo que aconteceu é bom, pensou ela. Finalmente, tudo ficou simples. Sorriu e compreendeu como as coisas estão relacionadas.” Abre-se o plano e vemos árvores, o castelo abandonado e a paisagem com luz cinza enevoadada, fosca, fazendo agora composição com a narração:

“Ela sentiu que, esses acontecimentos não estavam relacionados por acaso. Mas eis aqui o formoso e indescritível sentido que os une. E ela soube que não estava sozinha, por todas as coisas e pessoas, acima de seu pai, sua mãe e irmão, o Doutor, o gato, as acácias, o caminho lamacento, o céu, a noite que caiu ali, dependem dela, tanto quanto ela mesma dependia de tudo. Ela não teve motivo para preocupar-se, ela sabia que partiria com os anjos.”

E a névoa do lugar se desfaz, restando uma brisa suave, o silêncio e nós espectadores a contemplar a imagem pictórica. Sobre esta seqüência relata Erika Bók¹⁰¹:

”Fazer esta sequência foi muito engraçado (risos). Eu tive que caminhar muito com o gato morto, e na hora de filmar Béla mandou colocar um longo pedaço de madeira pendurado na minha frente para eu não ultrapassar o limite, e em cima de um

¹⁰¹ Entrevista completa disponível no Diário de campo na Hungria.

carro estava a câmera me filmando. Eu estava rindo internamente, eu com o gato morto nas mãos, o pedaço de madeira na minha frente e a câmera registrando tudo. Lembrando disso agora, para mim, internamente, tudo parecia uma brincadeira, um jogo. E sei que dei muito trabalho para Béla, pois eu não era uma criança fácil de lidar, eu era muito fechada. Era difícil para alguém se comunicar comigo." (In MELLO, 2016)

A fala de Erika deixa entrever seu modo de atuar e o modo de Béla Tarr de dirigir. Sobre o modo Tarr de dirigir relata também o ator János Derzsi:

"Eu entendia o que Béla queria, e ele sabia muito bem o que queria fazer, muitos anos antes das filmagens. Ele conversava com os atores, dizia o que queria uns dias antes de filmar; e a câmera devia se mover exatamente como ele havia pensado. Os enquadramentos, as cenas, tudo devia ser perfeito, e os atores tinham que ter muita atenção a isso, eles sabiam seus lugares, seus posicionamentos, os movimentos da câmera e tinham pouca liberdade para criar enquanto se moviam pelo cenário. Béla controlava tudo ao extremo, a câmera, a posição dos atores, tudo. Ele ia aos lugares que filmava várias vezes antes de começar a rodar o filme, preparava tudo antes, conhecia todos os detalhes, às vezes anos antes, tinha total controle sobre seus filmes, ele sabia o que queria fazer, o que exatamente queria ver na tela quando os filmes ficassem prontos. [...] E Béla é megalomaniaco [risos], um louco, perfeccionista. Se alguma coisa não saía exatamente como ele queria, era um grande problema. Os atores tinham que repetir e repetir as cenas 30 vezes se fosse necessário, até que ficasse perfeito, como ele queria. E eram muitas situações impossíveis, muito difíceis para os atores, por exemplo, em *Satantango* (1994), havia uma chuva incessante [era produzida com máquinas], frio, neve, gelo, lama e sujeira por todos os lugares das filmagens; e, para ele, isso não importava. Os atores tinham que trabalhar sob quaisquer condições geográficas e climáticas. E, no final, tudo tinha que sair perfeito." (In MELLO, 2015)

Em seguida, abordo a sequência de *Satantango* que se passa aproximadamente aos 3h30min. de filme, a longuíssima sequência do tango. Num plano aberto fixo, pessoas dançam num bar decadente ao som de uma sanfona. Continuam dançando por um longo tempo e se divertindo, num ato de catarse, um dos raros momentos em que os personagens se libertam da opressão e das amarras da vida, até que se houve um barulho e a música cessa. Um homem que estava escondido num canto do bar se levanta e convida uma das mulheres para dançar um tango com ele. Ela responde que dançar é sua fraqueza, então, do som da sanfona, sai um tango. Durante a dança tenta seduzi-la com palavras e faz promessas, sendo que o marido dela (Schmidt) está no bar. As cenas que se passam nos bares são os únicos momentos em que os personagens dos filmes de Tarr saem da apatia e não expressam seus sofrimentos. Eu diria

que a raiz do sofrimento humano é a expectativa que se cria frente à vida, e uma forma de deixar de sofrer é afastar as expectativas em relação à realidade. Se o ser humano consegue não esperar nada da vida, ele não se frustra e lida com as decepções de forma impassível, sem alterar consideravelmente seu modo agir, não se afetando pelos acontecimentos cotidianos de sua existência. Os personagens dos filmes do diretor, agem de forma apática, não esperam nada da vida e são mostrados vivendo situações de sofrimento; a apatia pode ser, então, o caminho que eles encontram para não expressar o sofrimento, resistir e seguir vivendo o que lhes cabe no território existencial, sem se afetar com o que vem de fora.

Retomando a longa sequência do tango, agora um homem dança e fala sozinho, relacionando o tango à sua vida. Abre-se o quadro e, num banco, há uma mulher solitária sentada. A câmera começa a se mover lateralmente e lentamente, alguns dos dançantes bêbados já estão adormecidos pelo bar, corpos e copos espalhados, até que a câmera chega no músico. O tango cessa e o movimento de câmera também. Agora, em plano aberto, fixo, a câmera enquadra as pessoas ainda adormecidas, inclusive o dono do bar, como se estivessem suspensos ou congelados no tempo, como se fossem personagens de quadros picturais. O músico se levanta, bebe restos de bebidas que encontra nos copos e diz: “Isso foi tudo”. Senta-se e recomeça a tocar *acordeon*. A câmera passeia pelo bar, novamente cessa a música e entra a voz do narrador relacionando uma teia de aranha à vida daquelas pessoas, sugerindo que em outros dias tudo pode se repetir de modo distinto, pois não há repetição do mesmo. Situações que se passam em bares, alguma dança e promessas não cumpridas são comuns nos filmes de Tarr, e também o uso da música extradiegética e diegética (que faz parte do universo filmico).

A cerca de 4h30min. de filme, as pessoas deixam a fazenda decadente em busca de uma nova chance - um exemplo de que eles tentam fazer algo novo. Saem de suas casas a pé carregando nas costas ou em carroças improvisadas, seus parques pertences. Caminham por horas debaixo de chuva e quando chegam ao destino, já é noite, olham em torno de sua "nova casa" vazia e em ruínas, ficam desapontados, tristes e passivos. E, assim, o espectador também percebe que algo de errado, em vão eles deixaram “tudo” para trás. Estamos propensos a sentir empatia por eles, mas Tarr não deixa nenhum sentimento de julgamento nos dominar. A câmera começa a percorrer lentamente os corpos dos personagens dormindo no chão, vulneráveis e indefesos. Ouvimos o narrador descrevendo como está, o que pensa cada um deles. A música suave e melancólica de Mihály intensifica a vulnerabilidade deles;

sentimos compaixão independentemente do que fizeram no passado, ainda que possam ser responsáveis pela sua própria miséria. Sobre os males causados a estas pessoas, por Irimiás, e sobre a vulnerabilidade social no plano da realidade húngara relata o ator Miklós B. Székely (que vive o personagem Futaki neste filme):

"Há oito anos, vivemos um nacionalismo burro, medíocre, um conservadorismo da direita fascista, liberal; o governo fazendo leis para tudo, querendo controlar tudo e se escondendo por trás de mentiras e ideologias ultrapassadas. Irimiás tem um contraponto positivo, assertivo na nossa realidade histórica; assim como o famoso poeta Endre Ady, cujo messianismo cem anos atrás fazia sentido em relação ao futuro do país." (In MELLO, 2016)

Esta fala do Székely, coloca a ficção de Tarr em relação direta com a vida na Hungria nos tempos atuais.

Na sequência seguinte, em plano fixo, mais fechado, ouvimos uma respiração discreta. No escuro, alguém caminha por uma grande casa vazia, abandonada, como se procurasse algo com um lampião na mão. A luz vai surgindo discreta também pelas portas abertas, jorrando fochos na casa, barulho do vento, escuridão completa. Depois de um tempo, em primeiro plano, vemos que trata-se de uma mulher. Ela segue a caminhar, no corredor, a luminosidade concentra-se nela. E ao seu redor, a imagem está completamente escura. Os planos são picturais, impecáveis formalmente. E a mulher pergunta/narra: "Como poderiam esses pobres companheiros aquecer esse lugar?" E ficamos sabendo que tem mais gente ali. A coreografia sonora de V. Mihaly coreografa sugere o ritmo do *travelling* lateral lento, que começa da esquerda para a direita, nos dando a ideia de que os personagens se movimentam, mas o espectador ver um a um parado, enquadrados em primeiros planos. A expressão estática assemelha-os a pinturas, seus olhares fixos parecem atravessar a câmera, mirar um outro mundo. Nesta sequência, Tarr põe em limiar o que é cinema e o que é pintura, apagando as fronteiras. A câmera pára e eles se movem, sabemos que estão vivos, e se olham no vazio triste e cortante de suas vidas. A câmera volta a se mover e faz um giro de 360 graus em torno de uma mulher solitária, colocando-a em estado de suspensão.

'O círculo se fecha' é o nome da última parte do filme, seqüência que assim se compõe: câmera parada, um quarto iluminado por uma luz que vem de fora, de uma janela aberta (a iluminação natural que vem do exterior, era usada pelo pintor Vermeer, cuja pintura inspirou Tarr). Barulho de chaves, um homem idoso - o personagem *Doutor* (durante o filme, nunca vemos ele atuar como médico e não

nos é dado a saber) - ele abre a porta da rua e entra numa casa com um galão de bebida na mão, está bem agasalhado. Vai para o quarto e se serve de uma dose de aguardente (*palinka* - cachaça húngara), toma, sai do quarto para acender a luz, sem vermos direito sua cara, volta, tira seu casaco, ajeita-o sobre o sofá, sentando-se de frente para a janela, de onde repetidas vezes “observa” o povo do lugar e a vida passar. É o *Doutor* a quem a menina Estike tentara pedir ajuda antes de suicidar-se com o veneno. Ele reabastece sua garrafa de aguardente. A câmera lentamente se aproxima do velho fragilizado pela idade e pela bebida, até fechar o quadro em primeiro plano. Ele olha em direção à janela e contempla sua solidão. Os personagens de Tarr estão sempre diante de uma janela a ver o mundo passar, com olhares vazios e a expor na atuação seus afetos tristes, como a solidão e a desesperança - que reduzem a potência de agir. Os afetos exprimem a simultaneidade da potência corporal e mental, de passividade ou de agir. “São dadas tantas espécies de alegria, tristeza e desejo e, conseqüentemente, de cada afeto que se compõe deles, como a flutuação do ânimo, ou que deles se deriva, como o amor, o ódio, a esperança, o medo etc., quantas são as espécies de objetos pelos quais somos afetados”.¹⁰² No raciocínio de Espinosa, a mente passiva ignora as causas que afetam o corpo e as causas das afecções, e esta ignorância é a principal causa da dor, do sofrimento e da servidão humana. Silva, por meio do pensamento espinosista, atesta que: “na medida em que a vontade é considerada como instância que conduz à ação. Ora, agir envolve o corpo, sendo assim, quem considera que os seres humanos têm uma vontade que decide soberanamente sobre as ações que empreenderá, considera igualmente que esta vontade é um poder da mente de mover o corpo ou impedir seu movimento”¹⁰³. Se o sujeito não tem vontade, não age, não pode ter total controle sobre a potência do corpo ou da mente. “Aqueles que se julgam livres, portanto, apenas ignoram as causas que determinaram suas ações. Dito de outra maneira, aquilo que chamamos de decisão livre é apenas a determinação considerada sob o atributo do pensamento.”¹⁰⁴ Os personagens dos filmes de Tarr ignoram as causas internas de suas faltas de ações e têm suas potências de agir reduzidas diante das forças externas que definem seus modos de vida.

¹⁰² ESPINOSA, 2016, p. 56.

¹⁰³ SILVA, 2007, pp. 181-182.

¹⁰⁴ IDEM, 2007, p. 188.

Continuando com a sequência do filme, a chuva cai no vidro da janela fechada e o *Doutor* nos conta que estivera doente, internado num hospital, e nos descreve a passividade dos habitantes do lugar, enquanto a câmera lentamente circula o ambiente, até voltar ao seu rosto. Ele continua narrando os problemas da vida dos outros, e refletindo em voz alta, também os seus. Levanta-se, coloca seu casaco, fecha a porta e sai. Com a ideia de que o círculo se fecha, quando na verdade retorna ao começo, Tarr nos mostra, então, que as coisas não mudaram na vida dos personagens. Os personagens servis e humilhados, presos a disputas de poder entre eles, revelam falsos moralismos, suas misérias e sofrimentos íntimos; enfim, as fragilidades humanas. O homem em estado de servidão encontra-se fora de seu poder de decisão e de sua capacidade de agir, sendo então forçado a pensar por forças externas, se sente acuado, isolado e enfraquecido. Afetado negativamente por paixões tristes, sofre pela violência dos maus encontros que faz, não conseguindo livrar-se desses males. Um homem cansado, fraco, aprisionado não pode ser livre, sua potência estão reduzidos, fica em estado de letargia, não age contra o fora de si. Os personagens de Tarr estão impregnados por tudo isso. Caberia a eles tomar as rédeas de suas vidas, mas não têm vontade, desejo e força de agir.

Destaco ainda o caráter apocalíptico deste filme, num diálogo falado por Irimiás, aproximando-se do final de *Satantango*, ouvimos: "A eternidade dura para sempre, não existe comparação com o efêmero, o variável, o provisório. A intensidade da luz penetra na escuridão e esta parece debilitar-se. Existe uma descontinuidade, interrupções, vazios, um nada negro [...]". O discurso apocalíptico será retomado por Tarr nos filmes seguintes, em *As harmonias de Werckmeister* (2000) e, em especial, em *O cavalo de Turim* (2011).

Em seus filmes tudo começa com uma situação de rotina, algo que se repete na vida diária dos personagens, como um *ritornelo* deleuziano. São situações abertas, do viver, e não existe narrativa ou dramatização explícita. Segundo Deleuze (2009), o *ritornelo* compõe um modo de existência, um estado existencial. Os personagens do cineasta, cujas vidas têm um movimento em *ritornelo*, passivos, desencantados e resignados, vivem sem esperas ou vivem esperas vãs, aparentemente não há para eles saídas, dado o estado de letargia em que se encontram, mas também não há desespero. Eles expressam seus modos pacientes de estar no mundo, permanecendo no mesmo território, "impossibilitados" de se moverem para além de si e dali, agindo como exilados no espaço que os abrigam, porém, tentando sobreviver, reivindicar e recuperar a dignidade perdida. No conceito de *ritornelo*, o que está em jogo é o sentido da vida e o retorno que faz o traçado ao regressar sobre si, diferenciar o interior do exterior - o importante é o que existe, o que

vivem os personagens. Além disso, o cineasta usa o marasmo, a ausência de ação ou reiteração dos atos cotidianos dos personagens para produzir diferença, criando movimento nas imagens - o que funciona de certo modo como um dispositivo anti-cinematográfico, uma vez que a imagem do cinema pressupõe ação, movimento. Um dispositivo cinematográfico tem seu regime próprio, pressupõe imagens em movimento, ato possível pela projeção. Tarr, ao usar a temporalização das imagens com longos e lentos planos-sequências e pela falta e/ou reiteração das ações dos personagens, cria movimento interno nos planos, na imagem. Uma imagem que não está subordinada ao movimento, mas ao tempo, um pensamento da imagem e na imagem.

AS HARMONIAS DE WERCKMEISTER. O filme a considerar agora é *As harmonias de Werckmeister* (Werckmeister Harmóniák, Hungria / França / Alemanha, 2000). Duração 146 min. Com cerca de 39 planos. 35mm. Preto-e-branco. Drama. Ficção. Rodado em Baja-Hungria - visitei esta locação em janeiro de 2016. Figuras 4 - Baja. Fotos e *Frames* do filme.



Fotos: Lídia Mello



Frames do filme

Quando visitei Baja, cidade com cerca de 40 mil habitantes, fiquei circulando a praça principal, acima nas Figuras: *frames* e fotos, andei pelas ruas buscando percorrer, ainda que debaixo de neve e frio, os caminhos de Valuska. O protagonista Valuska foi vivido pelo ator alemão Lars Rudolph no filme.

As *harmonias de Werckmeister* traz a seguinte situação: no meio do rigoroso inverno, em um vilarejo da planície húngara, um povo estranhamente passivo espera por um circo que trará uma grandiosa baleia e um misterioso príncipe - esperam por algo ou alguém que possa mudar suas vidas. O circo e a baleia chegam num caminhão que está estacionado na praça principal da cidade, mas o que as pessoas não sabem é que o príncipe não é príncipe e que a baleia está morta, irão ver apenas sua carcaça ao entrar “dentro” da baleia morta. O filme foi inspirado no livro *Melancolia de la resistència* (1989), principalmente, na parte nomeada *Harmonias de Werckmeister*, romance do escritor também húngaro László Krasznahorkai, co-roteirista do filme. O cineasta manteve em seu filme a maioria dos

nomes e personagens do livro e as referências bíblicas do escritor.¹⁰⁵

Tarr havia lido o livro *Melancolia de la resistência*, de Krasznahorkai, fazia muito tempo, mas só conseguiu desenvolver o roteiro do filme muito tempo depois, quando, por acaso, conheceu o ator Lars Rudolph, em Berlim. Só após encontrar o protagonista, juntamente com o escritor, criou o roteiro. Sobre este assunto declara Rudolph¹⁰⁶, quando conhecera Tarr estava fazendo um curso de atuação:

“[...] numa escola de cinema em Berlim, me pediram para atuar num filme de estudantes, num curta. Um jovem rapaz, diretor me pediu para atuar em seu curta-metragem. E foi assim, que conheci Béla Tarr. Ele estava ensinando cinema para jovens diretores naquela escola. E eu estava atuando. Ele estava orientando, trabalhando com os alunos no curta-metragem de que eu estava participando. E uma espécie de desastre aconteceu, uma briga de amor no filme. Nós estávamos filmando e numa das cenas que fizemos havia uma discussão, e eu bati na atriz, machucando muito seu ouvido. Eu ainda não era profissional. E a cena não estava dando certo, a mulher estava muito tensa, a atuação era ruim. E o diretor ficou nervoso com a atriz por que ela não quis continuar atuando. Ela parou de atuar. Mesmo a atriz ferida e sentindo dor, para ele, a cena não podia parar. O diretor disse: ‘continue atuando, continue no filme!’ Béla estava lá, viu isso, e disse-me, ‘acidentes acontecem’. Foi muito ruim para mim. Mas ele gostou da minha reação na frente da câmera, parecia real. Todo mundo estava com raiva de mim. Mas foi um acidente. No final da filmagem, Béla veio até mim e disse sussurrando: ‘Você fez bem, você fez a coisa certa, não se preocupe’. Ele entendeu a minha energia. E percebi que alguma coisa estava acontecendo em sua mente. Ele estava me observando. Era a primeira vez que ele me via, ele olhou firme nos meus olhos e eu percebi na hora que alguma coisa especial acontecia. Eu ouvi ele dizendo ao diretor ‘escolhe esse cara, vamos levá-lo’. Esse trabalho acabou em três dias. Então, eu não tive contato com Béla por dois anos. E depois, ele me contactou e disse: ‘Por favor, venha comigo em um café na esquina (em Berlim). Eu quero falar com você’. Ele trouxe o roteiro e disse-me: ‘Eu quero que você viva este homem’, e completou: ‘Quando eu te vi há dois anos, eu soube que eu finalmente podia escrever o roteiro de *As harmonias de Werckmeister*, a partir do romance de László Krasznahorkai.’ (In MELLO, 2016)

¹⁰⁵ A estrutura do livro *Melancolia de la resistência* é composta da introdução e, a seguir, o texto é corrido até o fim, sem divisão de capítulos; um texto em fluxo e com poucos títulos, cuja temática expõe a textura da existência humana. É, diferente do filme, o livro começa com um narrador contando uma viagem de trem sendo feita por pessoas do interior da Hungria, com destaque para uma personagem mulher voltando para sua casa. Discorro mais sobre a estrutura do livro num texto que está nos Anexos.

¹⁰⁶ Em abril de 2016, eu tive a oportunidade de entrevistar Rudolph por *Skype*, ele em Berlim e eu estava em Lisboa. Rudolph era músico de uma banda de rock antes de ser ator.

A fala de Rudolph mostra como o diretor trabalha, seu modo de escolher os atores e a importância da escolha de atores no seu processo de realizar seus filmes.

Sobre a escolha de alguém para viver os personagens de seus filmes declara Béla Tarr:

"Nunca me importo com os personagens na história. Escuto o personagem e a personalidade das pessoas reais. Se eu decido escolher determinada pessoa, isto significa que eu a escolho porque a personalidade dela é muito próxima da personagem do filme. Depois disso, é hora de esquecer o personagem do filme, porque o personagem real é que passa a ser importante, a personalidade real é que é importante." (In MELLO, 2014)

Penetrando no interior do filme. A sequência inicial de *As harmonias de Werckmeister* começa com um plano fixo fechado num aquecedor aceso, e logo sendo apagado por um homem: o dono do bar, que, em seguida, se dirige aos clientes anunciando que está na hora de irem embora. Vários homens estão no local, alguns bêbados. Eles não saem, surge o personagem János Valuska (Lars Rudolph) e cria uma “dança” com os homens para mostrar-lhes, e também a nós, espectadores, a composição do universo, o funcionamento dos planetas (ressalto que, em Tarr, tudo que os personagens sabem e veem, o mesmo ocorre com os espectadores). O personagem Valuska em sua demonstração, põe em reflexão os princípios cósmicos, buscando criar relação com a realidade. Todos ficam em silêncio, alguns estáticos, como se fossem esculturas ou personagens de uma pintura, mas seguem as indicações de Valuska cujo olhar é estranho. A sonoridade do Mihály entra compondo e potencializando a atmosfera fílmica, enquanto a câmera se move, aproximando-se ou distanciando-se deles, coreografando os corpos no ritmo dado pela música. Até que o dono do bar os traz de volta à “realidade” e manda-os embora. Essa é uma ação que o filme nos dá a entender que se repetia com frequência no bar. Valuska sai do bar, abre-se o plano e a câmera acompanha-o pela rua na noite silenciosa.

Nesta sequência, Tarr tece um olhar filosófico sobre a cosmologia, o ser no mundo, a metafísica da vida. Ao contrário da metafísica tradicional (que pensa um mundo imutável, fechado em si mesmo, contemplativo, transcendente à vida e por isto verdadeiro), para Espinosa - e, na sua esteira, Nietzsche, Bergson e Deleuze (filósofos vitalistas) -, o único mundo que existe é o mundo das sensações, dos afetos, conflitos e mudanças ininterruptas, onde o nosso corpo é modificado pelos fluxos incessantes da vida e o nosso pensamento

é potência para conhecer e amar a mudança. Assim, a vida deve ser pensada do ponto de vista da imanência, no sentido de que o homem vive num mundo real e a ele se entrega, tomando para si todas as consequências. Penso que Tarr cria situações e imagens imanes, ao proporcionar ao espectador ter olhos que veem e sentem, pois não apenas vemos a imagem, mas percebemos, apreendemos o fluir do tempo da vida nela expresso. Expresso na superfície da tela, pela textura pictórica da imagem e nos gestos dos personagens que vivem as ações e não apenas atuam. A imanência é experimentada pelo espectador de modo visual e imediato - uma interpenetração da percepção naquilo que é visto; a imagem não insinua um mundo transcendente. Há uma concentração de uma potência infinita nas imagens, uma criação estética, plástica da imagem, com recursos cinematográficos e pictóricos, a composição, enquadramentos, luz, cor, proporção, encenação dos personagens que tornam visíveis, perceptíveis na tela algo que em si não é apreensível, tal como o tempo, a eternidade, a imanência mesma. Uma imagem em que o tempo parece ter sido esculpido - uma imagem que precisa do tempo para ser percebida, sentida. Sobre a imanência: “Consiste nessa elevação de não apontar para nada, em vez disso, o próprio gesto, a figura humana ali representada [...] devem ser atravessados por uma força substancial. Não é a referência a algo externo que confere à cena seu sentido, e sim a concentração de uma potência infinita, que se expressa nos modos infinitos singulares”.¹⁰⁷ Com tal teoria da Hornak destaco a potência infinita que pode ser apreendida nos filmes de Tarr. Quanto a luz, no cinema do diretor considerando o pensamento do teórico francês de cinema, Jacques Aumont (2004), tem função atmosférica. O cineasta delimita as regiões significantes na imagem, iluminando-as por zonas, num jogo de contrastes claro/escuro, criando um quadro pictórico. “Um artista expressa coisas ao criar a imagem [...] na esperança de criar uma impressão que seja, sobretudo, sentida”.¹⁰⁸ No cinema de Béla Tarr, ele busca dar sentido à existência de forma estética, filosófica e poética - o que pode ser visto e sentido por meio das imagens de seus filmes.

Em outra sequência, aos 30 minutos de filme, o personagem músico, respeitado pianista no fim de carreira, Sr. Gyorgy Eszter (ator alemão Peter Fitz) está sozinho em sua casa com um gravador nas mãos, gravando uma reflexão sobre a teoria musical tonal, o

¹⁰⁷ HORNAK, 2013, p. 415.

¹⁰⁸ TARKOVSKI, 2002, p. 40.

*Werckmeister temperamento*¹⁰⁹, o método do teórico musical e compositor barroco alemão Andreas Werckmeister (1645-1706)¹¹⁰, e de certa forma refletindo também sua própria dificuldade e impossibilidade criativa, vivendo num vilarejo onde quase nada acontece. Em seguida, Valuska entra na casa do músico, que ele chama de tio Eszter, e se senta em silêncio, mas logo sai, e o músico prossegue, narrando e gravando sua reflexão. O monólogo do Sr. Eszter nesta sequência discorre sobre o sistema tonal, os sons puros (sem ruídos -o que não existe), discorre sobre as harmonias puras as quais ele deseja alcançar com a música. E ele diz que não é apenas um problema técnico-teórico, pois o problema técnico *Werckmeister* resolveu. Digo, que o pensamento do Sr. Eszter é também um espelhamento filosófico de sua situação existencial, pois afirma ele: “O que nós temos que fazer, se somos conscientes, é que essa afinação natural tem seus limites, e o limite é algo inquietante”. A meu ver, ele se dá conta de que o homem é limitado, finito, e a consciência humana depende do tempo para existir. E, ao perceber isso, descobre que é preciso se instalar no tempo que constitui a teia da vida e resistir aos limites que atravessa, experimentando um novo modo de estar e pensar o mundo pela arte, em seu caso, pela música e, no caso de Tarr, pelo cinema.

Sobre a música tonal, o teórico e músico compositor Wisnik (1999) argumenta que se baseia em movimentos contínuos, encadeamentos harmônicos, focados em tensões e repousos cadenciados em cima de um som constante de longa duração com intervalos sutis, tudo girando em torno de um centro tonal que se impõe sobre as demais notas, dele saindo e a ele retornando, um movimento de distanciamento e retorno que, por sua vez, provoca angústia, alterando assim o estado psicológico da pessoa, que espera por promes-

¹⁰⁹ Um temperamento trata de pequenos desvios de afinação em relação a um intervalo puro na busca de um equilíbrio entre as notas da escala musical. Disponível em: http://www.academia.edu/1180738/Afina%C3%A7%C3%A3o_e_temperamento_desigual_no_Barroco - Acesso em 10.04.2015. No texto *Harmonologia*, de Werckmeister, há uma comparação entre o contraponto musical e o movimento dos planetas, onde cosmologia e harmonia são manifestações do mesmo princípio universal. E no apêndice do texto, Werckmeister novamente reflete sobre a relação entre o contraponto e a ordem cósmica, afirmando que um contraponto invertido pode atingir sua perfeição na sua inversão e, portanto, é um espelho da natureza e da ordem divina. Questões abordadas pelo músico Sr. Eszter no filme. Disponível em <http://bach-brazil.org/index.php?id=55> - Acesso em 10.04.2015.

¹¹⁰ Andreas Werckmeister foi um organista, teórico musical e compositor barroco, hoje mais lembrado pelo termo *Werckmeister temperamento*. A teoria de Werckmeister foi usada por Johann Sebastian Bach, em particular os contrapontos. Werckmeister acreditava no contraponto bem trabalhado, como o contraponto invertido - ligado aos movimentos ordenados dos planetas e às harmonias celestiais. Tal música, fundamentada no sistema tonal no ocidente, predominou entre os séculos XVII e XIX. No século XX, passou por várias rupturas, tendo sido abolido da prática de alguns compositores e relativizado por outros, mas ainda é usado, inclusive na música popular, e passa por uma reinvenção na música erudita por parte de alguns compositores, como o polonês K. Penderecki (1933-) e o estônio Arvo Pärt (1935-).

sas que não se cumprem; pois não há resolução. Como ocorre nos filmes de Tarr. Uma música que coloca o ouvinte num estado de transe, pela simultaneidade melódica e harmonia tonal; uma sonoridade que é tempo; pensamento do tempo. Levando para a realidade do filme, algo próximo da musicalidade e ritmo monocórdico, monótono e melancólico e repetitivo do compositor Víg Mihály, das situações que os personagens vivem numa angústia infindável das promessas vãs. Com relação ao modo de compor a música para os filmes de Tarr, revela o compositor Mihály como se dava: “Primeiro, eu lia o roteiro. Desenvolvemos um processo especial no qual eu fazia a música antes das filmagens. Assim era mais fácil para ele filmar suas longas tomadas com a música já pronta, e à medida que iam sendo feitas as filmagens, ele já inseria a música”. (In Mello, 2014). A duração e o ritmo da música de Mihály além de ser usado por Tarr como recurso de montagem, ajuda o diretor de fotografia a criar os movimentos de câmera e a definir o ritmo e duração dos planos e, ainda, ajuda os atores atuar de modo lento e sutil, como Tarr quer e gosta.

Noutra sequência, a cerca de 77min., num grande plano fixo, muitos homens estão na praça¹¹¹ à espera de ver as atrações circenses que chegaram no caminhão: a baleia gigante seca, mumificada, e o suposto príncipe (falso messias/profeta, príncipe que não se faz ver no fluir do filme). Pessoas que vivem num lugar onde nada acontecia e, o pior, eles pouco ou nada faziam para sair da inércia, da situação de passividade, esperavam que tal príncipe pudesse lhes trazer a solução dos seus problemas.

A figura do príncipe e a baleia, no filme, são também referências à história bíblica de “Jonas e a baleia”, citada no *Antigo Testamento*, no livro de Mateus, capítulo 12.

Jonas foi um profeta que viveu no séc VII (a.C.), recebendo de Deus a missão de pregar na cidade de Nínive, seus habitantes viviam na passividade, inativos. Então, Deus ordena a Jonas que para lá se dirija a fim de anunciar-lhes a destruição da cidade. O profeta desobedece a Deus, e embarca num navio para longe de Nínive. Deus faz com que haja grande tempestade no mar, ameaçando de naufrágio a embarcação; todos os viajantes ficam aterrorizados, e, enquanto isso, Jonas dormia no porão do navio. Os marinheiros despertam-no, julgando-o culpado por aquela tragédia, ele é lançado ao mar, que logo se acalma, e eles seguem viagem. Deus faz, então, com que uma baleia engula Jonas, o qual milagrosamente fica ileso durante três dias e três noites em seu ventre. Enquanto isso, o profeta Jonas reza. Por ordem do Criador, Jonas é expelido pela baleia numa praia. Novamente Deus manda Jonas a Nínive para transmitir aos habitantes sua mensagem. O profeta dessa vez obedece e percorre a cidade levando a notícia de que, em 40 dias, Nínive seria destruída. Ouvindo essas palavras, os ninivitas começam a fazer penitência e mudam de atitude,

¹¹¹ Destaco que esta é a praça principal da cidade de Baja-Hungria (ver figuras 5 nos Anexos), locação que antes foi usada por Tarr numa cena de *Satantango* (1994), quando os personagens Irimias, Petrina e Sanyi atravessam a praça e cavalos que ali estão saem correndo. Este é mais um exemplo que a repetição nos filmes do diretor traz diferença.

deixando de ser passivos. Diante da mudança de atitude dos habitantes, Deus não os castiga. Todos ali esperavam a boa nova. Alertados pelo profeta, clamaram a Deus, fizeram penitência, deixaram os maus caminhos e mudaram suas vidas.

Algo próximo ocorre em *As harmonias de Werckmeister*: os habitantes do vilarejo estão inertes num caos total, sem perspectivas de melhora. Um circo chega anunciando as atrações: a baleia morta (a carcaça apenas, mas eles não sabem de antemão) e um príncipe, ambos misteriosos, poderosos. Havia, pela região, uma tradição de que por onde passava esse circo, desgraças aconteciam. As pessoas, iludidas com o mistério de tais atrações, esperavam ansiosas para vê-las. O que não previam é que suas vidas se tornariam ainda mais caóticas do que antes, chegando ao ponto da destruição total. O príncipe (o “profeta”) teria ido anunciar-lhes que era chegado o momento de mudanças e, como eles não tomaram atitudes para transformar suas vidas, teria sido lançada sobre eles uma maldição. Teriam os habitantes do lugar sido punidos pela passividade e inércia existencial. Uma espécie de apocalipse, por sinal, anunciado em outros filmes de Tarr.

A última e significativa sequência deste filme, se passa não muito tempo depois da anterior, a cerca de 97min. do filme, em que uma multidão enfurecida caminha pelas ruas, armada de pedaços de pau e ira, marcham em direção ao hospital, destruindo vidas e parte da própria cidade onde vivem. Havendo o príncipe profeta lançado sobre a população uma maldição, castigou-os com a destruição do lugar por eles próprios com incêndios e matanças - e nem mesmo os doentes que estavam no hospital ficaram a salvo. Um caos total se instala. A chegada do circo, do príncipe e da baleia ao vilarejo, portanto, só gerou mais conflitos, somados aos problemas sociais e de opressão que viviam os habitantes, revelando assim a condição e falta de estrutura, de todo nível, e a ingenuidade deles em crerem em qualquer coisa e em quem não conhecem, entregando suas vidas e responsabilidades a outrem. Indefesos a esta força maldita e atados àquele lugar amaldiçoado, a revolta das pessoas fez mal a elas próprias. Na sequência de destruição do hospital, pelos próprios habitantes do vilarejo, o narrador diz: “Há construção em toda ruína”. Sim, se pensarmos com Deleuze, o caos é potência, é força transformadora. Todavia, no filme de Tarr, a potência da ação dos habitantes revela-se algo destruidora.

Percebo uma relação da situação vivida pelos personagens em tal sequência fílmica, com a pintura *O triunfo da morte* (1562)¹¹² do

¹¹² Disponível em: http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/pieter_brueghel_st/brueghel_st_triumf_smierci.jpg Acesso 10.11. 2016.

pintor holandês Pieter Brueghel - o Velho. No quadro, corpos, esqueletos, vidas destruídas estão espalhadas no chão, numa terra devastada, numa paisagem desolada. A morte seguindo seu caminho, levando com ela todos que encontra pela frente, sempre triunfará sobre tudo e todos. Brueghel expõe assim o limite e fraqueza humana. Nessa época, as pessoas eram vitimadas por epidemias, pragas e guerras. E muito era atribuído ao “castigo divino”, em razão dos vícios humanos, sendo Deus visto como um juiz temerário que envia a morte como punição para os males da humanidade. O quadro de Brueghel, assim como a situação dos personagens do filme de Tarr, abordam a temática da fragilidade humana trazendo a ideia de um “castigo divino”. No filme, os personagens se revoltam e agem não por uma força transformadora, mas por causa da maldição lançada sobre suas vidas, e acabam mais fragilizados do que estavam. O quadro pictórico e o fílmico provocam ainda uma reflexão sobre a violência humana, mas não deixam espaço para a ilusão de uma vida estável, nem para saídas prontas ou divinas. A existência implica mudanças e muitas batalhas a atravessar; é preciso enfrentá-las e não ficar à espera de uma solução divina para os próprios problemas, causados muitas vezes pela própria inércia e esperas vãs. Em defesa da vida, diria Nietzsche (2011), não podemos ser meras ovelhas de rebanhos; a vida é um campo de batalhas e devemos produzir modos de afirmação da vida e não de destruição dela, tampouco entregar tudo a um Deus que tudo decida por nós. Sobre o filme, o ator Lars Rudolph (que fez o papel do protagonista) declara que:

“Expressa muitas coisas, fala sobre a necessidade de mudança da sociedade na Hungria, sobre música, sobre um pensamento filosófico, sobre voltar para si mesmo a cada momento da vida. Este filme é um tipo de reflexão, para mim. Porque na sua cabeça você sempre tem que estar bem consigo mesmo, e sei que as pessoas não conseguem isso, algumas pessoas não conseguem ficar consigo mesmas, mas outras realmente gostam deste tipo de coisa.” (In MELLO, 2016)

Em seguida, relacionando este filme com a literatura, pois *As harmonias de Werckmeister* surge a partir do romance de Krasznahorkai:

O cinema é a arte do tempo das imagens e dos sons, uma arte que constrói os movimentos que põem os corpos em relação uns com os outros no seio de um espaço. Não é uma arte sem palavra, mas não é a arte das palavras que conta e descreve. É uma arte que mostra corpos a exprimir-se, entre outras maneiras pelo ato de falarem e pelo modo como as palavras sobre eles produzem efeitos. (RANCIÈRE, 2013, p. 14)

A arte literária é, portanto, a arte das palavras e que descreve aquilo que não vemos, enquanto a arte do cinema nos mostra por meio de imagens e sons, as situações e os gestos que os personagens vivenciam na tela. No caso de Tarr, essas duas artes, embora diferentes, têm uma relação harmônica, dada a ver pelo trabalho que o cineasta ao longo de sua carreira partilhou com o co-roteirista e escritor László Krasznahorkai. Em seu cinema, vida e ficção se conectam e, para ele, os atores devem colocar sua personalidade na atuação, mesmo que na prática o que se dê seja uma encenação fílmica ficcional. A realidade das situações encenadas pelos personagens funciona como no tempo vivido e não apenas como no plano da imaginação do campo literário. Com relação ao cinema: “a arte do tempo das imagens e dos sons”, em Tarr o tempo imagético não é subordinado ao movimento, ele é construído por meio de *blocos de tempo* - longos e lentos planos-sequências -, como se fosse o tempo da vida, o tempo que flui sem parar. O ator Lars Rudolph põe em relação o livro *Melancolia de la resistência* e o filme *As harmonias de Werckmeister*:

"O romance é muito longo. Béla tentou trabalhar as longas frases que Krasznahorkai escreveu, como Thomas Bernhard, frases longas sem ponto final, as coisas acontecendo, escorrendo por páginas e páginas, até mesmo uma frase em duas páginas, muito longo. E isso me lembra muito a câmera, os longos dez minutos de uma sequência filmada sem cortes, acontecendo, escorrendo. Então, isso é o que Krasznahorkai faz. Talvez, seja uma característica muito húngara, como observar as coisas acontecendo, coisas muito extensas, uma visão concentrada, com movimento lento, sustentar as frases, manter os pensamentos. E este também é o mundo de Béla Tarr, a maneira como ele faz filmes, tão especiais e tão longos. Béla poderia filmar durante três horas sem trocar o rolo do filme, se fosse possível. (In MELLO, 2016)

Ainda sobre a relação Literatura e Cinema, Béla Tarr¹¹³ declara que a adaptação literária é algo impossível de se fazer, ele também fala da relação entre Filosofia e Cinema:

"São linguagens totalmente diferentes. Um filme é como um quadro com sons, com o olhar das pessoas sobre a vida. A filosofia é algo realmente diferente e séria, mas é um modo diferente de pensar e reagir. E se são diferentes, não podemos usar as mesmas palavras, pois temos linguagens diferentes. Assim como a literatura, a filosofia é uma coisa completamente diferente do cinema. Se considerarmos, por exemplo, uma mesa. Um escritor pode escrever profundas vinte páginas sobre tal mesa. Se ele tem talento poderá escrever realmente intensas vinte páginas sobre uma mesa. Como sou um cineasta, tenho

¹¹³ Na entrevista a mim concedida, e que consta no Diário de campo na Hungria.

uma câmera e ela tem muitas lentes (nós cineastas as chamamos de *objetivas*) porque elas podem mostrar coisas reais e é por isto que as chamamos de *objetivas*, porque elas mostram o tempo todo coisas reais. Filmar tem a ver com coisas reais, com a realidade. Não consigo fazer uma adaptação, se eu pegar um livro para fazer uma adaptação certamente não dá, caio fora." (In MELLO, 2014)

Falta-lhe, talvez, respeitar mais a força e importância da literatura de Krasznahorkai em sua obra cinematográfica, haja visto que dois de seus filmes foram feitos a partir de livros do escritor, e além de Krasznahorkai ter sido co-roteirista de Tarr em seus últimos cinco longas-metragens. Destaco que, mesmo tendo a Filosofia, a Literatura e o Cinema, cada uma sua especificidade, podem ser colocadas em diálogo, tanto que o cineasta parte da literatura de Krasznahorkai, e convida este escritor para ser co-roteirista de seus filmes. Ao que parece, Krasznahorkai não escreveu roteiros para outros cineastas. Deleuze, na conferência sobre o cinema e o ato criativo, texto intitulado *Qu'est-ce que l'acte de création?*¹¹⁴, afirma que há ideias no cinema que poderiam valer também em outras disciplinas. Para ele, há ideias no cinema que poderiam ser excelentes em romances, mas que não teriam o mesmo aspecto de jeito nenhum. Há ideias no cinema que não poderiam ser apenas cinematográficas. E mesmo quando se trata de ideias em cinema, que poderiam ter valor em romance, elas já são engajadas num processo cinematográfico que faz com que sejam destinadas de antemão - seria uma maneira de colocar uma questão que interessa: o que faz com que um cineasta queira adaptar, por exemplo, um romance. Se ele tem vontade de adaptar um romance, me parece evidente que seja, porque ele tem uma ideia em cinema, que ressoa com aquilo que o romance apresenta como ideia de romance. E, aí, às vezes acontecem grandes encontros. Sendo assim, percebo que Tarr abordou no filme, o que foi contado no livro do escritor, mas não reproduziu o livro, voltou-se para a realidade que o livro o inspirou para construir o filme. Nesse sentido, os romances de Krasznahorkai são, para o cineasta, grandes romances, e se revela aí uma grande afinidade - onde Tarr teve uma ideia em cinema corresponde, aproxima-se ao que era a ideia dos romances do escritor. Isto é, Tarr se inspira em ideias dos romances de Krasznahorkai para criar ideias em cinema, engajado no processo de criação cinematográfica; teve ideias em cinema, mesmo se ele tomou "emprestadas" do escritor suas ideias-romances. O cineasta teve ideias de fazer dois de seus filmes a partir dos

¹¹⁴ Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation - Acesso 10.08.2016.

romances do escritor, porém teve ideias em cinema, usando recursos do cinema - visuais e sonoros -, o espectador ouve e vê a transformação, e não lê e imagina como ocorre o processo no texto literário. Ter uma ideia é atualizar o que existe em potência.

A arte cinematográfica, desde seu surgimento, toma da arte literária alguns recursos emprestados, seja na criação de roteiros, personagens ou diálogos etc. E embora tenha sua especificidade, o Cinema se constitui também enquanto cinema com recursos próprios e de outras artes, como a Literatura, a Pintura, a Fotografia, a Música etc. O cineasta¹¹⁵ fala da importância e contribuição do escritor László Krasznahorkai em seus filmes, dizendo que, em *Condenação*, Krasznahorkai ajudou-o a criar o roteiro a partir do argumento do diretor; em *Satantango*, o cineasta partiu do livro do escritor, filmando direto do livro e com ajuda do escritor; em *As harmonias de Werckmeister* se inspirou no livro *Melancolia de la resistència*, de László, criando juntos o roteiro; em *O homem de Londres* partiram do livro de mesmo nome do escritor francês Georges Simenon (1903-1989), e juntos elaboraram o roteiro do filme, mudando muitas coisas escritas por Simenon, todavia mantendo a atmosfera do livro, os nomes e personagens (exceto alguns que não constam no filme); e, em *O cavalo de Turim*, Tarr parte de um argumento do escritor e sobre algo que aconteceu com Nietzsche, para criar as situações que se passam no filme. Reconhecendo então, a relevância dos romances do escritor em seus filmes. E, numa entrevista, interrogado sobre os personagens: Valuska de *As harmonias de Werckmeister*; Estike de *Satantango* e Karrer do filme *Condenação*; o escritor L.Krasznahorkai (co-roteirista dos filmes), disse que tais tipos de personagens são conformados com a vida e são frutos de uma longa tradição da sociedade humana, são pessoas que tiveram que sacrificar suas vidas, são vítimas da história humana, das quais não podemos nos esquecer.¹¹⁶

O HOMEM DE LONDRES. O filme a abordar a seguir, é *O homem de Londres* (A Londoni Férfi, França / Hungria/ Alemanha, 2007). Duração 139 min. Ficção, Drama. 35mm. Preto e branco. Com menos de 50 planos. Rodado no entorno do *Porto Velho* de Bastia/França. Figuras 5 - Bastia. Fotos e *Frames do filme*.

¹¹⁵ No *Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporâneo*, em 2005.

¹¹⁶ Num debate com Béla Tarr mediado por Domènec Font, no Auditorio CCCB em Barcelona. Fala disponível no início do link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=GFJyeyiL2P0> - Acesso em 10. 08.2016.



Fotos: Lídia Mello



Frames do filme

E uma única sequência filmada na Hungria em Pilisborosjennő - no bar *Iparos Kocsma*¹¹⁷. Figuras 6 - Pilisborosjenő. Foto e *Frame do filme*.



Foto: Lídia Mello



Frame do filme

Filme inspirado no livro homônimo¹¹⁸, do escritor francês Georges Simenon, tendo, portanto, como co-roteirista o escritor húngaro László Krasznahorkai. Único filme de Tarr não rodado na Hungria.

¹¹⁷ Em janeiro e março 2016, respectivamente, eu visitei as duas cidades, estas locações.

¹¹⁸ Livro que antes de B. Tarr foi recriado no cinema por outros diretores: em 1943 por Henri Decoin, em 1946 por Lance Comforte e em 1988 por Jan Keja (não tive acesso aos filmes, não vou compará-los).

Tarr¹¹⁹ argumentou que escolhera o livro de Simenon (que havia lido muitos anos antes) não por causa da trama policial *noir*, mas pela atmosfera do romance e, sobretudo, por causa do personagem Maloin (vivido pelo Tcheco Miroslav Krobot, que, na época, no plano da vida real, era diretor de teatro em Praga). Maloin um homem taciturno com cerca de 50 anos, que trabalhava de noite, fechado numa torre de controle num porto marítimo próximo de uma velha estação de trem, um ser solitário, mesmo tendo família. No filme assim como no livro, Maloin vive todos os dias as mesmas coisas, uma vida monótona e repetitiva sem possibilidade de mudanças (questão que se repete nos filmes do cineasta), e quando alguma coisa acontece sua dignidade é testada. Maloin é um homem simples, pobre, mas digno de vida. No filme, Henriette (a húngara Erika Bók) é sua filha, e Camélia (Tilda Swinton) sua esposa. O realizador húngaro conta como conheceu a atriz inglesa Tilda Swinton¹²⁰, relata que já havia escolhido todos os atores do filme, mas ainda não havia encontrado a atriz que queria para fazer a personagem da mulher do Maloin, do protagonista. E que Ágnes Hranitzky (parceira artística dos filmes dirigidos por Tarr), depois de ter visitado muitas agências de atores encontrou uma foto da atriz inglesa Tilda Swinton, sem que seu nome constasse na imagem, havia apenas um número de identificação. Perguntaram quem era aquela mulher, aquela atriz e a agência dissera que era a inglesa Tilda Swinton. Então, Hranitzky e Tarr ligaram para Swinton, convidando-a para fazer a personagem da esposa de Maloin, e ela aceitou imediatamente. O cineasta disse que adorou trabalhar com a atriz. Isso nos possibilita saber como o cineasta escolhe seus atores. Outra curiosidade do filme é com relação à torre do porto e à estação de trem, que não existiam. Tarr mandou construí-las para criar seus elaborados e preciosos movimentos de câmera. Durante muito tempo, ele viajou pela Europa procurando a locação, o porto perfeito; quando encontrou o *Velho Porto* de Bastia Córsega /França, gostou muito optando por ele, ainda que o tenha transformado. Locação que, no filme, trabalha o protagonista Maloin. Os filmes de Tarr envolvem anos de pesquisa, antes da rodagem. Este filme, por exemplo, demorou cerca de quatro anos para ficar pronto, devido a uma longa pesquisa para encontrar o porto e muitos problemas na produção: durante a filmagem o produtor principal, o francês Humbert Balsan se suicidou em 2005, se enforcou-

¹¹⁹ Numa entrevista dada ao crítico de cinema norte-americano Howard Feinstein, em dezembro 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0> Acesso em 08.06.2015.

¹²⁰ Na entrevista concedida em 2012, ao crítico de cinema R. E. Sweeney. Disponível em <http://filmcomment.com/entry/interview-bela-tarr-the-complete-works> - Acesso em 08.12.2014.

do, pois sofria de depressão. Suspenderam a rodagem, Tarr e seu sócio e produtor Gábor Tényi tiveram que correr atrás de mais recursos para terminar o filme¹²¹. Como declara Tényi:

”Quando finalmente tudo estava pronto, e já estava lá toda a equipe, três dias antes de começar as rodagens recebemos a triste notícia do suicídio do produtor francês Humbert Balsan. Já não havia possibilidade de recuar, tudo estava construído, e mudado ali no porto. Imediatamente os investidores franceses cortaram a verba da produção, mas após tudo que tínhamos feito não podíamos simplesmente parar o filme, tínhamos que continuar. Por sorte a EUROIMAGES (European Cinema Support Fund) nos ajudou logo e enviou algum dinheiro, mas não foi suficiente, só dava para nove dias de filmagens, e depois fomos expulsos da cidade. Havia um produtor local, e ele começou a nos chantagear, a cortar a eletricidade, enfim... E quando viu que não tínhamos mais dinheiro, nos expulsou de Bastia. Daí colocamos a torre na casa de uma pessoa e voltamos para a Hungria.” (In MELLO, 2016).

O filme teve no total cinco produtores. E é falado em inglês e francês, creio que por ser co-produção e também para mostrar a impossibilidade de comunicação entre os atores que são de diferentes nacionalidades: checa, francesa, húngara e inglesa. Na versão apresentada no Festival de Cannes em maio de 2007, os diálogos foram dublados porque não deu tempo de gravá-los, uma vez que o filme terminou de ser rodado em março de 2007. Além de problemas com os produtores, o realizador enfrentou sérios problemas também com os diretores de fotografia, dadas suas exigências e a estética rigorosa do cinema que faz. A este respeito, quando entrevistei o diretor de fotografia Gábor Medvigy (que fez a fotografia dos filmes de Tarr: *Condenação*, *Satantango* e *As harmonias de Werckmeister*), ele relatou que: “O diretor de fotografia do era para ser Roby Mueller, mas ele não pode esperar até a época das filmagens. Então, István Szaladják começou a filmar, mas ele pediu para sair duas semanas depois. Foi aí que o Béla me ligou da Córsega, me pedindo para pegar voo e ir no dia seguinte, mas eu não fui.” (In MELLO, 2016). Segundo Medvigy, ele não foi devido os conflitos que já haviam ocorrido entre ele e Tarr nos filmes anteriores. Diante da negativa de Medvigy, o cineasta foi atrás de Fred Kelemen que aceitou o convite. Kelemen é diretor de filmes e de fotografia alemão de origem húngara, ex-aluno de Tarr em Berlim. Ele

¹²¹ O filme, que estava previsto para ser lançado no Festival de Cinema de Cannes, em 2005, foi adiado para ser lançado neste mesmo festival em 2007. Devido ao suicídio do produtor Balsan, Tarr teve dificuldades no financiamento do filme, contando no final com parceiros alemães e, principalmente, franceses - o Canal ARTE e o Centro Nacional de Filme Francês. *O homem de Londres* foi indicado à *Palma de Ouro* no Festival de Cannes, em 2007, mas não venceu.

fez também a fotografia do curta *Jornadas pelas planícies* (1995) de Tarr.

Sobre a escolha do porto do filme *O homem de Londres* por Tarr, em março de 2016, época da minha visita a Bastia, entrevistei Michel Borchia diretor do *Velho Porto*, que trabalha lá desde quando o filme foi rodado. Sublinho que Bastia tem dois portos, um novo (comercial) e um velho (onde ancoram apenas barcos particulares)¹²². Trago aqui parte de sua fala, quando perguntei-lhe sobre o filme, e se ele lembrava-se de algo, ao que respondeu:

”Certamente me lembro porque o Sr. Béla Tarr, quando chegou em Bastia, disse que queria fazer um filme no Velho Porto de Bastia, e que para isso precisava esvaziar o Porto. Ideia que me pareceu muito estranha, pois nunca tinha acontecido de esvaziar o Velho Porto de Bastia. O Sr. Béla Tarr veio duas vezes a Bastia para filmar. No primeiro ano, esvaziamos o porto, e logo em seguida o produtor (francês) do filme se suicidou. Então, ele teve que parar e voltar um longo tempo depois, e novamente esvaziar de novo o Velho Porto de Bastia. E, com isso, tiveram que fazer tudo de novo e pagar duas vezes pelo mesmo trabalho. No Velho Porto criaram a estrutura dos trilhos e fizeram funcionar ali um trem. Trilhos de verdade, um trem de verdade que foi reformado e colocado na frente do Velho Porto de Bastia. Eu achei que isso seria algo impossível de fazer (risos). Construíram também uma torre de controle dos barcos (onde ficava o protagonista do filme) e criaram ainda o Café/Hotel, numa casa onde ainda hoje funciona a Administração dos Negócios marítimos/Administration des Affaires Maritimes de Bastia, fica bem aqui ao lado do Porto. Eles mudaram completamente a imagem do Velho Porto. Sr. Béla Tarr transformou o *Velho Porto* de Bastia, mas, assim que terminaram o filme, ele deixou o Porto exatamente como encontrou, idêntico! Isso era algo que as pessoas tinham medo, porque as pessoas conhecem o Porto, sabem bem como ele é, quando alguém toca algo, você sabe, havia o risco de ele não deixar como encontrou, a gente não sabia se ele ia deixar o Porto no mesmo estado que ele encontrou. Mas o Sr. Béla Tarr deixou o Porto idêntico ao que ele encontrou, como ele era, e é até hoje.” (In, MELLO, 2016)

Na fala de Borchia pode-se perceber como as locações naturais são importantes para o diretor Béla Tarr, ainda que ele as transforme.

A sequência inicial do filme, rodada à noite (assim quase todo o filme) rodada no já citado Velho Porto de Bastia/França, começa com uma sonoridade musical criando uma atmosfera de espera, sugestiva, uma montagem sonora forte. A imagem pouco iluminada de um navio ancorado no porto, reflexo da água, a câmera posicionada do alto da torre de controle onde trabalha o personagem Maloin, ao

¹²² Entrevista completa disponível no Diário de Campo na Hungria.

lado uma pequena estação ferroviária. Num *travelling* lento, vertical, um plano mais fechado vai lentamente revelando o navio, o porto. E a música continua até a câmera aproximar-se de dois homens que conversam dentro do navio. Um homem entrega uma maleta para o outro. A câmera move-se para a direita abrindo o quadro e nos é dada ver a pequena estação de trem. Em silêncio, um homem entra no trem, depois uma mulher, outras pessoas saem do navio e também entram no trem. A câmera de dentro da Torre percorre a área, um homem caminha em direção à torre. A câmera agora se movimenta de cima para baixo, e depois da direita para esquerda revelando outro homem, Maloin, observando de dentro da torre o que se passava entre o navio e o trem. Ele continua a observar o que se passa do lado de fora, embaixo da torre. É, então, que Maloin vê um homem no navio jogar a maleta, e o outro está à espera na beira da água. A câmera, num lento movimento de vai-e-vem, dirige-se para a direita e para a esquerda, entre o navio e o trem, e o olhar do controlador da torre, Maloin, tudo acompanha pelas janelas de vidro, dentro dela. O trem parte e vemos o controlador sentado de costas para o espectador, refletindo sobre o que presenciara. O silêncio reina. Em seguida, gritos de homens brigando. Subjetiva de Maloin: o plano se abre, a câmera se aproxima lentamente da briga, revelando um dos homens caindo dentro da água e o outro voltando a pé para o porto e entrando no Hotel/Café. Maloin, de dentro da torre, testemunha o assassinato; a vítima submerge na água agarrada a uma maleta. Maloin desce da torre e resgata a maleta, já que não pôde salvar o homem. A música de Mihály preenche a atmosfera *noir* da sequência. Tarr coloca, nesse plano-sequência, o navio como centro da ação e Maloin como cúmplice, convidando o espectador a agir como observador e a fazer parte desta cumplicidade, pois, assim como Maloin, o espectador tudo viu e sabe. Criando uma relação de proximidade e distanciamento com a locação e o acontecimento, a intimidade da sequência é potencializada pela distância da torre até o navio e o trem, criando na imagem um sutil efeito de profundidade, e convidando o espectador a um olhar demorado e atento a cada ação dos personagens, e a se deleitar com uma interessante subjetiva e enaltecimento da figura de Maloin, envolvendo nosso olhar, trazendo o todo da imagem para perto do espectador.

Um quadro imagético que beira o estático, o sublime, o pictórico, dada sua duração, beleza e suposta quietude, mas que dentro está pleno de movimentação. Tarr dá assim ao imóvel a mobilidade, como diria H. Bergson (2006), com sua teoria do tempo *duração*, em que o tempo é a própria realidade das coisas, as coisas são ritmos, temporalidade de duração. Além disso, as janelas de vidro e o mover-se da câmera circulando a torre de controle do porto funcionam como tênues *linhas de fuga* - pensando com Deleuze, dando a

chance ao espectador de ver de outro ângulo, uma imagem dentro da outra, a chance de captar o que não está visível, o que existe em potência. O filme remete à estética do cinema *noir* e do cinema mudo, a atmosfera, o uso do preto-e-branco e do silêncio. Nessa sequência do filme, as variações tonais do preto-e-branco, do claro-escuro, a composição e o contraste da luz irradiam na tela a plenitude da força da imagem, expressando também o poder dos personagens e dos objetos de cena que a compõem. Um poder de ação imanente da luz que torna a imagem quase possível de ser tocada, como se fosse uma pintura. Pensando com a teórica Sara Hornak (2013)¹²³, uma luz que se manifesta sobre o objeto e os personagens, refletindo o poder de ação imanente a eles, um poder que é próprio deles.

Depois, Maloin sobe a torre com a maleta, é tarde da noite, ninguém o vê. Quando ele abre a maleta, está cheia de dinheiro, de libras esterlinas, *pounds*, -moeda inglesa. Ele é um homem honesto que vai enfrentar um conflito interior, e não sabemos o que ele para fará, pois se vê frente a questões de ordem ética e moral. A linha divisória entre sua consciência e a cumplicidade involuntária de um crime, conduzindo-o a um sentimento de culpa. A questão moral, a vergonha e desilusão vão afetar também a esposa do assassino (Brown) - mulher cuja face é mostrada em primeiro plano na última imagem do filme criando forte impacto no espectador. O estado-limite em que o personagem Maloin se encontra leva-o a pensar no sentido e na validade da existência, a uma questão ontológica (e não uma questão moral); e como se posicionar em situações como esta, diante de uma vida simples e sem futuro. No atravessamento desse conflito interno que vive o personagem, ele acaba por renunciar à qualquer ilusão.

Em outra sequência, aos 36 minutos, Maloin chega em sua casa, depois de ter visto a filha limpar o chão do lugar onde trabalha, comenta com sua mulher sua insatisfação. Em seguida, entra no banheiro para se lavar. No banheiro, emana uma luz ao estilo da pintura do pintor holandês Joannes Vermeer, por exemplo, em seu quadro *A leiteira* (1660)¹²⁴, quadro no qual o pintor retrata um instante cotidiano de uma mulher trabalhando na cozinha, despejando leite numa vasilha. Em ambos, a luz vinda da janela jorra no

¹²³ Autora de *Vermeer and Spinoza: Immanence in philosophy and painting*, ou em português *Espinosa e Vermeer: imanência na filosofia e na pintura*, livro publicado na Alemanha em 2004 e no Brasil pela primeira vez em 2010 pela editora Paulus.

¹²⁴ Considerada uma das mais importantes obras do pintor holandês Johannes Vermeer. A obra encontra-se no Rijksmuseum, em Amsterdã - tive a oportunidade de vê-la, em junho 2016. Retomarei esta pintura adiante.

interior, iluminando a superfície interna. Tarr, assim como Vermeer, tem apreço à luz natural que entra por janelas e portas das locações. Maloin vai para o quarto, a câmera o segue e temos uma nova composição da luz pictórica do cinema de Tarr, desta vez uma luz forte, esbranquiçada, estourada que vem da janela do quarto, e a construção de um quadro dentro do quadro, um segundo quadro no interior do primeiro, usando a porta entre a sala e o quarto como molduras que funcionam como dispositivo ótico-espacial, molduras para construir o quadro fílmico que pouco a pouco se abre, mudando novamente o enquadramento. E a casa simples e feia, o quarto com objetos simples, ganham status de arte, de pintura, de belo. Em seguida, a mulher, Camélia, vem fechar a janela para o marido, Maloin, dormir e novamente o diretor constrói outro quadro pictórico, agora intensificando o contraste do preto-e-branco, até fechar no preto puro. Demonstrando o lugar que a pintura ocupa em seu cinema. Para vermos um quadro feito por um pintor, nos aproximamos da pintura, no caso do cinema a imagem está na tela à disposição do espectador, contudo, no cinema de Tarr, se pode ver cinema e pintura ao mesmo tempo. Uma imagem em movimento e pictural. "O enquadramento é o que faz com que a imagem fílmica não seja infinita, nem indefinida, é o que a detém, é limite e janela que o cinema multiplica, ao possibilitar, diferente da pintura, ter vários quadros numa mesma sequência."¹²⁵

A cerca de 76 min de filme destaco a composição da cena a seguir, em que homens jogam sinuca enquanto uma mulher toca acordeon (cena filmada em Pilisborosjenő-Hungria). Figuras 7 - Fotos Robert Doisneau e *Frame* do filme.



Jeux de société rue Lacépède
1954



Les bouchers mélanes, la Villette
1953

¹²⁵ AUMONT, 2004, p. 112.

Fotos: Robert Doisneau



Frame do filme

Quanto à opção do *acordeon*, trata-se de um poderoso instrumento musical usado por Béla Tarr em seus filmes, remetendo à melancolia, às camadas populares, à marginalidade e ao povo cigano.

Realço ainda a composição do quadro imagético de outra sequência, também pictórica a cerca de 84min. de filme, com a tela quase preta, com poucos fachos de luz, um movimento de câmera vertical de baixo para cima, vai abrindo o quadro; e, devagar, vamos descobrindo que é uma subjetiva de Maloin, da cabine do Porto onde trabalha, vendo o Inspetor Morrison no navio. Esteticamente também uma impecável sequência, o movimento de câmera lentíssimo e uso da luz criando textura e plasticidade na imagem. Planos feitos no Porto no início do filme, se repetem nesta sequência, no entanto se repete diferenciando, com outros enquadramentos e novos personagens, o Inspetor que veio de Londres esta agora com a Polícia local visitando o local do assassinato, na tentativa de recompor e desvendar o crime. Com a câmera posicionada dentro da torre de controle e circulando o Porto, vamos ver novamente passageiros saindo do navio e entrando no trem. Abre o plano e vamos ver a cidade adormecida pelo ponto de vista de Maloin, e novamente vemos

de outro ângulo o Inspetor de Londres e a Polícia local rondando o Porto.

Quando eu visitei os lugares em que Tarr filmou, a única coisa que eu sabia antes de ir é que iria fotografar ou filmar o que ainda existisse por lá, já que muito tempo se passou desde que ele fez os filmes. Eu filmava ou fotografava sem me preocupar com os enquadramentos do filmes, mas curiosamente, depois que fui rever os filmes, descobri que alguns enquadramentos das fotos que fiz durante minha pesquisa de campo, nas locações dos filmes dirigidos por Béla Tarr, eram bem próximos dos *frames* dos filmes, como podem ser vistos nas figuras no corpo da tese.

Nas viagens eu sempre ia, portanto, ao encontro do devir, e não foram poucas as vezes em que me alegrei com as descobertas. Não por acaso, Bergson, no seu método da *intuição* (método o qual foi fundamental para eu me orientar na pesquisa de campo) argumenta que a solução está no problema, na criação do problema, surge dele, no processo, está ali, seja qual for, só falta descobri-la. Quando pesquisar é também se lançar ao devir, nos resta acolher o acontecimento.

O CAVALO DE TURIM. O último filme do Tarr para pensar é *O cavalo de Turim* (*A Torinói ló*, Hungria / Suíça / França / Alemanha / EUA, 2011), drama, ficção, 35mm, em preto-e-branco. Duração: 2h25min, com apenas 30 planos, filmado numa fazenda próxima ao pequeno vilarejo Leányvár - locação que visitei em janeiro 2016 era inverno e foi um enorme desafio chegar lá, local de muito difícil acesso, quando vi a árvore senti um afeto intenso, falo disso no vídeo que fiz e que consta no Diário de campo na Hungria. Figuras 8 - Leányvár. Fotos e *Frames* do filme.



Fotos: Lídia Mello





Frames do filme

O filme, com roteiro de László Krasznahorkai, aborda o cotidiano de um camponês, Pai (János Derzsi) e Filha (Erika Bók) vivendo isolados num lugar e num tempo que não nos é dado saber, personagens que nem nome possuem.

Segundo o produtor Gábor Tényi, a rodagem do filme durou dois invernos. Conforme Fred Kelemen, câmera/diretor de fotografia, o filme foi rodado com uma Arriflex 535B e outras câmeras auxiliares.¹²⁶ Cerca de 30 pessoas estavam no *set* de filmagem. Neste filme, o som das externas e de algumas internas foi colocado na pós-produção, algo comum nos filmes do Tarr. E a chuva e o vento não são reais, e para minha decepção, o vento, as folhas voando e a poeira, foram feitos com enormes ventiladores e um helicóptero - não que eu

¹²⁶ Disponível em: <http://www.fredkelemen.com/html/interviews/interviews.html> - Acesso em 15.01.2015.

não saiba que isto acontece no mundo do cinema. No documentário *Tarr Béla: I used to be a filmmaker* (2013)¹²⁷, de Jean-Marc Lamoure, o modo Tarr de fazer filmes, os truques por ele usados e a relação dele com sua equipe no *set* de filmagem, se pode ouvir também falas da equipe etc.

Durante o Festival de Berlim de 2011¹²⁸ Tarr explicou como surgiu a ideia para o filme *O cavalo de Turim*: “Muito simples. Queríamos buscar uma resposta para a questão: o que se passou com o cavalo depois do incidente? Krasznahorkai, em torno desse acontecimento, escreveu mais um conto do que um roteiro de cinema. Inventamos a ficção a partir daí”.¹²⁹ O cineasta húngaro, nesta entrevista, relata ainda que, quando conheceu Krasznahorkai, em 1985, apenas começaram a conversar, e se tornaram amigos. E que uma vez László dera uma palestra em um teatro e, no fechamento, lera o texto sobre o fato ocorrido com Nietzsche, acrescentando a pergunta sobre o que teria se passado com o cavalo. Segundo o cineasta, após esse momento, ele e o escritor passaram a discutir o que teria acontecido com o cavalo e como criariam o filme. E, então, decidiu fazer o filme *O cavalo de Turim*, sabendo que seria seu último¹³⁰.

As locações do filme, a casa, o poço de água, o estábulo para o cavalo, tudo foi construído especialmente para o filme, somente a árvore já existia e foi o que restou depois do filme, todo o restante teve que ser destruído. Sobre o processo do filme, Gábor Tényi,

¹²⁷ E produzido pela francesa MPM Film, feito durante as filmagens de *O cavalo de Turim*. Para saber mais sobre o documentário ver meus comentários num texto nos Anexos.

¹²⁸ Na referida entrevista dada em 2012 ao crítico de cinema Sweeney.

¹²⁹ László Krasznahorkai escreveu uma espécie de “argumento”, nomeado pelo escritor de *sketch* - roteiro para curta metragem e também o roteiro do filme, disponíveis em húngaro e em *pdf* no site do escritor-roteirista Krasznahorkai, no link a seguir: <http://www.krasznahorkai.hu/readings.html> - Acesso em fevereiro 2016. Um amigo meu, tradutor húngaro, Zoltán Móra-Ormai, traduziu para mim, o “argumento” para o inglês, contém quatro páginas. O roteiro tem cinquenta e três páginas e não foi traduzido. O texto do argumento/“roteiro de curta metragem” foi escrito em capítulos curtos totalizando quatorze, como se fosse texto de um livro, separados por ambientes da casa do Pai e Filha; diferente do filme que tem divisão das situações vividas pelos personagens por dia, totalizando seis dias. E depois do quinto dia, Krasznahorkai faz menção aos seis dias em que a história se passa. As atividades diárias do Camponês e sua Filha não são exatamente as mesmas do filme e as batatas não são citadas. Ambos “argumento” do escritor e filme do Tarr, contém o mesmo prólogo.

¹³⁰ Contudo, na entrevista dada a um congresso internacional de literatura, Krasznahorkai declara que quando Tarr ainda estava realizando o filme *O homem de Londres*, o escritor dera de presente a Tarr o esboço do roteiro, intitulado “O cavalo de Turim”. E quando o cineasta terminou de filmar *O homem de Londres*, convidou Krasznahorkai para desenvolver as situações do que seria seu último filme, mantendo o título *O cavalo de Turim*, a partir do que o escritor havia esboçado. Segundo Krasznahorkai, é um filme sobre o apocalipse. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n_DinPaUvZg&list=PL-1V0OpyB61Cgl5OchlmW-JADy7SK9qMKQ - Acesso em 05.03.2015.

produtor de *O cavalo de Turim*, me relatou algumas questões:

“Durante muito tempo procuramos um lugar adequado, um lugar que lembrasse o século XIX, um lugar que não tivesse nenhuma característica industrial, e encontramos, a cerca de 35 km de Budapeste, o vilarejo Leányvár. Por sorte, o dono da área tinha uma casa lá, e ele tinha alguma relação com cinema, e por isto fizemos um bom contrato, alugamos o local por 3 anos. Sim, porque em outro momento/filme, fizemos um contrato e precisamos de mais tempo e quando fomos refazer, os preços eram outros e para evitar isto, fizemos dessa vez um contrato mais longo. Mas, no local, havia um tubo de gás com grande pressão debaixo da terra, e ainda por cima é uma área de proteção, não havia nada mais ali perto, o vilarejo fica a cerca de 1.5 km. Tivemos que construir a casa do filme, o poço, o estábulo do cavalo, mas não podíamos construir nada num raio de 15 metros do tubo de gás. E Béla e o câmara estavam olhando o lugar onde iriam filmar, e queriam que fosse onde não podia [risos]. Como Béla gosta das coisas autênticas, ele inventou de fazer a casa de barro, e como aquele outono/inverno foi de muita chuva, o barro não secava, construimos e a casa caiu. Eu quase chorei, os trabalhadores queriam voltar para casa. Então, fizemos uma espécie de tendas/barracas sobre as construções para secá-las. Neste inverno as coisas funcionaram devagar por causa das construções, as filmagens só puderam acontecer na primavera seguinte em março/abril e nessa época as folhas começaram a brotar, e Béla não gostou...Na primeira sequência do filme, usamos uma grua colocada num caminhão e havia um helicóptero fazendo poeira e vento, e isto causou um problema no olho de Derzsi (não sei se ele te contou isso quando te deu a entrevista). Com os cavalos também tivemos dificuldades, eu e Béla fomos a procura de um cavalo, ele se apaixonou por um, começamos a filmar e o cavalo não queria carregar peso, e como não éramos *experts* em cavalos não sabíamos que isso podia acontecer. Quando colocamos o cavalo para carregar a carroça com as coisas, ele se recusou e se deitou no chão. Tivemos que arranjar outro cavalo parecido com o primeiro para rodar as sequências. O cavalo ainda existe, eu o comprei e está na fazenda de um amigo; já tem três crias. A casa teve de ser destruída, por causa do gás que passa debaixo da terra, o poço talvez ainda esteja lá. O certo é que o que ainda continua lá é a árvore que aparece no fim do filme. Aliás, esta é minha sequência preferida do filme. Todos achavam que eles não iam voltar [J. Derzsi e E. Bók, pai e filha no filme], e depois retornam. Havia um helicóptero contornando a árvore, movimentando seus galhos. Para mim, este filme fala sobre o fim do mundo.” (In MELLO, 2016)

Sobre o filme Béla Tarr, leitor de Nietzsche¹³¹ declara que:

"A história de Nietzsche me diz muito claramente sobre nossas limitações. Nós criamos algumas teorias, ou criamos algo, não importa o que, talvez apenas uma mesa, e nós acreditamos muito em nossas criações. Em seguida, fomos confrontados com o que passou com Nietzsche no momento em que ele vira o cocheiro chicotear o cavalo. E todas suas teorias haviam desaparecido, ele apenas ficou ao lado do cavalo, protegendo-o com seu corpo e abraçando sua nuca, e é isso. E você deve ver muito claramente que todas as nossas teorias podem ser falsas, podem estar erradas, temos que entender e nos aproximar das coisas reais. Claro, eu estava lendo Nietzsche e conheço teorias muito bem. E a questão principal, quando ele diz que Deus está morto, é bastante claro e muito simples. Eu entendo porque ele construiu a teoria *übermensch* ¹³², mas nós só queríamos mostrar que o mundo é talvez mais simples, talvez mais rico."

O diretor antes da primeira imagem do filme, no prólogo, nos coloca a ouvir a única história de fato contada em *O cavalo de Turim* por um narrador ausente¹³³. Enquanto vemos uma tela preta sem imagens, nos dando a ver a impossibilidade de traduzir a expressão verbal do narrador que ali age como espectador. Em seguida, o pai, um senhor idoso, vem sozinho pela estrada numa carroça, carregado por um cavalo em direção a sua casa, numa paisagem rural quase desértica. Em plano-sequência, a câmera é colocada

¹³¹ Questionado sobre o filme, numa entrevista dada a Virginie Sélavy durante o Festival de Edinburg em junho de 2011. Disponível em: <http://www.electricsheep-magazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/> Acesso em 10.11.2015. Tradução minha de: "The Nietzsche story tells me very clearly about our limitations. We create some theories, or we create something, it doesn't matter what, maybe just a table, and we believe so much in our creations and then we are faced with something like Nietzsche was, faced with the horse and the coachman beating him. And all of his theories were gone, he just stood next to the horse and he was protecting him with his body and hugging his nape, and that's it. And you should see very clearly that all of our theories may be fake, may be wrong, and we have to understand and get closer to the real things. Of course, I was reading Nietzsche and I know his theories very well. And the main issue when he says that God is dead is quite clear and really simple. I understand why he's built this *übermensch* theory but we just wanted to show you that the world is maybe simpler, maybe richer."

¹³² Destaque meu: O super homem que no futuro poderia se elevar acima da moral cristã convencional para criar e impor seus próprios valores. Originalmente abordado por Nietzsche, em Assim Falou Zaratustra (1885).

¹³³ "Em Turim, em três de janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche sai do imóvel da Via Carlo Albert, número 6. Não muito longe dali, o condutor de uma carruagem de aluguel está tendo problemas com um cavalo teimoso. O cavalo se recusa a sair do lugar, o que faz com que o condutor, apressado, perca a paciência e comece a chicoteá-lo. Nietzsche aparece no meio da multidão e põe fim à cena brutal, abraçando o pescoço do animal, em prantos. De volta a sua casa, Nietzsche, então, permanece imóvel e em silêncio durante dois dias, estendido em um sofá, até que pronuncia as definitivas palavras finais ('Mãe, eu sou um idiota') e vive por mais dez anos, mudo e demente, sendo cuidado por sua mãe e suas irmãs. Não se sabe que fim levou o cavalo."

numa *Dolly*¹³⁴ e movida lateralmente seguindo o homem até chegar à sua casa, onde a filha está a sua espera. Assim é criada uma tensão e dramaticidade na imagem, intensificada pela sonoridade monótona de Mihály. Dentro e fora da casa vamos acompanhar depois, as ações e gestos mínimos dos personagens e os poucos diálogos do camponês com a filha vivendo numa casa feita de pedras, madeira e barro, expressando o isolamento e resistência deles num lugar eremítico e num tempo desconhecido. No estábulo, o cavalo, pela força de estar ainda vivo, parece resistir a tudo, assim como os personagens. Os habitantes solitários vivem na fazenda e agarram-se a pequenas coisas de sua rotina, do viver repetitivo, em meio a uma tempestade de vento infundável e devastador, num ambiente que parece ser do fim do mundo, apocalíptico. Mas a repetição, em Tarr, nunca é sinal de fragilidade, e, sim, um meio de fazer ver a diferença na reiteração, ao mostrar a mesma coisa de outro ponto de vista (de certo modo tento fazer o mesmo nesta tese), pelas ínfimas variações gestuais dos personagens - prisioneiros de um cotidiano estagnante, ordinário e cru, numa rotina opressora, sem conforto algum, fechados sobre si mesmos, experimentando uma vida seca, dura. São corpos limitados no tempo e espaço em extensão e duração, potência limitada face a forças externas. Não são seres livres, pois não conhecem as causas pelas quais foram levados a esta vida, não conseguem se libertar das amarras que os prendem ao modo de vida enclausurante que lhes é possível, dada sua impotência. Como num ritual, a moça cozinha todos os dias duas batatas, senta-se à mesa com o pai para comer a mesma e única refeição, batatas cozidas. Ela alterna seus afazeres, cozinhando batatas, pegando água no poço, ajudando a vestir e desvestir o pai antes de dormir e ao acordar, e, nos momentos livres, ela e ele se colocam, cada um a seu tempo, diante da janela para ver a paisagem, para ver e sentir o tempo fluir. Embora o tempo e as ações se repitam, eles mudam a ordem de fazer as coisas diárias, e às vezes de modo mais lento do que o dia anterior. Sobre isso trago a fala da atriz Bók: “Fazendo o filme não sentia que era repetitivo; um dia eu lavava roupas, noutro buscava água no poço, cozinhava as batatas etc. [...] Mas não sei de onde veio a nossa energia, os últimos dias foram insuportáveis.” (In MELLO, 2016)¹³⁵. As ações e gestos discretos e reiterados dos personagens tarreanos, foram, desde os anos 1960, caros também ao cinema do francês Robert Bresson, gestos que duram e mudam num ritmo particular,

¹³⁴ Equipamento que transporta a câmera e o operador, para facilitar a movimentação da câmera durante certas cenas de um filme.

¹³⁵ Entrevista completa na parte Diário de campo na Hungria.

expressados pelos personagens de *O cavalo de Turim* com simplicidade, dando-nos a perceber a diferenciação dia após dia, sequência após sequência do filme.

Neste filme, pode-se perceber também um devir-escultura dos corpos dos personagens Pai e Filha, por vezes estáticos, quando, por exemplo, são enquadrados em primeiro plano ou quando estão sentados completamente estáticos diante da janela a contemplar pelo vidro o mundo escorrer lá fora. Além disso, saliento que eles transitam numa errância infinita entre o espaço confinado da casa e as idas até o poço ou ao estábulo do cavalo; Pai e Filha vivem e expressam problemas não apenas humanos, mas cósmicos, e como se os destinos deles já estivessem traçados de partida, vivem resignados à espera do fim da vida.

O cavalo de Turim é um filme silencioso, com apenas cinco páginas de diálogos e um longo monólogo, e tem relação com o cinema mudo, é povoado de silêncio. A meu ver, é o filme de Tarr que mais tem relação com a filosofia de Nietzsche; e com o quadro *Os comedores de batatas* (1885)¹³⁶, de Vincent Van Gogh; e ainda, com a criação do universo e o apocalipse bíblico vindos da literatura do escritor e co-roteirista do filme, L. Krasznahorkai. Neste filme, se pode perceber com intensidade, a noção de *eterno retorno*, pois a vida dos personagens é plena de reincidências, e não há finalidade em suas ações, não há busca de sentido na vida. O *eterno retorno*, em Nietzsche, é uma experiência do pensamento; digo que os personagens resistem ao *eterno retorno*, não tomam consciência da repetição, e, é uma forma deles se confrontarem com o instante vivido.

Sobre as situações do filme, o camponês tem um problema no braço direito que não se movimenta e não sabemos a causa, sua filha é uma moça dedicada ao pai e, assim como ele, é silenciosa, forte, resistente. Sobre a paralisção do braço do personagem, vivido por János Derzsi, ele relata que não havia razão alguma: "Béla queria complicar ainda mais para mim, tornar mais difícil para eu viver o personagem. Ele é louco, louco [risos]. Durante as rodagens do filme, quando eu chegava em casa tinha que fazer tudo com o braço esquerdo, e ficar com o braço direito paralisado." (In MELLO, 2015).

Pai e Filha, dividem uma vida monótona. Num determinado momento eles vão dormir e, da sua cama, o pai diz para a filha, que está noutro quarto, que há 58 anos ele ouve o barulho dos cupins no telhado - esta é uma referência ao passado que ouvimos deles. E

¹³⁶ Quadro pintado em Nuenen/Holanda e que está hoje no Museu Van Gogh, em Amsterdam. Adiante voltarei a falar deste quadro.

no quarto da filha vemos na parede um discreto quadro de uma mulher que, se presume ser da sua mãe, outra marca do passado. O passado dos personagens do cinema de Tarr não é algo explícito ou de fato necessário, é sugerido e não faz falta no decorrer do filme. A pequena família tem um cavalo que aos poucos vai se recusando a comer e a sair do estábulo. Sobre as referências ao passado no cinema de Tarr não serem explícitas, o ator protagonista do filme *Condenação* (1987), Miklós Székely argumenta (visão com a qual concordo): “Béla não está fazendo literatura, no cinema não se pode narrar, falar do passado diretamente, não precisa colocar palavras na boca do personagem, a composição imagética mostra mais. [...] Acho que numa situação dramática cinematográfica, a tensão deve ser composta pelo silêncio expressivo dos atores” (In MELLO, 2016).

Voltando ao filme *O cavalo de Turim*, passa-se em seis dias, como na história contada no *Antigo Testamento*, no livro do Gênesis (1 e 2), o sétimo dia não se completa porque o fim da vida chega para pai e filha. Enquanto que, na história bíblica, Deus, o criador do universo, por sua vez, descansou. Durante o filme, há duas marcantes situações, interferências a destacar na vida do pai e da filha: no segundo dia, recebem a efêmera visita de um suposto vizinho, um messias que discursa num longo monólogo sobre a degradação do mundo, anunciando o Apocalipse¹³⁷, dizendo que tudo lá fora está em ruínas, personagem que de certo modo lembra a figura do profeta Zaratustra; e o velho não se altera e, então, responde dizendo que o homem estava exagerando, que estava falando besteira. A outra interferência que ocorre no terceiro dia, é de um grupo de ciganos que chega inesperadamente pedindo água para beberem; o Velho corre com eles dali e, quando estão partindo em sua carroça, lançam uma espécie de maldição, dizendo que a água e a terra pertenciam também a eles, amaldiçoam o poço de água e deixam com a moça (a filha) um livro, do qual depois, noutra momento do filme, ela vai ler algo em voz alta. Pai e filha seguem vivendo solitários as intempéries do lugar, no dia seguinte - no quarto dia -, a maldição dos ciganos-profetas se concretiza, o poço seca e, pouco a pouco, tudo se esvai.

Em *O cavalo de Turim* e nos outros do cineasta, com todas as dificuldades, a resistência dos personagens e a vontade de seguir vivendo é a razão pela qual lutam - pela vida. E neste filme podemos ver, assim como na primeira fase da pintura de Van Gogh, a

¹³⁷ Na Bíblia, no *Novo Testamento*, livro do Apocalipse 1:1, é citada a passagem relatando que Jesus Cristo notificou a João as palavras que ele devia anunciar aos fiéis, sobre as coisas que em breve iam acontecer em suas vidas. Em Apocalipse 1:3, está escrito: “Bem-aventurado aquele que lê, e os que ouvem as palavras desta profecia, e guardam as coisas que nela estão escritas; porque o tempo está próximo.”

preferência por pessoas simples, marginalizadas, além do uso de tons escuros, fundo sombrio, áreas iluminadas contrapondo-se a outras escuras, personagens que emergem no contraste do preto-e-branco, intensificando a força dos corpos de modo expressivo. Nos quadros filmicos do realizador húngaro a luz não é projetada para guiar o olhar do espectador até o acontecimento principal da tela, e as diferentes tonalidades de preto-e-branco, a locação, a música, o silêncio, a composição da imagem, tudo é importante. E como já mencionado, para compor e realizar o filme *O cavalo de Turim*, Tarr se inspirou também no quadro *Os comedores de batatas*, de Vincent van Gogh - quadro que tive a chance de ver no Museu Van Gogh em Amsterdam em junho 2016, momento em que tive umas das mais fortes sensações, pois pude ver também de perto todas os esboços do quadro e me transportar para as cenas do filme. Figuras 9 - *Frame* do filme e quadro/pintura¹³⁸.



Frame do filme



Os comedores de batatas (1885) de Vincent van Gogh

Na pintura, Van Gogh salienta os traços grosseiros das mãos e das faces dos trabalhadores da terra, em seu cotidiano. Uma família camponesa está reunida para uma parca refeição, sentados à volta de uma mesa de madeira. A mulher, com a travessa de

¹³⁸ O quadro pode ser visto também no link a seguir <https://uploads2.wikiart.org/images/vincent-van-gogh/the-potato-eaters-1885-1.jpg> - Acesso em 10.03.2016.

batatas quentes e com uma expressão interrogativa, está a servir as porções que saciam a fome diária da família. O velho camponês está com uma xícara na mão, olhando para alguém do lado direito e que quase não vemos, quase fora de campo. O lampião a querosene irradia uma luz fraca, refletindo a pobreza e a simplicidade da vida deles. Em busca de intensidade dramática, Van Gogh explora em seu quadro a potencialidade expressiva dos tons escuros e contrastes da luz. No filme de Tarr, o camponês e sua filha também comem batatas, a única refeição que lhes resta cotidianamente, fruto da terra que abriga seus corpos. Essa cena vai retornar na tela de modo diferente em outros dias do filme. A composição dos enquadramentos, os personagens no quadro imagético, a luz, os objetos de cena, a locação, tudo tem relação com o quadro de Van Gogh. Em ambos os casos, quadro e filme, estão expressas as preocupações do pintor e do realizador em valorizar a simplicidade das pessoas retratadas, mostrando a pouca comida que tinham, a escassez de recursos, a casa e a vida simples, mas digna de ser vivida. Enquanto Pai e Filha comem as batatas, o jogo contrastante da luz encena o acontecimento - passara-se mais um dia e estão vivos. As imagens de Tarr lança os personagens em estado de suspensão, iluminando o quadro por zonas e deixando em destaque na superfície da imagem aquilo que interessa, arrastando assim os olhos do espectador para dentro da imagem.

Destaco também neste filme, em muitas cenas o contraste forte da luz, que faz nos determos nas zonas escuras, produzindo uma sensação de inquietude - o que pode ser percebido pela intensificação da luz, por um preto mais preto que o natural, colocando seus personagens num fundo preto o diretor aprisiona os personagens na tela. E em outras cenas vemos um branco mais branco que o normal, da luz diurna que, por sua vez, ampara os personagens pela possibilidade de outro dia de vida, potencializando a força expressiva da imagem filmica. O que pode ser percebido por exemplo, em cenas em que a Filha vai buscar água no poço artesiano, quando ela abre a porta, o esbranquiçado da luz externa inunda-a, enfraquecendo a figura da moça, e a cor se converte em pura luminescência, em matizados de branco. Pensando com o teórico de cinema francês Jacques Aumont (2004), uma atmosfera que convida o espectador a estar com os personagens e a fazer parte da simplicidade e da dignidade deles, do tempo que lhes cabe na tessitura da existência.

Outra questão a abordar é que, em *O cavalo de Turim* (e nos outros filmes de longas-metragens focos da tese), o cineasta oferece ao espectador múltiplos pontos de vista pelo olhar dos personagens, e pela opção do plano-sequência na intenção de não fazer cortes

na imagem, dando ao espectador o tempo de perceber o que está na tela. Além disso, o movimento dos atores no espaço é pensado antes da execução do movimento da câmera e, assim, Tarr acaba por construir uma estética cinematográfica não convencional, usando pouco o dispositivo cinema, pois, em vez de fazer cortes na imagem, cria longos planos-sequências, cria a montagem no ato de filmar, entre os planos e também pelo uso do som: a música, os ruídos dos elementos da natureza (o vento, a chuva), a ambientação sonora em Tarr são usados como recursos de montagem; e por meio dos longos e lentos movimentos de camera coreografados produz na tela produz um efeito, por vezes, de desestabilização inquietante, muito parecido com o modo com que a mente humana passa de um pensamento a outro ou como nos deslocamos no espaço, um fluxo da e na imagem temporalizada.

Mais um fator a observar é a função e importância dos diretores de fotografia no cinema de Tarr, quer o diretor queira ou não, acaba sendo uma espécie de co-realizador, pois cria e expressa em imagens a concepção visual que está na cabeça do cineasta. Tarr controla tal visualidade pelo monitor de vídeo no ato da filmagem. Fred Kelemen¹³⁹, alemão, fotógrafo do filme *O cavalo de Turim* (e do filme *O homem de Londres*), conta detalhes importantes sobre seu trabalho neste filme. Começa relatando que a equipe de fotografia era composta por ele e mais quatro assistentes, e sobre a iluminação, diz que nas sequências internas a fonte de luz usada era natural, vinda das janelas, lançando mão de luz artificial somente se a luz exterior variasse, e este controle era feito a todo momento antes de rodar uma sequência, sendo que nas sequências noturnas, segundo ele, foram usadas para iluminar a casa (do pai e da filha) 30 lâmpadas de vários tamanhos, e no estábulo 15 lâmpadas, além de placas de *dimmer* (equipamento usado em iluminação para teatro), para controlar a intensidade da luz, algo não comum no cinema. Ele conta, ainda, que teve que pensar um plano arquitetônico e coreográfico para a luz, de modo a ter luminosidade à esquerda e à direita da câmera, para quando o operador de câmera fosse por um lado muito escuro, pudesse se orientar, movimentar-se sem problemas. A fotografia, a iluminação foi pensada de acordo com o ritmo do filme e o movimento dos atores, previamente definidos por Tarr. Tudo formou uma grande coreografia, o movimento dos atores, da câmera, do vento, das luzes. Na entrevista que Kelemen me concedeu (por email) em abril 2016, perguntei-lhe das exigências de Tarr

¹³⁹ Kelemen relatou também que o cavalo era silencioso e triste, na sua visão próximo dos afetos dos personagens. Na entrevista concedida ao site *Cinemascope*. Disponível em: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interview-the-thinking-image-fred-kelemen-on-bela-tarr-and-the-turin-horse/> - Acesso em 20.12.2015.

para com ele enquanto diretor de fotografia, ao que ele respondeu:

"Ele não pediu nada mais do que eu exigiria de um diretor de fotografia para meus próprios filmes, e o que eu exigiria de mim mesmo: absoluta devoção criativa para fazer o melhor possível e necessário para rodar um filme de acordo com a sua visão, e sem compromissos. Rodar um filme significa tornar realidade o que se pensou. Nós criamos três filmes juntos. Além dos dois que você mencionou, filmamos *Jornada pelas planícies*, em 1995. Béla e eu, somos irmãos artísticos." (In MELLO, 2016)

Gábor Medvigy (fotógrafo dos filmes *Condenação*, *Satantango* e *As harmonias de Werckmeister*) por sua vez declara que:

"Tarr basicamente só tinha uma única expectativa do diretor de fotografia - que ele fosse genial. E, claro, a iluminação tinha prioridade quando eram escolhidas as locações, mas isto é natural. Tarr gostava de pedir coisas quase impossíveis e com isso causou muitos problemas tristes, mas até uns alegres também. Mesmo assim, não me recordo de nenhuma situação em que eu disse a ele que algo que ele queria era impossível. E quando eu não sabia algo, sua resposta era para pensar mais e encontrar uma solução. Sobre assuntos estéticos não falávamos muito. Quando às bases já estavam bem estabelecidas e suficientemente fortes para poder começar a criar; o estilo e a estética dos filmes surgiam-se naturalmente. É muito importante termos regras estreitas antes de começar as filmagens, para que mais tarde não haja contradições. Tarr em toda a sua vida foi perfeccionista, o que, sem dúvida, era um ponto forte dele. Nós refazíamos, filmávamos de novo as cenas até que ficassem perfeitas. Em filmagens de planos longos aumenta exponencialmente a importância e a responsabilidade do *grip* [profissional que opera a *Dolly*, ajusta os trilhos e equipamentos de luz] e do *focus puller* [profissional responsável pelo foco das lentes durante as filmagens]. Eles têm de ser pessoas sensíveis e precisas e possivelmente ainda adoráveis; eles conseguem resolver muitos problemas, ao mesmo tempo que podem estragar a criação de uma filmagem. A escolha deles e a cooperação com eles tem uma importância crucial, e a relação baseia-se em confiança e respeito mútuos. Eles são as ramificações estendidas do meu corpo, às vezes até do meu cérebro." (In MELLO, 2016)

Com relação a tais questões mencionadas pelos diretores de fotografia de Béla Tarr e outros importantes detalhes relacionados ao seu fazer cinema, completa seu produtor principal, Gábor Tényi:

"Béla sempre filmava em preto-e-branco, usava todos tipos de lentes, somente uma câmera, 35mm, a mais moderna que havia na época, não usava outras câmeras. Trabalhava com poucos profissionais de luz, e acreditava que a imagem tinha que refletir a realidade, gostava da luz com efeito de realidade, de luz natural ou uma luz artificial que tinha efeito natural. Em *O cavalo de Turim*, fizemos a iluminação durante uma semana dentro da casa, rodamos algumas cenas, depois tivemos que desfazer tudo por que tinha ficado com um efeito muito teatral, como se fosse um palco. Então, criamos uma estrutura completamente nova para deixar a luz mais do natural. O maior desafio da iluminação era nas cenas noturnas, quando tínhamos

que usar a luz artificial. Mas Béla não gostava que aparecesse muita luz, queria uma luz suave, por isso tínhamos que evitar que entrasse muita luz pela câmera e trabalhar bem o tempo de exposição, de modo a reduzir a luz. No caso da movimentação da câmera, era um desafio para o profissional *foquista* que, num certo momento, devia dar destaque ao rosto de um personagem e, noutro momento, em outro personagem. Em *As harmonias de Werckmeister*, por exemplo, quando o personagem Valuska está correndo na rua à noite, na sequência do incêndio (esta sequência foi feita com uma lente aberta numa *Steadicam* colocada num carrinho), houve um problema por que havia pouca luz para ver bem o rosto do Valuska, por isso tiveram que refazê-la várias vezes. Perguntavam ao *foquista* se a imagem estava boa e ele dizia “não sei, não sei”. Como era em 35mm, não se podia ver a imagem na hora que se filmava. Usaram um fio para limitar, não distanciar muito do rosto do Valuska, e para ajudar dar foco. Muitas vezes, enfrentamos este tipo de problema: depois de fazer uma cena, no dia seguinte, íamos para a sala de montagem ver como saiu a cena e víamos que não tinha ficado boa. Um dos piores momentos foi na Córsega, quando o personagem Inspetor sobe a torre do porto, em *O homem de Londres*. Gravamos esta cena cerca de 20 vezes, e ficava sempre sem foco. Depois, mesmo as versões que achamos que tinham ficado com foco não estavam boas, e Béla ficou furioso por isso. Então, ele disse: “O dinheiro que vamos gastar não importa, manda revelar as 17 versões sem foco”. Não foi barato, e o *foquista* teve que ver todas as versões dessa sequência de oito minutos, como uma forma de castigo, e não havia uma versão boa, com foco; e no final, no filme, ficou a versão menos pior, com algum foco. Esta cena foi um enorme desafio técnico. [...] No caso dos filmes de Béla, o maior desafio e inimigo era a própria natureza. E por causa da atmosfera triste de seus filmes, ele só faz filme no inverno, as árvores não podem ter folhas, não pode haver sol, não pode haver neve - porque a neve transmite uma atmosfera mais positiva, não pode haver gelo. No caso de *Satantango*, durante todo o filme chovia; e no inverno há poucos dias perfeitos como ele gosta, precisa de todos os fatores: sem sol, sem neve, sem gelo; e lidar com isso num filme como *Satantango*, que levou mais de 100 dias de rodagem, é complicado. E aconteceu várias vezes, quando íamos rodar uma cena, começava a nevar, e voltávamos para casa; outras vezes, tínhamos de esperar as nuvens cobrirem o sol, outras fizemos esquemas de degelo para dissolver a neve etc. Além disso, sempre trabalhávamos com uma sensação de desconforto, de muito frio, e a produção incessante de chuva que se tinha que fazer para cair durante as cenas. Outra dificuldade que existia na produção dos filmes é que sempre ele queria os equipamentos mais modernos que existiam, e Béla, como gosta de planos longos e filma em 35mm – e, em 35mm, só se pode fazer cenas/planos de até 12 minutos sem corte -, isso era uma barreira técnica para ele. Se existisse chance de filmar planos mais longos, provavelmente *Satantango* seria mais longo do que é [risos]. Outro desafio era produzir uma chuva bonita, perfeita. Em cada filme havia uma dificuldade. No caso de *Satantango*, foi a chuva incessante. E, no caso de *As harmonias de Werckmeister*, foi a grande baleia que deu muito problema no transporte e na montagem. E os planos longos também são outro problema do ponto de vista técnico, nos filmes de Béla, os operadores de câmera e da *Steadicam* eram torturados, se exigia muito deles.” (In MELLO, 2016)

Retomando o filme *O cavalo de Turim*, Tarr instaura um modo singular de nos fazer perceber a imagem do cinema, tornada criação de um mundo autônomo, filme testemunho do cotidiano de pai e filha, de uma vida simples, de um passado impossível de evocar, da falta de possibilidade de futuro, diante do único tempo a viver, o presente. Uma ficção do dia-a-dia, de um sofrimento tolerável e passivo dos personagens vivendo situações temporariamente interrompidas pela noite, uma sucessão de seis dias da vida de

um pai e uma filha, duas gerações, dois sexos, duas individualidades múltiplas. Os gestos mínimos com pouca variação, como atos de resistência, e os olhares vazios, ao mesmo tempo que intensos, da filha e do pai reincidem dia após dia nos planos-sequências como potência poética criada por Tarr - e tudo que lhes resta é estar juntos nesse cenário incerto. Mas a vida em si mesma é instável e sem garantias. E o cavalo, outrora instrumento de trabalho, meio de sobrevivência para o velho e a jovem, este mártir dos humanos, animal servil, feito para carregar todos os fardos, já cansado, assim como os personagens, chega ao ponto de não mais querer se alimentar, caminhando para uma morte silenciosa no estábulo. A cada dia que passa, o primeiro, o segundo, o terceiro, pouco a pouco as coisas vão se alterando, se definindo, e cada tentativa da moça em alimentá-lo é vã e, depois, no quarto dia será a vez do poço de água secar, da comida acabar, da luz cessar, e, de pai e filha terem sua resistência enfraquecida. No quinto dia do filme, quando o pai e a filha decidem partir (este é o mais longo dia), quando pai e filha estão arrumando seus pertences para irem embora. Neste momento, quando a filha coloca as coisas na mala, vemos brevemente uma marca do passado de sua vida, o quadro com a foto de uma mulher que deve ter sido a mãe dela. Colocam tudo na carroça. O cavalo à beira da morte é lançado a se mover; o velho caminha devagar sem saúde nem força, e a filha, resistente à luta diária, naquela paisagem apocalíptica, resignada, segue os passos do pai, a quem dedicara até ali toda sua vida. Mas o plano de partir, de irem embora dali, não dá certo, caminham arrastados pelo vento na estrada deserta, vão desaparecendo lentamente por trás da árvore (a árvore da vida?) que recorta o horizonte da planície; eles não encontram onde ir, não encontram saída e acabam regressando para a velha casa no território desterritorializado que abrigava seus corpos; regressam ao já vivido para experimentá-lo de novo, ainda que seja pelo fim. No sexto dia, a vida fica impossível para eles. E assim o sétimo dia não se completa, como na criação do universo; e se no sexto dia Deus criou o homem, Tarr em seu filme põe fim à vida humana.

Mas, o fim, a espera na qual os corpos se imobilizam e os rostos se dissipam, não é o desastre final; é, antes, o tempo do julgamento enfrentado por esses seres agora imóveis, mas cujos gestos obstinados e pacientes não cessaram, ao longo de todo o filme, de desenhar a imagem de uma recusa em entregarem-se à única fatalidade, a do vento e da miséria. (RANCIÈRE, 2013, p. 118).

Pai e filha suportaram a tudo até o fim, sustentados pelo desejo de vida, sucumbindo à repetição diária da vida; depois de sua potência reduzida, nem mesmo a reinvenção do cotidiano pode ser mais possível, já que o fim da existência inevitavelmente irrompe para eles. Pai e filha, mesmo vivos, pareciam já estar mortos.

Pode ocorrer que um corpo continue desempenhando suas funções orgânicas, tendo integrado, no entanto, relações de movimento e de repouso entre suas partes que transformaram o indivíduo. Às vezes, tal transformação pode ser radical a ponto de torná-lo quase um morto-vivo, um organismo que meramente funciona, mas não tem, propriamente, vitalidade, tamanha a perda de sua capacidade de afetar e ser afetado. (SILVA, 2007, p. 199)

Situação que ocorre com os personagens deste filme. Assim, poderiam os personagens de Tarr serem indagados com esta passagem?

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: 'Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!'. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: 'Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!'. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, 'Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?', pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos. Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela (NETZSCHE, In *A Gaia Ciência*, aforismo 341).

Para o filósofo este pensamento só os fortes podem suportar. Ele põe em questão, quem suportaria o pensamento do *eterno retorno*, uma vida em que tudo retornasse exatamente igual. A meu ver, os personagens de Tarr embora presos à situações de repetição em suas vidas, suportando a dor torturante, o vazio e o silêncio, sentindo o peso da existência e vendo suas forças se esvaírem; ainda assim, não suportariam um movimento circular sem diferenciação - o *eterno retorno* seria para eles uma maldição. Mesmo fragilizados,

eles resistem a tudo e lutam pela vida. Assim, entendo, que não somente os personagens, mas os filmes do Tarr, não suportam a estrutura circular do *eterno retorno* do igual, pois neles há movimento diferenciante.

Perguntado sobre a estrutura circular de seus filmes, numa entrevista, o realizador respondeu que seus filmes: "São espirais, nunca é a mesma coisa. A espiral está em movimento ao contrário do círculo, aí que está a diferença (...) Não volta para si. Por exemplo, *O cavalo de Turim*, o filme inteiro fala disto. Talvez em aparência fazemos todos os dias a mesma coisa mas nunca é a mesma coisa"¹⁴⁰. Nesta entrevista, o diretor declara ainda que a noção temporal em espiral está explícita em seu filme *Satantango*, e que vem do romance de Krasznahorkai (não era uma ideia sua). A espiral a qual Tarr se refere, produz diferença, dura e muda, tal noção presente nos filmes dele, não tem começo definido, pode ser percebida nas situações abertas do cotidiano das pessoas, a vida mesma jorrando, uma espiral que é potência, produz movimento, mudança; aliás, esta ideia está em todos os filmes objetos da tese, em uns menos, noutros mais. O eterno retorno da diferença é devir, as forças giram e se afirmam, o eterno retorno da diferença é capaz de liberar as forças e diferenciar. A diferença surge na repetição por causa da potência que existe na própria reiteração, a ação de repetir muda e se aperfeiçoa; fazer da repetição o próprio objeto do querer, e produzir movimento, significa libertar a vontade de tudo o que aprisiona, limita.

Assim, por meio da fala do realizador (e com a qual concordo), percebo também que o tempo, em seus filmes, não é o tempo do eterno retorno do mesmo, mas, sim, um tempo em espiral que eu suspeitava, e que foi se desvelando, para mim, no decorrer da pesquisa e se confirmou com a fala do diretor. O tempo cíclico gira em torno de si mesmo, se auto-condena ao fatalismo, a mesmice eterna. Se o tempo no cinema do diretor fosse cíclico, demandaria uma permanência eterna das coisas, e não a variação que há nas ações e gestos dos personagens, nas situações por eles experimentadas, nos planos, nas cenas, nos movimentos de câmera etc, nas imagens em si; e quando ocorre repetição de algo é para diferenciar, num movimento temporal em espiral que no cinema do diretor

¹⁴⁰ Entrevista dada em Genebra em 2014 e publicada no livro *Béla Tarr, de la colère au tourment*, 2016. Livro organizado por Corinne Maury e Sylvie Rollet, reúne artigos de vários teóricos. Tradução minha de: "Ce sont des spirales, ce n'est jamais la même chose. La spirale est en mouvement contrairement au cercle, c'est la que se situe la différence [...] cela ne retourne pas vers soi. Par exemple, tout le film *Le Cheval de Turin* parle de cela. Peu-être qu'en apparence, on fait tous les jours la même chose, mais ce n'est pas la même chose".

encontra movência também em *linhas de fugas*. E não há aleatoriedade no movimento criado nas imagens, tudo é cuidadosamente pensado por Béla Tarr. Sobre tais questões, vou retomar o filme *O cavalo de Turim*, para mostrar o movimento de variação, a diferença surgindo no interior dos dias vividos pelo pai e filha, em suas ações, e para isso farei uma decupagem detalhada do filme, dia a dia. O filme dura 2 horas e 25 min. se passa em seis dias, as transições entre um dia e outro são feitas numa tela de preto puro. Começa com um PRÓLOGO cuja narração esta descrita anteriormente na nota de rodapé 133, e faz alusão a um fato vivenciado pelo filósofo Nietzsche antes dele enlouquecer. E, então, o filme escorre:

PRIMEIRO DIA: Em meio à sonoridade apocalíptica e envolvente do compositor Víg Mihály, o pai sozinho vem na estrada, numa carroça guiada por um cavalo. Chega a sua casa numa fazenda isolada. A filha, a sua espera, ajuda-o a tirar aos apetrechos do cavalo e guardar tudo no estábulo. Dão comida a ele, pegam as roupas no varal perto do poço, entram em casa - uma robusta casa de pedras. O velho tem um braço paralisado, não sabemos o porquê. A filha ajuda o pai a trocar de roupas, ele descansa. Ela põe duas batatas para cozinhar e se senta diante da janela para ver o vento incessante lá fora. A filha serve a parca refeição, comem, e é a vez do pai sentar-se diante da janela. Ela reabastece de lenha o fogão-lareira. Após um tempo, ouvimos o pai dizendo para ela ir dormir, a lua se apaga, se faz noite. Ouvimos o assobiar do vento, e sem que o vejamos, da sua cama, o pai diz: “Ei, filha, você também não consegue mais ouvi-los?”. Da sua cama, também sem que a vejamos, responde a filha: “O que?”. O pai: “Os cupins, não estão fazendo mais nenhum ruído, eu os escutava há 58 anos, mas agora não os estou escutando mais”. A filha: “É, eles realmente pararam. Porque será papai?”. O pai: “Não sei. Vamos dormir.” A tela escurece e ouvimos o narrador que tudo sabe e tudo vê: “Ela deita-se de costas e puxa o cobertor. O camponês em sua cama vira-se de lado e fixa seu olhar na janela. A filha olha para o teto. De vez em quando escutam-se telhas caindo do telhado, estilhaçando-se ruidosamente. O vendaval devastador circula ao redor da casa.”

SEGUNDO DIA: Amanhece, a moça coloca lenha no fogão, pega os dois baldes e vai buscar água no poço, voltando para casa com a água. A câmera enquadra o pai deitado, acordando. Ele olha em direção à filha fora de quadro e a câmera o enquadra desde os pés, numa expressão pictórica. Ele senta-se na cama, a filha vem ajudá-lo a vestir-se para enfrentar o tempo cotidiano de um novo dia. Perto da janela, a moça lava o rosto numa bacia. O pai está à porta de saída da casa à espera da filha para ajudá-lo a vestir o casaco. O velho vai em direção ao estábulo do cavalo e a filha o segue. O vento avassalador não cessa. Pai e filha tiram para fora a carroça e preparam o cavalo. O camponês tenta sair, mas o cavalo se recusa a partir. Ele fica nervoso, a filha interfere, cuidando do cavalo e ajudando a desmontar os arreios, coloca o cavalo e a carroça de volta no estábulo. Em seu quarto, agitado, o velho se desveste e, pelo olhar, clama ajuda da filha que demora a chegar para ajudá-lo a colocar uma roupa que se usa em casa. Ela pendura na parede as roupas que o pai tirou. O velho corta lenha e, do outro lado, num mesmo quadro, a filha lava roupas numa bacia posicionada próxima ao fogão e à janela - vê-se sair o vapor da água quente. O pai amarra uma corda na parede próxima ao fogão para a filha estender as

roupas. Ao estender uma peça, uma camisa branca preenche todo o quadro, tampando a face da moça, interrompendo por um tempo nossa visão. Abre o quadro e a filha vem da janela com a bacia nas mãos em direção ao espectador e sai de quadro. Ouvimos o ruído dela jogando fora a água da bacia. A câmera à espera dela voltar em quadro, segue a moça que coloca algo na mesa. Abre o plano e o pai está furando tiras de couro que devem ser parte dos arreios do cavalo. A filha vem dizer que as batatas estão prontas, sentam-se à mesa para comê-las. O pai termina antes e vai sentar-se diante da janela para contemplar o tempo que flui sem parar. A câmera o enquadra lateralmente, ele parece uma escultura, a filha entra e sai de quadro indo e voltando da mesa até o fogão, ouvimos o vento assobiando. A filha se senta numa cadeira em seu quarto, perto do varal, olhando em direção à janela. Vemos pai e filha olhando em direção à janela, no silêncio da casa, resistindo no tempo e a contemplar o mundo que flui lá fora. Quando o diretor posiciona a câmera dentro da casa, atrás deles, nos leva para fora da casa, para o extra-campo, em direção ao que está para além da tela, aquilo que nem eles mesmos podem controlar, o escorrer do tempo, a vida mesma em sua potência. Cria-se, assim, uma espécie de “confronto” entre o mundo e eles mesmos, seu interior e aquilo que não nos é dado a ver, mas a imaginar. Muda o enquadramento, agora fechado somente nas costas do velho. Alguém bate à porta. Entra um homem com uma garrafa vazia, dizendo que sua *palinka* (cachaça húngara) acabara e pede ao velho que lhe dê um pouco. O pai passa a garrafa para a filha colocar aguardente. O pai e o visitante (suposto vizinho) sentam-se ao redor da mesa, começam a conversar. O homem parece um profeta que veio anunciar, numa longa fala/monólogo a devastação do mundo, a ruína de tudo, o apocalipse. Sua expressão e vestes parecem ser de alguém de outro mundo. A conversa entre eles inicia.

Camponês: “Por que você não foi à cidade?”

Suposto vizinho: “O vento está acabando com ela”.

Camponês: “Como assim?”

Suposto vizinho: “Vai virar ruína”.

Camponês: “Por que iria arruinar-se?”

Suposto vizinho: “Porque tudo está em ruínas. Tudo degradou-se, mas eu não diria que se arruinou e se deteriorou a esse ponto. Porque isso não é nenhum cataclisma, provocado pela assim chamada inocente ajuda humana. Pelo contrário. É sobre o próprio julgamento do homem, seu julgamento sobre si mesmo, no qual certamente Deus está envolvido, ou, atrevo-me a dizer, tem um papel ativo. E qualquer coisa em que ele participe ativamente é a mais terrível criação que você possa imaginar. Porque, veja você, o mundo degradou-se. Então, não interessa o que eu digo, pois tudo degradou-se a tal ponto, tudo que eles adquiriram. E, como eles adquiriram tudo de maneira encoberta, furtiva, degradaram tudo. Porque qualquer coisa em que eles põem as mãos - e eles tocam em tudo - eles degradam. Assim foi até a vitória final, até o triunfo total. Adquirir, degradar, degradar, adquirir. Ou, posto de maneira diferente, se você preferir: pôr as mãos, degradar, finalmente adquirir, ou pôr as mãos, adquirir e finalmente degradar. Tem sido assim há séculos, e assim por diante. Isso, e somente isso, algumas vezes matreiramente, outras rudemente, às vezes delicadamente, às vezes violentamente, é o que vem acontecendo. De uma maneira única, como um ataque de ratos em uma emboscada. Porque para a vitória perfeita também foi essencial que o outro lado, pensando que tudo estava excelente, grandioso e nobre, não se engajassem em nenhum tipo de embate. Não

deveria haver luta de espécie alguma, somente o rápido desaparecimento de um dos lados, o desaparecimento da excelência, da grandiosidade, da nobreza. De forma que agora os vencedores que armaram a emboscada, regem a Terra; e não existe canto algum onde alguém possa esconder-se deles, pois tudo em que eles conseguem por as mãos é deles. Até mesmo coisas que achamos que eles não alcançam - e eles alcançam - também são deles. O céu já é deles, e todos os nossos sonhos. Deles é o instante, a natureza, o silêncio infinito. Até a imortalidade é deles, entendeu? Tudo, tudo está perdido para sempre! E todas aquelas pessoas nobres, excelentes pessoas, simplesmente não interferiram, se assim posso colocar. Eles pararam neste ponto, e tinham que entender, e tinham que aceitar que não há Deus nem santos. E os excelentes, os grandes e os nobres tinham que entender e aceitar isso, desde o princípio. Com certeza, eles foram incapazes de entender isso. Eles acreditaram e aceitaram, mas não entenderam. Ficaram somente perplexos, mas não resignados, até que algo - uma luz espiritual - finalmente os iluminasse. E de repente eles perceberam que não há Deus nem santos. E também que não há nem o bem e nem o mal. Então, eles viram e entenderam que se assim fosse, eles também não existiriam. Acho que este possa ter sido o momento em que podemos dizer que eles foram extintos, desvaneceram-se. Extintos e apagados, como uma fogueira deixada a se apagar no campo. Um, o perdedor constante, o outro, sempre vencedor. Derrota, vitória, derrota, vitória, e um dia, por aqui mesmo, eu me dei conta, e realmente percebi que estava enganado, eu estava realmente enganado, quando pensei que nunca houvera, e nem poderia haver qualquer tipo de mudança aqui na Terra. Porque, acredite-me, eu agora sei que essa mudança realmente aconteceu”.

Camponês: Deixe disso. Isto é tolice!

O homem, o suposto vizinho termina seu discurso-monólogo, pega sua cachaça e vai embora. Pelo vidro da janela, a filha o vê se distanciando da casa. No trajeto dele, uma árvore solitária ao longe é balançada pelo vento devastador, e ouvimos seu infindável ruído. O cineasta põe em questão a crença dos homens em Deus e a força de Deus sobre os homens. O discurso apocalíptico deste homem, do suposto vizinho/profeta, vem da literatura de Krasznahorkai, que por sua vez, pode ter buscado referência no Antigo Testamento.

TERCEIRO DIA. A câmera, num enquadramento fechado e com fios de luz, nos mostra a moça acordando. Ao seu redor, uma imensa escuridão. Ela se levanta e começa a vestir camadas e camadas de roupas. O diretor assim nos dá pista do intenso frio invernal. Uma luz mínima e direcionada concentra-se no ato cotidiano da filha: vestir-se para viver mais um dia. Aos poucos, abre-se o quadro e a câmera acompanha a moça até a cozinha, colocando lenha no fogão, pegando os baldes, pondo mais um casaco, abrindo a porta e indo buscar água no poço. O vento quase carrega a moça. Ela volta para casa com os baldes cheios. O pai está no quarto deitado, enquadrado lateralmente. Ele inclina-se para levantar-se, olhando em direção à filha fora de quadro, à espera da sua ajuda diária para vestir-se, desvestir-se. Ele se senta na cama, a filha chega. O velho caminha até a mesa, bebe algo, que parece água ou quem sabe *palinka*. A filha repete seu gesto. Os dois saem de quadro. Vemos a garrafa e dois copos à mesa. Ouvimos o velho pedir o casaco. Ele caminha em direção ao estábulo, vê se o cavalo se alimentou. A filha chega, põe num carrinho de mão, folhas secas recolhidas do chão, joga-as fora e retorna. Eles colocam água e comida para o cavalo, que não reage, não come nem bebe. A filha pega os pratos perto do fogão e a câmera a segue. Ela vai até a grande mesa de madeira e posa-os sobre ela. Depois volta com o sal, pega uma vasilha sobre

a mesa e vai até o fogão, num ato de repetir o ir e vir, indo do fogão até a mesa e vice-versa, diferenciando-se, a cada vez por outro motivo, ela volta com as batatas, o único alimento diário deles. O pai já está sentando à espera e se lançam a comer. De repente, um ruído, parecendo que alguém está chegando. Movimentando o rosto, o camponês faz menção para a filha ir ver quem ou o que é, ela o obedece, levanta-se e vai. Ele continua comendo sua batata. Num plano aberto, pelo vidro da janela da cozinha, a câmera mostra lá fora, ao longe, próxima à árvore solitária, uma carroça com pessoas está sendo carregados por dois cavalos. Pouco a pouco, vemos que se dirigem a casa do velho. A filha aparece de costas e, então, nos damos conta de que o plano inteiro era uma subjetiva dela olhando pela janela. E agora fora de quadro, ouvimos o pai perguntando o que está acontecendo, ao que ela responde: “Uma carroça se aproxima”. O pai: “Quem são eles?”. A filha: “Acho que são ciganos”. O pai: “Que diabos eles querem aqui?”. A filha: “Não sei. Mas estão vindo na nossa direção”. O pai: “Estes malditos fedorentos”. A filha: “O que faremos?”. O pai: “Vai lá fora e mande-os embora. Está esperando o que? Mexa-se”. A filha, como sempre, sem questionar, obedece o pai, sai de quadro e a câmera vai se aproximando lentamente da carroça com as pessoas até eles chegarem ao poço. A carroça pára e a câmera também, sete pessoas descem à procura de água. A filha entra em quadro, caminhando em direção ao poço. Ela pergunta o que estão fazendo ali e pede para irem embora. Os ciganos convidam a moça para ir embora com eles para a América, e ela recusa. Finalmente, o pai chega para ajudar a filha, com uma machadinha na mão esquerda, amedrontando os ciganos, correndo com eles dali. Um senhor mais velho entrega à moça um livro, como agradecimento pelo água, e vão embora, dizendo que a água e a terra são também deles. O pai também sai de quadro, ficando somente a filha parada com o livro nas mãos, até que a menina vai para casa, restando em quadro apenas a paisagem desértica. Câmera parada, dentro de casa, a filha recolhe os pratos da mesa, deixando a vasilha do sal, e o livro que ganhara dos ciganos, ela retorna já com os pratos limpos nas mãos e pega o sal, a câmera a acompanha até um armário, ela guarda tudo e volta à mesa para buscar o livro, senta-se num banco ao lado do seu quarto, e em quadro começa a ler o livro, soletrando em voz alta, como quem pouco sabe ler: “Um: Como os lugares sagrados somente permitem a prática de coisas que sirvam à veneração do Senhor, e tudo que não seja adequado é proibido pela santidade do lugar. E como os lugares santos violados pela grande injustiça das ações que se passaram dentro deles e que escandalizaram a congregação, por esta razão nenhum culto religioso poderá acontecer lá até que, através de uma cerimônia de penitência, as injustiças tenham sido remediadas. O celebrante diz à congregação: ‘O Senhor esteja convosco!’ A manhã virará noite. E a noite irá terminar.” A voz da filha¹⁴¹ vai se reduzindo, ao mesmo tempo em que entra a voz do narrador, que tudo sabe e a quem não vemos, descrevendo a atmosfera da paisagem onde vivem o pai e a moça, com uma previsão apocalíptica: “Lá fora, a tormenta continua a castigar, o vento ainda varre a terra implacavelmente na mesma direção. Mas agora não há nada em seu caminho para obstruí-lo. Somente uma grande nuvem de poeira levada pelo vento que avança impiedosamente. Poeira seca e devastadora, o vento toca tudo a sua frente, soprando descontrolado sobre a terra árida.” Ainda vemos, mas não ouvimos mais, a filha lendo; a tela escurece e finda o terceiro dia. Por meio do livro, os ciganos lançam uma maldição sobre o camponês e a filha, alertando-os sobre o fim que não tardará a chegar.

¹⁴¹ Não localizei de onde vem o texto, mas penso que seja da Bíblia, do *Antigo Testamento*, do livro do Êxodo ou Apocalipse. Quando entrevistei Erika Bók, que viveu a personagem filha neste filme, perguntei-lhe sobre este livro, mas ela disse que não se lembrava qual livro era.

QUARTO DIA: A câmera, num enquadramento fechado, foca nas costas da moça de frente ao fogão, colocando mais lenha no fogo, já em chamas. No escuro, a câmera a acompanha. Perto da janela, ela pega os baldes, põe o casaco, abre a porta e vai buscar água no poço. Entra uma luz esbranquiçada e ouvimos o ruído intenso do vento carregando as folhas pelo ar. A câmera fica parada do lado de dentro da porta, mantendo a filha em quadro, tentando pegar água e não conseguindo, volta correndo sem os baldes, pára à entrada da porta da casa e grita ao pai: “Venha, venha logo. O poço...”. O velho, ainda de pijamas, joga um casaco nas costas e vai com ela rumo ao poço, olham dentro do poço e constatam que secou. Incrédulos, ela cobre o poço, e voltam para casa quase carregados pelo vento que parece mais forte agora. A câmera segue o velho em direção à mesa, com olhar assustado, paralisado por uns segundos. Ele pergunta à filha se ainda tem aguardente/*palinka*. Sem dizer nada, ela traz, e ele toma uma dose, continuando em pé paralisado. A filha abre a porta do estábulo, vê que o cavalo não come nem bebe mais, e carinhosamente insiste, mas o cavalo nem bem se move. A moça, então, fecha a porta e volta para casa. O velho, sob a luz fraca e trêmula do lampião, está arrastando coisas de um lugar para o outro dentro da casa. A filha se aproxima, o pai pede para ela separar algumas coisas e por no baú, dizendo que vão embora dali. Ela obedece, arrumam tudo lentamente, colocam na carroça e partem, mesmo com o cavalo mal conseguindo andar. Em meio ao vento forte, a moça puxa, à pé, a carroça carregada com seus pertences. Vão em direção à solitária árvore, desaparecem do horizonte atrás da árvore, não encontrando saída, desiludidos, voltam para casa. Chegam, desfazem tudo, lentamente colocando tudo no lugar. A filha, desencantada, contempla pelo vidro da janela o vento implacável, enquanto o pai, do lado de fora, recolhe algo do chão e entra em casa. Num *travelling* lento para frente, do lado de fora da casa, a câmera vai se aproximando da filha na janela até fechar o quadro próximo a seu rosto.

QUINTO DIA: Câmera fixa enquadra o pai desde os pés, deitado na cama, como no quadro *Cristo morto* (1474-1478), do pintor Andrea Mantegna (pintura que mencionarei adiante). Ele levanta devagar a cabeça, olhando em direção aos pés. Abre-se o quadro, a câmera se move lentamente num *travelling* lento para trás, ele senta-se na cama e olha em direção à filha fora de quadro, tosse, avisando-a que ele acordou. A filha chega para ajudá-lo a se vestir; mais uma vez, a câmera os contorna lentamente, criando movimento no plano. Eles vão para a mesa, tomam aguardente. O velho abre o estábulo, olha o cavalo que está quase inerte. A filha chega. Contemplam o cavalo, aquele que carrega o fardo dos humanos, mas que mal se sustenta de pé. O pai sai. A filha fecha o estábulo e sai também. Câmera parada e, de dentro da janela da casa, avistamos ao longe a árvore, e as folhas carregadas pelo vento quase tocando o vidro. Um lento *travelling* para trás vai descobrindo o velho desolado, de costas, sentado, encurvado diante da janela. Afastando-se da janela, a câmera chega até a filha, à mesa, sentada de costas para o pai, costurando à mão uma roupa, resignada, tecendo o tempo da vida que ainda lhe cabe. Ela sai de quadro e ainda vemos o pai de costas e encurvado, de frente à janela. A filha volta com os pratos (de madeira ou cerâmica), o velho vem para a mesa e senta-se do lado direito. Ela chega com as duas batatas que saciam a fome diária deles e, em silêncio, como sempre, comem. O pai termina e volta a se sentar próximo à janela. A câmera volta-se para ele e ficamos ali, observando com ele o tempo escorrer. A tela escurece por completo e ouvimos a filha perguntar: “Que escuridão é esta papai?”. O pai pede para ela acender os lampiões, a filha vai até o fogão, aceso, iluminada apenas pela luz que vem do fogo, pega uma tocha para acender um a um, três lampiões: um sobre a mesa, um na parede da cozinha e o do quarto dela, e senta-se num banco em seu quarto, em direção à janela da cozinha onde está o pai. Ficam em silêncio, por sinal - durante todo o filme, eles pouco falam. A câmera enquadra o lampião

pendurado no teto sobre a mesa, que logo se apaga. A filha vem com a tocha e, em vão, tenta reacendê-lo. O pai questiona porque ela não os enchera de querosene e ela responde que estão cheios; o pai vem com outra tocha de fogo e tenta também em vão - o breu se instala de novo. Ela pergunta o que está acontecendo. O pai responde que não sabe, e diz: "Vamos dormir. Amanhã tentamos novamente". Entra a voz do narrador que tudo sabe e tudo vê: "Podemos ouvi-los tateando para chegar às suas camas. Podemos ouvi-los deitando-se, e cobrindo-se com os cobertores. Podemos ouvi-los respirando. Um silêncio de morte e lá fora a tempestade de vento acabou. Um silêncio de morte na casa". Fim do quinto dia. Todos os dias do filme parecem infundáveis, exceto o último. Como a casa está sempre escura, somente sabemos se é dia ou noite, pela luz que entra na janela e a dos lampiões.

SEXTO DIA. Na tela de preto puro está escrito "sexto dia" e ouvimos a monótona e envolvente música de Mihály ao fundo. Câmera fixa, pouca luz, como uma pintura, surge lentamente o rosto da filha e do pai, cabisbaixos, sentados ao redor da mesa, sofrimento e dor expressos em suas faces, resignados e em silêncio, com as mãos tentando raspar para comer as batatas cruas. O pai diz à filha: "Temos que comer" - como se nos dissesse, 'estamos morrendo', e nossa compaixão para com eles irrompe intensa. Com as mãos agarradas às batatas, eles ficam paralisados, como estátuas. Na tela, o preto vai ficando cada vez mais preto até não vermos mais nada. Fim do sexto dia e o filme. Sobem os créditos. Diferente da história da criação do mundo, da história bíblica¹⁴², no filme de Tarr, o sétimo dia não chega e não há descanso algum, mas, sim, a morte, o fim da vida dos resistentes pai e filha.

Depois de decupar o filme à minha maneira e tecer meu ponto e vista, acentuo que as reiteraões diferenciadas se faz ver em cada dia do filme, e há algumas mais visíveis que outras, como as ações habituais da filha de colocar lenha no fogão, buscar água no poço, ajudar seu pai a vestir-se e desvestir-se, o cozinhar, servir e comer as batatas e as idas do pai e da filha ao estábulo; e nelas a diferença também se produz pela ordem e modo em que acontecem. "O hábito extrai da repetição algo novo: a diferença"¹⁴³ e, neste pensar, a diferença habita a repetição. Não há pressa na vida do pai e da filha, embora uns dias pareçam muito mais longos que outros, todas as ações dos personagens se dão no tempo presente, na temporalidade da vida e não na temporalidade do cinema; o pai e a filha, a cada vez que se sentam à mesa para comer, mudam de lado, reiterando seus gestos distintamente. Em quase todo o filme eles estão fechados na escuridão da casa, iluminação que traz variação por zonas de menor ou maior contraste, com luz de lampião a querosene e luminosidade vinda do exterior da casa, pelas janelas, e nas cenas de transição entre um dia e outro o diretor usa um preto

¹⁴² A história da criação é descrita nos dois primeiros capítulos do livro do Gênesis da Bíblia.

¹⁴³ DELEUZE, 2009, p. 116.

puro, um preto mais preto que o natural. Destaco ainda quão tediosa é a vida do pai e da filha, um tédio do humano em relação a si mesmo, um “desejo do fim” - o que Nietzsche (1992) chama de desejo *niilista*, o ideal do humano reduzido à intensidade minimalista da sobrevivência. Assim, o diretor parece querer dizer que o homem deve amar o que acontece em sua existência (o *amor-fati* nietzschiano); mesmo com dureza e sofrimento, precisa afirmar, resistir à existência, uma existência trágica que não depende de uma crença na ordenação e significação moral do mundo, e sem considerar o mal e o sofrimento como objeção contra a vida. Talvez por isso os personagens vivam sem lamentos, resistindo no tempo até o apagar da luz de suas vidas, até o embarcar na escuridão eterna.

Não posso deixar de mencionar também, em *O cavalo de Turim*, a bela e intensa sonoridade do filme, usada mais na sequência inicial, e depois, em alguns poucos momentos - uma melodia melancólica, minimalista e harmônica. A sonoridade de poucos acordes de Víg Mihály, com ritmo em espiral, age, produzindo uma atmosfera perturbadora nos personagens e no espectador, e antecipando o ritmo e duração das sequências, dando sustentação aos personagens para resistirem à espera do tempo. Se a música, o som, é algo que podemos sentir e não tocar, em Tarr, esta ideia é colocada em suspensão, dada sua força dramática e expressiva - quase se pode tocar o som. O teórico de som Miguel Visnik (2007) enuncia que, entre os objetos físicos, o som se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. O som não pode ser tocado, não é algo tátil, mas em *O cavalo de Turim*, dado sua força expressiva isso é quase possível; e o som entra no espectador, nos atravessa, nos move, transporta da exterioridade para o íntimo.

Outra relação que teço a seguir, com o filme *O cavalo de Turim*, é com a pintura *A leiteira* (1660) de Joannes Vermeer. Vermeer, que assim como Tarr, volta-se para as relações humanas da vida diária, em especial, o cotidiano de pessoas simples que vivem em pequenos vilarejos. Neste quadro, uma mulher está de frente a uma janela versando leite num recipiente, neste ato é possível perceber o encontro entre quietude e movimento, pela serenidade da mulher no despejar do leite, quase como uma escultura, um momento privado da mulher em seus afazeres domésticos. Esta atividade cotidiana, a duração e ritmo lento da ação da mulher e o silêncio que compõem a imagem, e que quase podemos apalpar na superfície da tela, estão também presentes nos filmes de Tarr, em especial em *O cavalo de Turim*, na suposta imobilidade ou variação serena dos gestos diários do pai (ou da filha), por exemplo, quando eles estão à

janela e a incidência da luz, vinda do exterior e jorrada sobre eles, sentados a observar a vida lá fora, o cosmo escorrendo diante de seus olhos inertes, uma luz que irrompe uma atmosfera da espera, da perseverança no ser e no tempo, na composição da imagem fílmica em si, enquadramentos, luz etc. - que, assim como o quadro de Vermeer, envolve zonas de contrastes, a luz vinda da janela de forma harmônica, produzindo um entrelaçamento de variações de tonalidade, sombreamento e luminosidade. Figuras 9 - *Frame* do filme e quadro/pintura.



Frame do filme



A leiteira (1660) de Joannes Vermeer.

Tarr e Vermeer dão fulgor vital ao que é cotidiano e singelo, por meio de uma luz que imprime na imagem um poder imanente às coisas, dada também a expressão sutil da gestualidade dos personagens. A tela fílmica de Tarr nos convida a entrar na sua simultânea quietude e movência. Sara Hornak (2013) argumenta que a expressão da luz, na imagem pictórica de Vermeer - e digo o mesmo no cinema de Tarr -, não se faz ver, mas pode ser experimentada como dissolução de limites da imagem, remetendo à infinitude. O

realizador - assim como Vermeer - constrói uma imagem pictural, quase tangível, intensificando a textura da imagem, como se a imagem movente do cinema fosse possível de ser tocada. Neste sentido, "[...só um cinema não narrativo - uma cinetização da pintura - pode ter por categorias formais os valores puramente plásticos tais como a pintura conhece]"¹⁴⁴. Sobre a luz no cinema, conforme Aumont, tem função atmosférica, quando a iluminação, a um só tempo, delimita regiões significantes da imagem ou para banhar o quadro inteiro ou por zonas relevantes; sendo, a meu ver, esta a função da luz no cinema de Tarr. Como Vermeer, o cineasta jamais mostra diretamente a luz que vem de fora, mas a luz que ilumina as cenas internas vem das janelas e das portas das locações de seus filmes, criando assim um cinema singular. Não por acaso, o diretor demora meses ou anos para escolher as locações naturais de seus filmes, antes mesmo de selecionar os atores.

Mais um diálogo que traço do campo da pintura com o filme *O cavalo de Turim* se dá através do quadro *Cristo morto* (1474-1478)¹⁴⁵, do pintor renascentista italiano Andrea Mantegna (1431-1506), e o velho camponês do filme de Tarr, quando está deitado e levanta a cabeça, sendo enquadrado desde os pés, por exemplo, de 16 a 34 minutos do filme. Figuras 10 - *Frame* do filme e quadro/pintura.



¹⁴⁴ AUMONT, 2004, p.172.

¹⁴⁵ O quadro pode ser visto também neste link a seguir http://www.elboomeran.com/upload/fotos/blogs_entradas/cristo_yacente_med.jpg - Acesso em 10.03.2016.

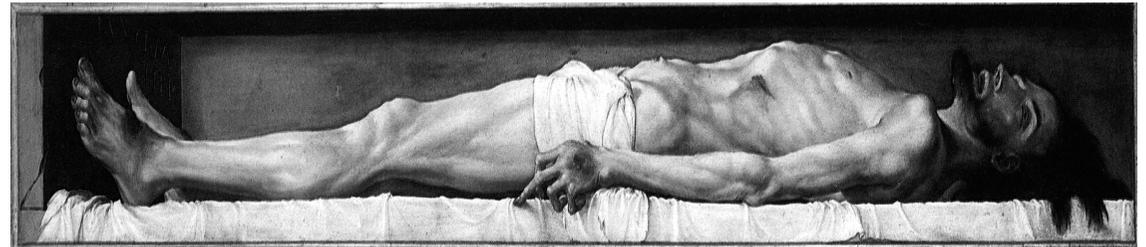
A composição do quadro pictórico do Mantegna, assim como o quadro fílmico de Tarr, produz forte impacto afetivo, com os pés do Cristo e do velho camponês em direção ao espectador, levando-nos, no caso da pintura, através dos olhares dos personagens (a virgem Maria e Maria Madalena) até o centro da cena dramática - até o Cristo. A imagem de Tarr, por sua vez, nos leva à figura do velho camponês olhando em direção à filha fora de quadro, ela que o ajuda a se vestir de manhã e a desvestir-se à noite. O contraste da luz e os tons escuros intensificam o sentimento de sofrimento dos que lamentam e velam a morte de Cristo, e a expressão do velho; dirigindo nosso olhar para eles: o velho e o Cristo, ambos no primeiro plano da imagem, com os corpos estendidos na cama. A composição dos dois quadros, o modo como os personagens estão no leito dramatizam as situações: a morte do Cristo, vista pelos que estão ao seu redor; e o velho resistente que em mais um dia se levanta para viver o cotidiano - vista pelo espectador, que é convidado a estar ali, a se aproximar e vivenciar aquela atmosfera. Embora esteja com a marca dos pregos nas mãos e nos pés, o Cristo parece estar adormecido, e não morto. O velho camponês, cansado do viver sem esperanças, pode ser comparado à imagem do Cristo, àquele que resistiu a tudo.¹⁴⁶

Outro quadro que também foi referência para Tarr criar as cenas do personagem camponês deitado é: *O corpo de Cristo morto no túmulo* (1520) do pintor alemão Hans Holbein, o Jovem (1497-1543), um dos mestres do retrato no Renascimento, com idêntica composição na cama. Figuras 11 - *Frame* do filme e quadro/pintura.

¹⁴⁶ Outro cineasta que se inspirou nesse quadro do Mantegna foi Pasolini, para fazer o filme *Mamma Roma* (1962), não tecerei relações entre eles.



Frame do filme



O corpo de Cristo morto no túmulo (1520) de Hans Holbein

Neste quadro, o pintor mostra o filho de Deus morto, seu sofrimento, comparado ao destino de um ser humano comum, criando uma dimensão dramática pelo rosto, mãos e pés de Cristo, e as feridas expostas, retratadas em carne morta, em putrefação. Sua boca e mãos restam abertas, dando a impressão de que o espectador vê o Cristo olhando para o céu, enquanto sua alma já está lá, ou alude à ideia de que, mesmo na morte, Cristo ainda fala e olha por nós humanos. Tanto a pintura de Holbein quanto a criação imagética de Tarr evocam compaixão no espectador para com o Cristo e o velho camponês.

Quanto as referências do *Antigo Testamento* nos filmes de Tarr, pontuo que, apesar dele dizer que seu cinema não tem relação com religião, parece-me estranho, pois, constam muitas citações bíblicas por meio de diálogos e monólogos - alusões à literatura de Krasznahorkai que inspirou o diretor, e que ele poderia eliminá-las, mas que não o fez. Uma delas, refere-se ao livro do Gênesis, no capítulo 1-2, onde é abordado a criação do mundo por Deus em seis dias, sendo que no sétimo o criador descansa. No sexto dia Deus cria o homem, ocorre o encontro do feminino com o masculino, de Adão e Eva nos Jardins do Éden - da energia recebedora com a

energia geradora, mas eles percorrem um caminho diverso daquele pensado por Deus: Adão une-se a Eva, comem do fruto proibido, e o processo cósmico não se completa no sétimo dia da criação, por terem comido o fruto da árvore do conhecimento, privando a humanidade da possibilidade de uma vida eterna e, assim, são expulsos do paraíso e conduzidos de volta à Terra.

Tarr por sua vez, mantém a alusão a criação do mundo em *O cavalo de Turim*, filme que se passa em seis dias, sendo que o sétimo não surge, não se completa; abordando a situação existencial, a relação entre um homem e uma mulher - entre pai e filha, exilados naquele lugar onde nada acontece, e o diretor escolhe construir a casa deles próxima à uma árvore - a árvore da vida?¹⁴⁷ A suposta energia que sustentava pai e filha naquele lugar, a fonte do *élan vital*. Ao findar a vida dos personagens no sexto dia Tarr, diferente de Deus, que descansa, o diretor encena o fim do mundo, do processo cósmico de pai e filha, mas dando-lhes a redenção por não terem cometido nenhum pecado aparente e por não terem culpa de lhes restar viver uma vida em exílio em sua própria casa e terra, desterritorializados em seu próprio território.

O cavalo de Turim (2011), sua obra derradeira, é um modo de desconstrução do fim do mundo. Deus criou o mundo em seis dias. E Tarr, observando as coisas do ponto de vista atual, quis neste filme desconstruir o mundo em seis dias; e mostrar sua visão de como seria os últimos seis dias do fim, através da relação entre pai e filha. O filme é, pois, um testemunho de um mundo que está desaparecendo, que concilia o cotidiano vivido, o passado que se quer esquecer e a falta de possibilidade de futuro. Tarr recria, assim, artisticamente o fluir transitório de sua própria vida enquanto diretor de cinema que chegava ao fim, despedindo-se do cinema com esta memorável obra cinematográfica, artística. Pode ser um filme sobre o apocalipse, como disse o escritor/co-roteirista Krasznahorkai, mas é também um filme que remete ao fim da carreira cinematográfica do realizador húngaro – que, voluntariamente e infelizmente, em 2011 desiste de fazer filmes, cansado de enfrentar tantas dificuldades. Em *O cavalo de Turim*, os personagens fragilizados, resistem mesmo sem forças contra a paisagem desoladora, e o cineasta no plano da vida parece agir como eles, frágil e cansado, já não encontrando sentido nas imagens do cinema, decidindo parar de filmar - estaria também ele entregue à morte, ao combate final do exercício artístico de dirigir, de realizar filmes?

¹⁴⁷ Diga-se de passagem, temática também abordada pelo cineasta Terrence Malick, no filme *A árvore da vida* (*The tree of life*, EUA, 2011).

Conforme o ator Miklós Székely (protagonista do filme *Condenação* de Tarr):

"Béla, infelizmente, foi reduzindo a potência dos atores filme a filme. No final, foi tornando os atores quase estátuas, sem dinamismo em sua atuação; e, para mim, isso não contribui com a tarefa, o papel do ator. Os atores já não tinham vida, profundidade na atuação, isso foi acontecendo aos poucos em seu cinema, desde o filme *Ninho familiar* (1979) até chegar a *O cavalo de Turim* (2011) - a meu ver, uma evolução "negativa". Eu assisti a este último filme dele, e já não havia, por exemplo, interação entre os atores - os personagens pouco se falam ou têm voz, nem se olham uns aos outros. O interesse de Béla pelos atores vivos foi completamente eliminado. Por exemplo, o rosto imóvel de János Derzsi, em *O cavalo de Turim*, expressa o mesmo que a cara do cavalo exausto, esperando pela morte. Béla eliminou os seus atores filme a filme; no fim, eram como se fossem manequins." (In MELLO, 2016)

Nietzsche, em *A gaia ciência* (publicado pela primeira vez em 1882), afirma que "Deus está morto", noção retomada em *Assim falou Zaratustra* (publicado em 1885). Segundo o filósofo, Deus está morto porque os homens afastaram-se dos valores divinos e criaram seus próprios valores, não precisando mais de Deus. O fato de os homens perderem a crença nos valores de Deus demonstra que Deus teria criado um povo impotente, sofredor. E isso, na visão de Nietzsche, seria um tipo de *niilismo* negativo, mostrando que a criação de um Deus pode ser sintoma de uma vontade fraca, triste, e para quem vive de tal modo a vida não teria nenhum sentido, assim o homem não saberia mais a quem recorrer, para onde se mover. O sentido da vida estaria perdido, a verdade eterna estaria acabada, restando ao homem encarar o caos do mundo a sua frente. O homem, então, negando a vida, faz da vontade de potência uma negação das próprias forças reativas. Para o filósofo, o *niilismo* seria assim, a última vontade do homem, a sua vontade do nada - como o homem não crê mais em nada, não tem mais vontade, não sente mais afeto por nada, com sua vontade de potência reduzida a zero, tudo se acaba. O *niilismo* seria, para ele, consequência da 'morte de Deus', o fim da crença no Deus, na moral e em qualquer valor.

E se, no pensar de Nietzsche, Deus está morto, eu diria que Béla Tarr ao fazer *O cavalo de Turim* decreta a morte do homem, sendo o próprio homem, no fim das contas o maior risco e enigma, em quem o diretor perde sua crença na vida e na ficção. Quanto a isto, novamente recorro ao ator Miklós Székely:

“Béla mudou muito de filme para filme, acho que disse e fez tudo o que queria fazer. Qual seria seu próximo filme? Já nem teria gente em seu próximo filme, desumanizou tanto o conceito do seu próprio cinema, que já não poderia mais continuar. Do ponto de vista humano, desde *Almanaque de outono*, ele foi reduzindo a importância das relações interpessoais, entre os seres humanos, de pois desse filme, ele foi elaborando uma noção filosófica em seus filmes cada vez mais anti-humano, personagens com destinos predestinados, fechados em si, sem vida, sem futuro, sem possibilidade de mudança, feito estátuas, não interagem entre si, nem em relação ao amor, e não encontram redenção. Béla, em sua própria vida, é assim. [...]. A desilusão virou sua obsessão artística já faz muito tempo, e ele já mostrou tudo o que ele era capaz sobre essa questão nos seus filmes.” (In MELLO, 2016)

Pensando nas palavras de Székely e questionando a mim mesma, creio que este gesto de direção de Tarr, de retirar a humanidade dos personagens serve para demonstrar filme após filme a incomunicabilidade entre as pessoas, e é também um modo de controlar a atuação dos atores. Mas no plano da ficção o diretor rompe com o homem, e, de certo modo também, no plano da vida, perdendo a crença no cinema, e em si mesmo, em continuar se dedicando a fazer o tipo de cinema que acredita e que, ao longo de sua carreira, tanto defendeu.

Por exemplo, em *O cavalo de Turim*, a crença no homem, a morte do homem está dada por B.Tarr, os personagens pouco se comunicam e, no final do filme, cessam seu viver diante de não haver mais saída, de estarem desiludidos e cansados do caráter doloroso da existência, de resistirem no tempo, de serem confrontados infinitamente pela vida, de terem reduzida sua força de agir e vontade de viver, já que viver se tornou, para eles, um peso insuportável. Pensando com Nietzsche, mas pelas palavras de Constâncio (2012): a forma de vida do ‘último homem’ representa uma negação do caráter mais próprio da imanência - o seu caráter trágico. O ‘último homem’ padece de ter o seu desejo, o seu corpo fisiologicamente enfraquecido, ‘doente’, ‘decadente’. Mesmo que viva com a sensação de estar ‘satisfeito’, a forma mais intensa de desejo - a máxima intensificação do desejo - está-lhe inteiramente vedada. Não é de todo capaz de desejar a vida a ponto de desejar também o confronto com o seu lado doloroso, enigmático e absurdo; falta-lhe a abundância de força que intensifica o desejo e faz querer não o ‘nada’, mas o conhecimento, e também a experiência pessoal, do caráter trágico da existência.¹⁴⁸ No plano da vida, Tarr expressa seu caráter trágico da existência, pois cessa de realizar filmes -

¹⁴⁸ Pensamento expresso no seu artigo: *A última vontade do homem, a sua vontade do nada: Pessimismo e niilismo em Nietzsche*, publicado na *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche* – 2º semestre de 2012 – Vol. 5 – nº 2.

segundo ele, a única coisa que lhe dava prazer na vida -, já não tendo mais potência suficiente para filmar abandona o cinema. Tarr expressa em suas imagens, um cinema que confronta o homem e as ilusões humanas, expressa seu mal estar diante do mundo, expressa valores que nascem de uma vontade potente, mas que aos poucos foi se extinguindo; um mundo, para ele, incapaz de fazer surgir novos valores, que joga a vida contra si mesma, principalmente, dos pobres desafortunados, que ele tanto defende em seu cinema. E ele próprio já não tem forças o bastante para levantar-se do chão, da luta em fazer o tipo de cinema que faz, um cinema que pensa e faz pensar, um homem que resistiu 34 anos a todas as intempéries, ao mercado e a convenções cinematográficas. Esta potência seria a energia disponível que se tem para viver determinada coisa, o que, em Tarr, pouco há, dadas também suas frustrações pessoais cotidianas, sua dificuldade de conseguir dinheiro para realizar seus filmes e sua saúde frágil ao longo da vida – fatos que reduziram sua potência, entristecendo-o. Assim, para o realizador viver dirigindo filmes se tornou um esforço grande demais para perseverar no ser e na existência. Me referindo ao pensamento de Espinosa (2016), o livre-arbítrio não existe - pois não se é gestor da própria história, ainda que se tenha a ilusão de ser, pelo fato de podermos fazer escolhas. E não por acaso, Tarr declara: “Eu não posso suportar esta sangrenta intervenção política, pequeno-burguesa que existe no mundo. Este acordo entre os pobres e a sociedade, como são forçados a aceitar esta ordem e aceitar este mundo de merda”.¹⁴⁹ O diretor revela, portanto, estar cansado de tudo que viveu, sua insatisfação com o mundo e sua própria fragilidade diante dele.

ENCONTROS ENTRE OS FILMES, QUANDO A REPETIÇÃO TRAZ DIFERENÇA

O realizador Béla Tarr explora os limites da linguagem cinematográfica, produzindo um cinema que faz pensar, rompe com os parâmetros tradicionais narrativos e comerciais, não está preocupado com progressão dramática, encadeamento das imagens, com histórias etc., cria suas próprias regras de atuação, uma duração temporal fílmica não habitual provocando a percepção do espectador,

¹⁴⁹ Na entrevista dada a *Cahiers du Cinéma*, versão espanhola nº 22, abril 2009. Tradução minha de: “Yo no puedo suportar esta puñetera corrección política, pequeño-burguesa, que existe en el mundo. Este acuerdo entre los pobres y la sociedad, como son forçados a aceptar este orden y aceptar este mundo de mierda”. Entrevista inicialmente publicada na *Cahiers du Cinéma* francesa nº 637, em 2008, época em que Tarr havia terminado seu penúltimo filme.

com filmes longos e lentos, cada sequência é como se fosse um filme, e a montagem é interna aos planos; cria tensão dramática com situações que podem se passar no plano da realidade e pelo minimalismo dos atos dos personagens, pela música, pela repetição das imagens dos extensos e pacientes planos-sequências filmado em lugares em ruínas.

Com relação a temporalidade e o movimento produzidos no fluxo das imagens tarreanas, surgem não como produto mecânico de um encadeamento de *fotogramas*, mas como força e vivacidade de um pensamento, como possibilidade expressiva. O cinema torna assim, matéria de pensamento, de expressão imagética para B.Tarr, a partir de suas imagens em movimento ele imprime uma realidade, seu modo de pensar o cinema, dando ao espectador a chance de reconstruir o mundo a partir do fílmico, um cinema que por meio das imagens e sons produz afetos intensos e provoca sensações duradouras, pensa e faz pensar.

Os filmes do diretor sugerem um mundo em que as pessoas-personagens não têm controle de suas vidas, e convocadas a experimentar o viver de forma passiva, são facilmente enganadas, e esta marca de servidão é impotência humana que regula e refreia os afetos; não há auto-estima, não esperam nada uns dos outros, pois os outros somente lhes trazem maus encontros. Segundo a filosofia de Espinosa (2016), o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, faz, entretanto, o pior. Os personagens de Tarr estão esgotados, o esgotado é alguém mais do que cansado, pois:

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) - não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2010, p. 67)

O cansado renuncia a tudo, “e não se é de fato passivo: está-se em atividade, vive-se, mas para nada, esgotou-se o possível.

Está-se cansado de algo e esgotado de nada”¹⁵⁰. “Esgota-se o que não se realiza no possível”¹⁵¹. Não havendo saídas para os personagens tarreanos, surge a reconciliação com o tempo e com o fim.

A temática da filmografia tarreana aborda as relações humanas na vida cotidiana de pessoas marginalizadas, se considerarmos apenas isto, pode não ser muito sedutora, mas se considerarmos os personagens, em si, algo forte surge através de seus incessantes campos de batalhas diárias, seres em busca de uma chance para seguir vivendo, diante de todas as dificuldades que enfrentam. O cineasta luta junto com os personagens tentando salvá-los de suas misérias e expressa seu amor por eles e pela dignidade humana. Segundo o teórico de cinema Kovács (2013), isso, em Tarr, é um posicionamento político, um relacionamento humano honesto, uma relação subjetiva e emocional, uma responsabilidade e engajamento social para com os marginalizados, impotentes, desamparados, pobres - um compromisso pessoal expresso pela arte do cinema. Para o cineasta, é importante expressar a batalha diária de pessoas simples em seus filmes. Kovács atesta ainda que abordar personagens pobres e excluídos socialmente é uma questão pessoal para o realizador; apesar de ele não ser proveniente desse meio social, mas, sim, da classe média e artística. Na visão do teórico, Béla Tarr melhor compreende a vida e a si mesmo, quando está no universo dessas pessoas, e expressa isto em seus filmes pela dedicação integral e pela compaixão para com os personagens. Sua abordagem é mais um ato político para com o mundo dessas pessoas que retrata em suas imagens, do que uma identificação psicológica, pura e simples. Aparentemente, seus filmes são frios emocionalmente, expressa poucos sentimentos para o espectador acostumado a emoções intensas, mas, na verdade, são plenos de afetos íntegros, com uma abordagem social forte do diretor em defesa da dignidade humana.

Em *Satantango* (1994), por exemplo, a repetição se diferencia já no modo como foi pensando, sendo o filme criado, montado como capítulos de I a VI e de VI a I, ideia mantida do livro de Krasznahorkai, como se fosse necessário retornar ao ponto de partida para seguir ou findar, como é o caso do “capítulo III – Savoir quelque chose”, em que o personagem *Doutor*, da janela de sua casa, observa e escreve em pequenos cadernos os acontecimentos da vida de cada habitante do vilarejo. No “capítulo final – Le cercle se referme”, o

¹⁵⁰ IDEM, 2010, p. 69.

¹⁵¹ ibidem, 2010, p. 68.

mesmo solitário personagem *Doutor*, em seu posto de observação da janela de sua casa, após ter retornado de uma temporada internado num hospital, e depois de ter acontecido tantas coisas no vilarejo durante sua ausência, volta a escrever sobre o povo do lugar. O espectador já viu, sabe que a maioria deles não vivem mais ali, mas ele não sabe disto. O *Doutor*, e também o outro narrador, descrevem o que está acontecendo na vida dos habitantes do vilarejo, depois que já vimos as imagens na tela, repetindo o que foi mostrado por meio da narração, como se quisessem chamar a atenção do espectador para perceber a diferença entre os acontecimentos, para ser mais observador. Outra cena que reitera para diferenciar, em *Satantango*, é quando Estike pára na frente de um bar para pedir socorro ao *Doutor* que está bêbado, ocorre em dois momentos distintos do filme.

Além disso, o diretor utiliza-criando locações, enquadramentos e planos de um filme no outro, trago alguns exemplos: no filme *Condenação* (1987), aos 76 min na cena do bar em que, num plano lento e horizontal, aparecem vários copos empilhados, quando o dono do bar oferece a Karrer um trabalho de contrabando, a imagem, enquadramento dos copos se repete diferenciando num cena do filme *Satantango* (1994); a praça principal da cidade de Baja foi usada numa cena de *Satantango* (1994) e 6 anos depois usada numa cena de *As harmonias de werckmeister* (2000), todavia, claro, com personagens distintos e outras situação por eles vividas. Em *Satantango*, quando os personagens Irimás, Petrina e Sanyi caminham pela estrada, a câmera os acompanha, enquadrando-os num *travelling* horizontal, recurso cinematográfico que Tarr reitera diferenciando no filme *As harmonias de Werckmeister* (2000), enquanto Valuska e Sr. Eszter caminham pela rua em direção à praça do vilarejo. Em *O cavalo de Turim*, vamos ver durante todo o filme ações reiteradas dos personagens se diferenciando dia após dia. Nesse sentido, na entrevista a mim concedida, declara Béla Tarr:

"Nunca está acontecendo uma repetição pura e simples. Por exemplo, no filme *O cavalo de Turim*, mesmo que eles estejam fazendo a mesma coisa todo dia, nunca se faz a mesma coisa, do mesmo modo, todos os dias. Esta é uma importante questão abordada neste filme. Você sempre está realizando sua rotina diária e vivenciando sua vida cotidiana. Sim, você acorda, toma banho, veste-se, vai para o trabalho, mas de alguma maneira, a diferença é a grande questão, cada dia é diferente porque você não é o mesmo do dia anterior, porque ontem você era um dia mais jovem e agora você está um dia mais velho, você tem menos energia, menos poder, você é uma pessoa diferente a cada dia e faz tudo diferente a cada dia." (In MELLO, 2014)

Outro cuja cinematografia se funda numa encenação rítmica - aliás, um recurso de montagem usado por Tarr, como se fosse uma coreografia musical com variações reiteradas e pacientes. As locações já estão no campo de visão da câmera, antes mesmo de os personagens entrarem, e continuam na tela quando eles saem, “reaparecem” para diferenciar o depois do antes. A montagem (feita por Ágnes Hranitzky) é criada no interior dos planos, durante a filmagem e pouco ajustada na pós-produção do filme, na junção rigorosa dos longos planos. Ela que sempre esteve com Tarr no *set* de filmagem, atenta ao que deve ser cortado, sabendo onde fazer os mínimos cortes no plano sendo rodado, planos-sequências, marca forte do realizador, do seu estilo cinematográfico. Filmografia composta, por uma não-narrativa, pois seus filmes não narram histórias, apresentam situações, uma narrativa organiza o andamento da trama, relaciona o efeito à causa, um sistema de relações temporais. A narrativa, em B. Tarr, é deixada para ser criada na cabeça do espectador durante ou depois do filme, o que ele mostra na tela não são em si histórias sendo contadas, mas situações vividas pelos personagens-pessoas. Pelo modo como os filmes são feitos, as imagens pouco ou nada narram e não têm relação de causa e efeito entre elas. Na palavras do próprio diretor:

"Têm-se histórias, mas eu nunca me importo com a história, quem se importa com a história? Ninguém. A história é nada. Acredite em mim. E eu realmente não sei o que é a história, esta ou aquela. Dirigir um filme é, acima de tudo, criar situações humanas reais e, claro, você tem que entender a lógica das situações. E a lógica das situações vem do indivíduo, do espaço e do tempo, porque cada coisa acontece no tempo. É muito simples e eu nunca penso sobre isso. Eu apenas faço, acredite. É apenas uma questão de situação. Se você é cineasta, precisa criar situações. E quando você está num *set* de filmagem, precisa se perguntar: 'ok, alguém quer algo e você não quer a mesma coisa, imediatamente se tem uma situação'. E a pergunta é como a pessoa vai te convencer a fazer o que ela quer ou ainda como você a convencerá ou talvez ninguém vá convencer ninguém. E isso é diferente a cada vez. Porém, a situação é o importante. Ela está acontecendo entre as pessoas e quando você está lá, você está presente, e esta é a principal questão ao se fazer cinema. Você tem que criar uma situação humana real entre os personagens e permitir que elas reajam como seres humanos normais. Elas não estão brincando ou atuando. Elas não são atores. Elas são apenas seres humanos normais." (In MELLO, 2014)

E um exemplo encontra-se, principalmente, nas situações do filme *O cavalo de Turim* (2011), em que as pessoas-personagens quebram a representação, reconstituindo o real nos gestos mínimos e diários - vemos Pai e Filha vestindo-se e desvestindo-se, buscando água no poço, protegendo-se do vento e do frio, cozinhando batatas etc. As descrições do vivido pelos personagens são

possíveis de se apreender no alongar e escorrer das durações temporais, num tempo em espiral que atravessa um conjunto de experiências, de eternos presentes que passam, duram e mudam, e passados e futuros impossíveis - e apenas o presente importa, a temporalidade da vida diária. Saliento também, a expressão dos olhares dos personagens a mirar o vazio, o fora de quadro; e que em vez de provocarem dramatizações os gestos e as ações ocorrem voltados para os próprios personagens e não têm significados simbólicos ou metafóricos - são o que eles estão vivendo no momento, no tempo da vida, o que vemos diante da tela. Além disso, a pluralidade e imbricação de pontos de vista dos personagens que o diretor cria, produzem uma coexistência de momentos que deformam a representação e forçam surgir o movimento pela temporalidade - seu cinema abandona a representação e se torna experiência. E os filmes, embora de ficção, abordam relações humanas em situações da vida cotidiana, com suas fraturas, tudo acontecendo na tela, criando (re)arranjos cena após cena, filme após filme.

Outro recurso a mencionar e que o diretor utiliza para fazer surgir diferença na imagem, é a *narração over* (alguém que não vemos e nem sabemos quem é) e a *narração off* (alguém que tudo vê, sabe, opina); uma ou outra, ou mesmo as duas narrações estão nos filmes, recursos que o diretor herda da literatura de Krasznahorkai. Por exemplo, quando Estike se suicida, deita-se para morrer no chão do castelo em ruínas, e um narrador que não vemos e nem sabemos quem é descreve os sentimentos dela, intensificando e antecipando, respectivamente, o antes e o depois das imagens de sua partida.

A temporalidade dos filmes. A lentidão das sequências dentre outros fatores que já abordei, está ligada, principalmente, com a música tonal e de poucos acordes de Mihály, como declarou Tarr. Música - trilha sonora que, nos filmes, é autônoma, não precisa da imagem para produzir sentido. Temporalidade que relaciona-se também com a literatura de László Krasznahorkai (co-roteirista dos filmes), ao seu modo de escrita em fluxo e ritmo monocórdico. O escritor que, diga-se de passagem, toca piano, de onde presumo seja uma referência do ritmo musical da sua escrita. Ouso também dizer que a temporalidade dos filmes se aproxima do ritmo da língua húngara, uma língua monocórdica, quase sem variação tonal, monótona. O escritor Krasznahorkai¹⁵², relata que as longas frases sem muita pontuação de sua escrita literária, os longos discursos sem cortes e os monólogos estão relacionados ao modo como as pessoas

¹⁵² No debate ocorrido no *Poetry and Life Nature Center* sobre o estado da literatura húngara contemporânea. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n_DinPaUvZg&list=PL-1V0OpyB61Cgl5OcHlmWJADy7SK9qMKQ - Acesso em 05.03.2015.

falam no plano da realidade, na vida diária, que acontece em fluxo sem muitas pausas, e isto ocorre tanto no seu livro *Satantango* quanto em *Melancolia de la resistência*. Questões impressas no movimento temporal dos filmes de Béla Tarr, podendo ser percebidas, por exemplo, nos quase infindáveis *travellings* e planos-sequências sem cortes e coreografados, atravessando corpos, cômodos das casas, paredes, ruas etc.; e a fala em fluxo quando, nos monólogos extensos dos personagens, são, pois, outros modo de o diretor produzir diferença nas imagens dos seus filmes, a partir da literatura de Krasznahorkai.

Sobre tais questões declara o ator Lars Rudolph (protagonista do filme *As harmonias de Werckmeister*, relembro, inspirado no livro *Melancolia de la resistência* de Krasznahorkai):

"O romance é muito longo. Béla tentou trabalhar as longas frases que Krasznahorkai escreveu (como Thomas Bernhard), frases longas sem ponto final, as coisas acontecendo, escorrendo por páginas e páginas, até mesmo uma frase em duas páginas, muito longo. E isso me lembra muito a câmera, os longos dez minutos de uma sequência filmada sem cortes, acontecendo, escorrendo. Então, isso é o que Krasznahorkai faz. Talvez, seja uma característica muito húngara, como observar as coisas acontecendo, coisas muito extensas, uma visão concentrada, com movimento lento, sustentar as frases, manter os pensamentos. E este também é o mundo de Béla Tarr, a maneira como ele faz filmes, tão especiais e tão longos. Béla poderia filmar durante três horas sem trocar o rolo do filme, se fosse possível." (In MELLO, 2016)

O cinema como gesto político. Não posso deixar de destacar o enorme valor do cinema deste diretor exemplar, que pensa e questiona as questões sociais e políticas de seu tempo, dando voz aos pobres em seus filmes, por meio de seus personagens-pessoas, cujas vidas são vulneráveis; fazendo do cinema um gesto político e de resistência artística, um gesto de vida. Tarr, esta importante referência do cinema contemporâneo da Hungria (e do mundo), cujo formalismo cinematográfico é impecável, cuja estética barroca de suas imagens impressionam espectadores e cineastas, estudantes e pesquisadores de cinema, cinéfilos e amantes das artes pelo mundo inteiro, desde os anos de 1990 até os tempos atuais, e possivelmente no futuro aos que ainda descobrirão seu filmes e sua importância. Cineasta que mesmo sendo de classe média e artística, desde seus primeiros filmes até últimos, expressa sua implicação política, por meio dos personagens provenientes de classe menos privilegiada, em situação de desamparo social, aqueles que lutam para sobreviver. A escolha por esta temática e de fazer do cinema um gesto político-artístico, pode ser percebida também como um

cinema diferenciado daquele que pretende apenas entreter o espectador. O diretor repete uma temática já abordada por outros cineastas, imprimindo seu estilo, sua marca própria, produzindo diferença, fazendo o espectador pensar sobre o que jorra na tela durante e depois que acaba o filme.

Os personagens. O teórico de cinema húngaro András Kovács (2013) afirma que, nos filmes *Condenação* e *Satantango*, Tarr, por meio dos personagens, mostra uma interação entre a moralidade e posição social. Diferentemente, em *O homem de Londres*, o diretor se torna mais fatalista, sendo o personagem Maloin responsável pelo problema no qual se envolve; o espectador, porém, não é convidado a simpatizar com ele ou a julgá-lo só porque ele está em situação de vulnerabilidade. Na cinematografia tarreana, os personagens são vulneráveis socialmente, e não são necessariamente simpáticos aos olhos do espectador; pertencem a simples profissões de classe média baixa; a diferença entre eles surge na seguinte variação: são proletários, trabalhadores rurais, donas de casa, policiais, donos de bar, músicos *outsiders* ou decadentes, mas não há diferença considerável entre as classes sociais dos personagens nos filmes. Há poucas exceções: em *Condenação*, o dono do bar tem poder sobre os demais personagens; em *As harmonias de Werckmeister*, o tio Eszter, músico aposentado, é muito respeitado, uma referência importante para o povo do vilarejo; no filme *O homem de Londres*, o agente/detetive Morrison, que veio de Londres para resolver o problema do assassinato, é quem detém poder sobre todos do lugar; e em *Satantango*, os agentes da polícia e seus comparsas Irimiás e Petrina. Além disso, os personagens do realizador não têm força ou possibilidade de ascensão social.

O cinema feito por Tarr vai produzindo diferença também quando mostra de modo alternado os PERSONAGENS sofrendo ou causando sofrimento uns aos outros, intencionalmente ou não, expressando a situação social marginalizada deles e suas personalidades difíceis. Em cada filme, o diretor mostra o sofrimento entre eles de modo distinto: em *Satantango*, o protagonista Irimiás trapaceia toda a comunidade fazendo promessas vãs, até mesmo a menina Estike, que vive numa família de estado pantanoso, e é aparentemente bondosa, acaba revelando uma faceta humana ruim ao matar seu gato, mas, ao ver o filme, não a julgamos por isto; em *O homem de Londres*, é o protagonista Maloin, um homem solitário que sofre e causa sofrimento à esposa, dado a ver pelo modo tosco que se comunicam; em *O cavalo de Turim*, pai e filha vivem uma situação de incomunicabilidade, e ela é quase uma serva do velho camponês, amargurado pela solidão e falta de perspectiva na vida, nenhum dos dois espera mais nada da vida senão o fim. Os

personagens dos filmes não são carismáticos, e estão em situações miseráveis, daí decorre o enternecimento do espectador para com eles, e Tarr não espera identificação ou julgamento dos espectadores para com os personagens, mas, sim, compaixão e que sejam compreendidos. No filme *As harmonias de Werckmeister*, pode-se perceber algo diferente dos outros filmes, uma das poucas exceções em que o espectador se identifica com o personagem principal, Valuska que é bondoso e inofensivo e se torna uma vítima da comunidade onde vive, sem ter feito nada de errado e sem ter sido rude com ninguém, acabando por enlouquecer. Outra exceção é a filha, em *O cavalo de Turim*, de uma bondade, simplicidade e resistência impressionantes, dedicando sua vida ao pai e não se lamentando por isso, tampouco lança-se a mudanças ou espera recompensas.

O realizador, por meio de seus personagens, constrói ainda um retrato social do seu tempo, da realidade, situação e do comportamento do povo húngaro, e mostra a verdadeira natureza humana, o ser humano levado até o limite de sua humanidade ou da sua falta de humanidade. Um exemplo interessante de personagem tarreano é Irimiás, de *Satantango*, complexo e contraditório, uma espécie de espião que trabalha para a polícia de modo disfarçado, entretanto, tem várias características positivas e notáveis que usa para enganar as pessoas. Se, por um lado, é arrogante e imprevisível nos gestos, desprezando todos ao seu redor, é mentiroso e inescrupuloso, e não tem compaixão pelos outros; por outro lado, é inteligente, calmo, tem talento para manipular e convencer as pessoas, e para fazer belos discursos poéticos e filosóficos, o que pode ser percebido no diálogo da primeira parte do filme, intitulada “Ressurreição” (aos 44 minutos de duração), em que Irimiás e Petrina estão na sala de espera da delegacia, aguardando o delegado atendê-los. Irimiás observa os diferentes relógios na parede e faz um comentário sobre o tempo: “Os dois relógios mostram tempos diferentes. Ambos errados, claro. Este aqui está atrasado. E o outro, como se nos mostrasse uma perpetuidade indefesa, indica que, como os ramos na chuva, não podemos nos defender”. E Petrina responde: “És um grande poeta”. Mas, logo a seguir, quando descobrimos na conversa deles com o delegado que trabalham para a polícia, são espiões. Quando entrevistei o ator M. Székely, ele disse que era muito comum este tipo de figura na época do comunismo na Hungria, espiões que trabalhavam para o Governo. A aparente calma e poesia revelam a astúcia e o poder enganador do falso profeta Irimiás (e de Petrina, seu comparsa).

Os personagens de Tarr são caracterizados com poucos traços, em geral expressos logo que surgem na tela, e que, no resto do desenrolar fílmico, pouco se alteram, tentando sobreviver sem refletir sobre as circunstâncias em que se encontram. Todos eles vivem

em situação social precária e sem condições de melhorar suas vidas. Isso faz com que o espectador veja-os sem julgar suas personalidades quando praticam atos ruins, partilhando do que é mais importante para Tarr: a comiseração para com eles em defesa da dignidade de vida. Seus personagens estão sempre em situações difíceis, limites e, ainda assim, tentam lutar, mesmo sem forças, para seguir vivendo, mesmo que seja uma vida problemática, e estão prestes a perder as batalhas, pois sua sobrevivência é a todo momento quase arrancada de suas mãos, mas, enquanto sobrevivem, buscam salvar o que lhes resta de dignidade. Nos filmes do cineasta Béla Tarr, a questão da dignidade humana não se baseia em moralidade, mas no fato de que, apesar dos personagens viverem situações sem esperança, eles permanecem o que são, são dignos de si. Dignidade que pode ser percebida no caso do protagonista Maloin, em *O homem de Londres*, um homem simples, taciturno, honesto e fiel, e que, por compaixão para com o personagem Brown (fugitivo da polícia), se vê frente à frente com a ética, quando a polícia suspeita dele, desconfiando de que ele sabe ou vira a morte de um homem cometida pelo assassino Brown - o que fato acontece: Maloin testemunha a morte de um homem no porto. Maloin enfrenta uma situação limite, está com a mala de dinheiro que encontrara flutuando no mar em frente ao lugar onde trabalha, mas não entrega Brown a polícia, até que o círculo se fecha sobre ele. Então, Maloin se vê frente a frente a si mesmo, aos seus valores. O que fazer? Ora, a ética é entendida como forma de vida, como estilística da existência e como fidelidade a si, a potência de responsabilizar-se por si e a capacidade para pensar e agir por si, sem o direcionamento por parte de outrem. Maloin, na fidelidade a si mesmo, sem saber o que fazer com a mala de dinheiro e pela sua compaixão com a mulher de Brown que ficara viúva e com filhos, acaba defendendo Brown e se entrega à polícia, dizendo que era ele o assassino, mesmo não tendo matado ninguém, ele apenas testemunhara um assassinato acidentalmente, fora cúmplice sem querer. Em sua integridade, Maloin assume a responsabilidade do que de ruim e bom a situação lhe trouxe, e, no final, a polícia, o Inspetor Morrison, o homem que veio de Londres, não o condena e, ainda, dá uma recompensa a Maloin por tê-lo ajudado a descobrir tudo sobre o assassinato do homem morto afogado no porto, e a encontrar finalmente o que procurava, a mala de dinheiro do seu cliente. E, então, Maloin volta ao ponto de partida, a sua vida cotidiana e monótona sem chance de mudança, ele se rende ao seu destino.

Além disso, seus PERSONAGENS não são heróis e não querem conquistar coisas, apenas querem sobreviver e ter sua dignidade respeitada, mesmo estando à margem da sociedade. Tarr põe à mostra as más ações que cometem pessoas em situações de

vulnerabilidade, na medida em que considera estes atos consequências das circunstâncias do mundo em que vivem, forças externas que conduzem os homens fragilizados. E ele apresenta seus personagens como tendo dignidade igual à das pessoas em circunstâncias mais afortunadas, o que pode ser resultado de uma empatia pessoal e compreensão desta situação moral e social. (KOVACS, 2013). Os personagens são muito importantes para o realizador, eles precisam ter potência nos gestos, mesmo mínimos, parecerem psicologicamente realistas e expressarem sua real situação existencial. E nesse processo o gesto do personagem é o fator mais importante - assim como em Robert Bresson e Miklós Jancsó. Na maior parte dos filmes de Tarr, os atores eram amadores, não-profissionais ou pouco conhecidos no meio cinematográfico, em sua maioria, conhecidos ou amigos dele e atores independentes. Em *As harmonias de Werckmeister*, os atores conhecidos internacionalmente Hanna Shygulla e Lars Rudolph¹⁵³ dividiram a tela com atores húngaros pouco conhecidos, e em *O homem de Londres*, a famosa atriz inglesa Tilda Swinton¹⁵⁴ fez a personagem Camélia, a mãe de Henriette (vivida por Erika Bók que não é atriz), sendo dado a todos o mesmo valor e atenção. Tarr, tinha enorme compaixão para com seus personagens, de certo modo como se eles carregassem muito dele mesmo, e não fazia julgamentos morais das ações e fraquezas humanas, respeitando seus sofrimentos, valorizando-os como pessoas e atores, ao mesmo tempo que personagens.

O PASSADO dos personagens. Outra questão importante sobre os personagens do cineasta, é que não temos referências explícitas de seu passado - não que eles não o tenham, mas pouco nos é dado a saber, e a diferença entre passado e presente, nos filmes do diretor, surge por sutilezas, nas marcas conservadas no tempo da vida deles. O passado, para Tarr, nos é dado a ver no presente por zonas de instabilidade ou certa suspensão do tempo que passa, por vestígios do não visto. Em alguns filmes, temos certas informações sobre raros eventos passados da vida de alguns personagens, contudo estas não alteram nossa compreensão sobre o caráter deles. Em *Condenação*, por exemplo, ficamos sabendo do suicídio da esposa do protagonista Karrer quando ele está na cozinha conversando com a amante - a cantora -, mas não sabemos o motivo; em *Satantango*, ouvimos na delegacia que Irimiás e Petrina estão

¹⁵³ Hanna Shygulla (1943-), atriz alemã que atuou em *O casamento de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, Alemanha, 1979), de Rainer Werner Fassbinder, e em *Terra prometida* (*Promised land*, Israel / França, 2004), do cineasta israelense Amos Gitai. Rudolph (1966-), ator alemão que também atuou nos filmes *Corra, Lola, corra* (*Lola rennt*, Alemanha, 1998), de Tom Tykwer, e *Soul kitchen* (Alemanha / França / Itália, 2009), do turco-alemão Fatih Akin, dentre outros.

¹⁵⁴ Ela também atuou em *Flores partidas* (*Broken flowers*, EUA / França, 2005) de Jim Jarmush, dentre outros filmes famosos.

envolvidos com a polícia, que há anos são informantes, comparsas da polícia, porém ficamos sabendo de modo discreto e não sabemos como e porque isso começou, e, em outra cena desse filme, depois que Estike se suicida, num bar, sua mãe lamenta que seu marido havia se enforcado alguns anos antes e não nos é dado a saber porque; em *O homem de Londres*, na sequência em que Maloin chega em casa depois de comprar a echarpe para a filha Henriette, na briga com sua mulher, ela declara que há 25 anos estão juntos e suportando uma vida insossa; por fim, em *O cavalo de Turim*, o personagem do pai comenta com a filha que, há 58 anos escuta o ruído dos cupins no teto da casa e, noutras duas cenas, quando a filha vai para seu quarto dormir e quando ela e o pai tentam partir da fazenda, vemos na parede e ela colocando na mala um quadro de uma mulher que dá a entender que era sua mãe - e é tudo o que nos é dado a saber sobre o passado dos personagens nos filmes. Eles vivem, pois, num presente “sem” passado (e isso nada importa) e sem chance de futuro. Esta forma de lidar com a temporalidade do tempo presente, é típica dos filmes de *cinema vérité*, do aqui e agora da vida, recurso cinematográfico e aspecto da formação cinematográfica inicial de Tarr que perdurou ao longo de sua carreira. E de outro modo, é um tempo em espiral, mostrando assim que seus personagens se amparam em *linhas de fuga*, no novo dia que surge, na resistência do tempo e no perseverar na existência. Nesse sentido, os personagens se valem de uma atuação-desviante para expressar o passado e o presente, para expressar seu modo de vivenciar o mundo ficcional e o tempo da vida, colocando algo de suas personalidades na atuação - aliás, como visto, esta é uma importante marca da direção de atores do cineasta. Personagens que, por sinal, não são construídos com profundidade psicológica, e as relações entre eles são focadas nas situações em que vivem, e menos neles mesmos, ou em diálogos; como é caso, em especial de *O cavalo de Turim*, em que pouco diálogo há entre pai e filha, cujas vidas se resumem no escorrer do tempo, na espera do fim existencial.

Com relação aos PROTAGONISTAS do cinema de Béla Tarr, em geral, eles falam pouco, e passam por uma série de conflitos internos, o que proporciona a dinâmica para o fluir fílmico, mas, no final, retornam ao ponto de partida ou pioram - as coisas não se resolvem em suas vidas. As situações dos filmes são construídas sobre a dinâmica das relações pessoais, mas também na relação do ser no cosmo. Os personagens têm uma maneira distanciada e fria de se comunicar uns com os outros, não se alterando durante o fílmico, e têm pouca influência sobre o que está acontecendo com e entre eles. E são, de forma geral, grosseiros uns com os outros, suas relações são quase instrumentais, agem em função da necessidade de se manterem vivos. Entre eles faltam amor, ternura,

confiança e força de vida. E apesar da caracterização menos detalhada, pouco explícita dos personagens, a atitude compassiva do diretor para com o sofrimento deles é uma constante. Em *O cavalo de Turim*, demonstra-se claramente isso, buscando dar dignidade ao pai e filha solitários, isolados naquele lugar, à espera do fim da vida; filme, por sinal, em que Tarr reduz o interesse nas relações pessoais e versa no ser em si, na singularidade. Outra relevante questão a mencionar é que Tarr aborda, na tela do cinema, o relacionamento entre as pessoas e, principalmente, entre casais, de modo frio e monótono, e eles acabam sempre separados ou vivendo distantes uns dos outros, mesmo estando na mesma casa. São, pois, esses também modos em que Tarr faz surgir diferença entre os personagens.

A PERSONALIDADE dos personagens. Pouco dada a ver, são silenciosos e quando falam são manipuladores e não expressam seus sentimentos íntimos. A vida e a personalidade dos personagens permanecem ocultas, e não se abrem entre eles, talvez por temor ou por proteção, e também não se abrem com o espectador. Conforme Kovács (2013), nos poucos momentos em que os personagens falam de si, usam da intimidade objetivando seduzir outra pessoa ou para alcançar algo que desejam; trapaceiam e traem independentemente da idade ou sexo, cada um deles está pronto para usar o que for necessário - exceto os personagens: Valuska de *As harmonias de Werckmeister*; Maloin em *O homem de Londres*; e o pai e a filha em *O cavalo de Turim*. Além disso, os personagens são iludidos e têm esperas vãs, o que faz com que vacilem, e se deem mal na vida e na relação com outros companheiros. A diferenciação de personalidade deles surge por meios de seus afetos: em *Condenação*, Karrer é obcecado pela cantora e age de modo ingênuo, pois sabe que ela é casada e não é flor que se cheire, mas insiste em conquistá-la; em *Satantango*, os trabalhadores da fazenda têm uma fé cega em Irimiás, esperando que ele encontre a solução para os males de suas vidas; em *As harmonias de Werckmeister*, a inocência de Valuska em ajudar todo mundo da cidade, sabendo que não há saída para os problemas do vilarejo, mas, ainda assim, buscando em vão ajudar a resolvê-los, um povo condenado a uma vida aprisionada, a um purgatório terreno, o caos ali instalado, como diz o personagem Sr. Eszter, é o estado natural do mundo. Porém Valuska tenta criar uma harmonia do caos, da catástrofe eterna em que vive. Além disso, neste mesmo filme, vale mencionar ainda, o sentimento afetivo, a ingenuidade do personagem Eszter em alcançar os sons puros ao piano; e, ainda, a honestidade e o caráter ingênuo de Maloin, em *O homem de Londres*, ao tentar ajudar o personagem Brown.

Outras características a abordar sobre os PERSONAGENS dos filmes de Tarr. São letárgicos e resistentes, vivendo situações espirais, expressando gestos minimalistas, gestos que libertam o tempo do movimento, por meio das ações quase inertes dos personagens, de suas faltas de atitudes e afetos tristes, agem quase como observadores de sua existência, espectadores de si mesmos. Se valem da passividade como forma de resistência, para continuarem vivendo, de resistência a vida. E há atores constantes em seus filmes, como Erika Bók, János Derzsi, Miklós Székely B., Gyula Pauer, Hédi Temessy etc. Eles duram e mudam nos filmes, como, por exemplo, Bók que vive a menina, do filme *Satantango* (1994); é a adolescente Henriette, do filme *O homem de Londres* (2007); e, adulta, faz a filha do camponês, em *O cavalo de Turim* (2011). Percebo, assim, que o processo de amadurecimento/envelhecimento dos atores/personagens se deu junto com o cineasta, e a equipe técnica principal que se manteve a mesma por 30 anos: o co-roteirista László Krasznahorkai, a co-diretora e editora Ágnes Hranitzky e o compositor das trilhas sonoras Víg Mihály, com exceção dos diretores de fotografia, os quais mudavam em função do perfeccionismo estético do cineasta, de quem Tarr quase tirava o sangue.

A direção de atores. Tarr dava aos atores os diálogos, descrevia as situações e o ambiente das sequências que iam viver, nem sempre lhes dando acesso ao roteiro. Pedia-lhes para expressarem suas personalidades e suas experiências de vida no ato da ação, para o diretor, o importante é mostrar o deslocamento entre a ação e o personagem, não mostrar a ação em si, dizia aos personagens que era preciso ser e não representar um personagem, as ações diante da câmera tinham que ser humanas, reais e aumentava a potência da atuação e do ator. Contudo, fazia muitos ensaios antes de filmar, para que na hora da filmagem tudo fosse preciso, ao mesmo tempo que espontâneo, por parte dos atores. Tarr disse que filmar não é uma democracia, pois é o diretor quem decide tudo, e era ele quem decidia tudo em seus filmes, embora ouvisse algumas sugestões da equipe principal, exigindo, porém, que todos dessem o máximo para o filme, inclusive os atores. Quando entrevistei o protagonista de *O cavalo de Turim*, János Derzsi, ele me disse:

"Para fazer o personagem de *O cavalo de Turim*, eu li Nietzsche. Béla tinha comentado sobre o livro *Assim Falou Zaratustra*, e eu decidi lê-lo, mas não foi fácil de entender. Eu gosto de tudo neste filme e do personagem, embora tenha me exigido muito, foram quatro anos e oito meses de trabalho duro. Às vezes, eu saía de casa às seis horas da manhã e não retornava antes da meia-noite. Quando chegava em casa eu estava sujo e morto de cansaço. Só no treinamento com o cavalo trabalhei

durante uns nove meses, e tive que usar apenas meu braço esquerdo e deixar meu braço direito paralisado para compor o personagem como Béla queria. Tudo tinha que ser muito preciso, perfeito para ele." (In MELLO, 2015)

Sobre o método Tarr de dirigir, declara o protagonista do filme *Condenação*, o ator Miklós B. Székely:

"Para mim, os atores têm que enfrentar problemas vivos, ações vivas, e Béla, infelizmente, foi reduzindo a potência dos atores filme a filme. No final, foi tornando os atores quase estátuas, sem dinamismo em sua atuação; e, para mim, isso não contribui com a tarefa, o papel do ator. Os atores já não tinham vida, profundidade na atuação, isso foi acontecendo aos poucos em seu cinema, desde o filme *Ninho familiar* (1979) até chegar a *O cavalo de Turim* (2011) - a meu ver, uma evolução "negativa". Eu assisti a este último filme dele, e já não havia, por exemplo, interação entre os atores - os personagens pouco se falam ou têm voz, nem se olham uns aos outros. O interesse de Béla pelos atores "vivos" foi completamente eliminado. Por exemplo, o rosto imóvel de János Derzsi, em *O cavalo de Turim*, expressa o mesmo que a cara do cavalo exausto, esperando pela morte. Béla eliminou os seus atores filme a filme; no fim, eram como se fossem manequins. Por outro lado, ele era um ótimo instrutor, diretor de atores, muito preciso, sabia bem o que ele fazia e queria. Béla trabalhou com cinema documental quando era jovem, nessa época via os atores e colocava-os na tela como homens reais. Nos primeiros filmes, ele permitia muita improvisação do ator, os atores podiam viver, se expressar com mais liberdade. Nos ensaios de *Almanaque de Outono*, Béla sempre nos pedia para imaginar uma situação entre as relações dos personagens, não tínhamos roteiro, e nós atores criávamos os diálogos, e assim o texto não pode ser considerado um texto literário sutil e erudito, mas ao mesmo tempo foi isso mesmo que criou a espontaneidade nas filmagens. Já em *Condenação*, recebemos roteiro e tudo era mais controlado por ele, o ator tinha menos espaço para improvisar." (In MELLO, 2016)

Por sua vez relata o ator protagonista de *As harmonias de Werckmeister*, o alemão Lars Rudolph:

"Sobre o modo de direção de Béla, ele não dizia muito. Mas eu assisti a *Satantango* e vi como as pessoas agiam, muito naturalmente. É mais sobre o fazer, o método de Béla, o ator anda por aí. O cara, Valuska, leva uma xícara de café, abre uma porta, e as coisas vão acontecendo. É mais sobre o fazer e caminhar. E Valuska é um carteiro, ele acorda muito cedo, ele faz isso todos os dias, ele anda pelas ruas, é como no romance, eu li o romance de Krasznahorkai. Você sabe, eu sou Valuska. Ele está relacionado como eu sou, de alguma forma há uma parte de mim que pode ser facilmente encontrada em Valuska." (In MELLO, 2016)

Trago também a fala da Erika Bók:

"Béla dava mais instruções para as pessoas atrás da câmera, e menos para os atores, no meu caso, ele dizia o que queria, uma ou duas vezes, e pedia para eu repetir se queria alguma modificação. Sim, fazíamos muitos ensaios, e a luz tinha que estar perfeita, a câmera no lugar certo, quando tudo estava ensaiado e perfeito, aí sim, se podia gravar. Eu não pedia o roteiro, se ele me desse eu devolveria [risos], pois isso não era importante para mim, mas ele deve ter dado para alguém. Eu não precisava de nenhuma preparação especial, ele me dizia o que queria e eu fazia. E ele sempre dava as instruções aos atores de cada cena, juntos, e não em separado." (In MELLO, 2016)

O uso do silêncio. No cinema do diretor, o uso frequente e expressivo do silêncio irrompe como poder de resistência da e na imagem, principalmente, em *O cavalo de Turim*, com apenas cinco páginas de falas, poucos diálogos e um longo monólogo na sequência do segundo dia do filme, filme que é dividido em seis dias. Sobre o silêncio, o compositor John Cage (1961) disse que por mais que tentamos fazer ou ouvir o silêncio, nenhum som teme o silêncio que o extingue, não há silêncio que não contenha sons, onde pensamos nos encontrar em silêncio, há sons, e o silêncio não se reduz apenas ao campo do acústico-sonoro. Pensando esta ideia em Tarr, encontramos sons mesmo na presença, muda ou surda dos personagens, ou no não querer falar ou não ter força para se expressar em palavras. E esta é também uma forma de produzir diferença em seus filmes, porque não são as palavras que falam, que expressam o viver, o interior dos personagens, mas os gestos corporais, os olhares que, em geral, estão voltados para fora de quadro; o indizível de cada personagem - um exemplo: os gestos físicos silenciosos nas cenas em que Pai e Filha, em *O cavalo de Turim*, se sentam de frente à janela, corpos povoados de fragmentos de tempo, a contemplar a malha cósmica da qual fazem parte, sua pausa e quietude corporal falam, querem expressar algo mesmo na falta de comunicação entre eles. O silêncio, no cinema de Tarr, é também usado para criar atmosfera, e é devir-imperceptível que se conecta ao movimento interno dos planos, um modo pelo qual o som ou a falta dele modifica, potencializa as imagens, dado a ver pelo ritmo lento, por blocos de silêncio e *blocos imagem-tempo*. O cineasta sonoriza o tempo, usa o silêncio como material de composição e recurso de montagem, como modo de escutar e exprimir o íntimo dos personagens, suas incertezas, suas errâncias e modos de estar no mundo, um som impensável, por assim dizer, em que a escuta do silêncio é uma dobra perceptiva interior a si mesma, dos próprios personagens num atravessamento de si mesmos; no expressar dos gestos mínimos silenciosos, da escuta de si. No livro *Silence*, John Cage (1961), argumenta que não existe um espaço ou tempo vazio,

há sempre algo para se ver ou ouvir, e mesmo se fizermos um silêncio completo, ainda assim haverá sons. Em Tarr, o silêncio não é apenas uma escuta de si, mas uma escuta cósmica - refiro-me, principalmente, e outra vez ao filme *O cavalo de Turim*, em que o silêncio predomina na maioria das cenas, os personagens Pai e Filha parecem ser personagens rítmicos, atuam num gestual monótono, e as paisagens melódicas: o vento e a chuva inquietos não cessam de escorrer. O silêncio como: "[...] existência daquele que crê no mundo, não propriamente na existência do mundo, mas em suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos. Pode ocorrer que acreditar neste mundo, nesta vida, se tenha tornado nossa tarefa mais difícil, ou a tarefa de um modo de existência por descobrir, hoje, sobre nosso plano de imanência"¹⁵⁵ Os personagens de Tarr, que tantas razões têm para não mais crer no mundo, habitam e abrigam o silêncio de e em si enquanto seres viventes finitos de um tempo infinito. Há também nos filmes outros sons usados pelo diretor, como se ele quisesse capturar as forças mudas e táteis do tempo, tornando-as sonoras pelo vento e pela chuva incessante. Os ruídos do vento e da chuva são marcas, intensidades tácteis e sonoras, enquanto a vastidão do céu e a paisagem ampla da planície húngara potências visuais.

Ainda conforme Cage (1961), o silêncio como lapso de tempo entre sons, útil em uma variedade de finalidades, dentre elas, produzir um arranjo agradável, enquanto separação entre dois sons ou dois grupos de sons, o que faz com que suas diferenças ou relações possam receber ênfase; ou, então, aquela da expressividade, na qual silêncios efetuam pausa ou pontuação; ou, ainda, aquela da arquitetura, na qual a introdução da interrupção por silêncio pode dar definição, seja para uma estrutura pré-determinada ou para desenvolver organicamente uma estrutura. Onde nenhum desses ou outros objetivos está presente, o silêncio se torna outra coisa - não silêncio como tal, mas sons, os sons ambientes. A natureza deles é imprevisível e cambiante. Estes sons são chamados silêncio apenas por não constituírem parte da intenção musical. Há, de modo demonstrável, sons para serem escutados e ouvidos para escutá-los. Quando os ouvidos estão em conexão com uma mente desobrigada, a mente está livre para entrar no ato de escutar, ouvindo cada som apenas como ele é, não como um fenômeno, aproximando-se mais ou menos de uma pré-concepção. Não existe o silêncio integral, sempre há alguma coisa acontecendo que provoca algum som. Em Tarr, o silêncio é também um modo de luta, uma forma de

¹⁵⁵ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 9.

expressão, um elemento de “diálogo”, e um meio de chamar a atenção do espectador, um elemento que ativa a percepção, num devir-imperceptível, a diferença que torna audível a potência do silêncio, a escuta em si.

A música, o ritmo. Usados por Tarr como recursos de montagem, ele cria uma paisagem e textura sonoras nos filmes como *ritornelos* transitórios, um devir-música da imagem, um devir-ritmo da imagem. Uma imagem que toma o ritmo da música para compor a coreografia-câmera com *travellings*, com blocos de sonoridade-ritmo-tempo, produzindo movimento na imagem. “Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos.”¹⁵⁶ O cinema de Tarr dá a ver o devir-expressivo do ritmo dos personagens no território em que habitam, o território é, ele próprio, lugar de passagem, é a primeira coisa que faz agenciamento, agenciamento que é também territorial. O ritmo das imagens não é apenas um recurso da música, mas um personagem em si mesmo.

As locações. Os lugares onde o realizador rodou os filmes são reais, locações naturais. Locações que também agem como personagens, e são, em sua maioria, ambientes internos, domésticos, bares, casas em ruínas, lugares feios e simples, fazendas, vilarejos, locais rurais isolados e quase abandonados em territórios geográficos do interior da Hungria, que ganham valor e beleza na estética do diretor; distanciando dos centros urbanos ele elege paisagens rurais como cenário-personagem para seus filmes. E Tarr sempre filmava em locação, ainda que construísse ou reconstruísse os cenários das locações reais. As locações tinham que ser reconhecidas como lugares que de fato existiam e parecerem reais, ainda que ele as mandasse construir, como é o caso das exceções: a casa do *Doutor*, em *Satantango*; a estação de trem e a cabine de controle do porto, em *O homem de Londres*; e o poço de água, o estábulo e a casa do filme *O cavalo de Turim*.

Sobre a casa *d'O cavalo de Turim*, relata o ator protagonista János Derzsi:

"Foi destruída. Porque Béla não tinha permissão para construir, mas como achou o lugar perfeito construiu. Para ele, não importava, quando queria algo fazia, mesmo se fosse proibido. Debaxo da casa, debaixo da terra, há gás, é um lugar

¹⁵⁶ DELEUZE, 2002, p. 128.

perigoso, por isso, foi destruída. Tudo que existia no lugar antes do filme era a árvore, não havia nada mais, e, no final, apenas a árvore foi o que restou." (In MELLO, 2015)

Ainda quanto a esta locação declara o produtor do filme Gábor Tényi:

"[...] no local, havia um tubo de gás com grande pressão debaixo da terra, e ainda por cima é uma área de proteção, não havia nada mais ali perto, o vilarejo fica a cerca de 1.5 km. Tivemos que construir a casa do filme, o poço, o estábulo do cavalo, mas não podíamos construir nada num raio de 15 metros do tubo de gás. E Béla e o câmera estavam olhando o lugar onde iriam filmar, e queriam que fosse onde não podia (risos). Como Béla gosta das coisas autênticas, ele inventou de fazer a casa de barro, e como aquele outono/inverno foi de muita chuva, o barro não secava, construímos e a casa caiu. Eu quase chorei, os trabalhadores queriam voltar para casa. Então, fizemos uma espécie de tendas/barracas sobre as construções para aquecerem, secarem. Neste inverno as coisas funcionaram devagar por causa das construções." (In MELLO, 2016)

Sobre as locações dos filmes do cineasta prossegue Tényi:

"O primeiro desafio era encontrar as locações adequadas para os filmes. Muitas pessoas e Béla andaram pelo país tirando fotografias. Era muito difícil encontrar as locações que ele queria e, quando encontravam, outro problema era fazer funcionar os movimentos de câmera, alguns com 360 graus, encontrar lugares com espaço, com liberdade para movimentar a câmera."
IDEM

O espectador não consegue identificar onde exatamente e em qual época os filmes se passam, mas a percepção da paisagem geográfica da planície é intensificada pelas longas tomadas e pelos *travellings* que percorrem os lugares. As locações são tão importantes para o cineasta que ele selecionava-as antes de qualquer outra coisa do filme. E embora o diretor filme em locações reais (lugares reais), as locações são na prática uma espécie de lugares imaginários - lugares que não existem¹⁵⁷. Pois um filme era rodado

¹⁵⁷ Disponível numa entrevista concedida ao crítico de cinema inglês Jonathan Romney, publicada no livro: *Tarr Bela*, que reúne uma coletânea de textos sobre o cineasta, publicado pela editora húngara Filmunio (2001, p. 43). Consegui este livro com a própria Editora em 2014 (e por acaso), quando eu andava pelas ruas da capital húngara a procura dos filmes de Tarr. Eles tinham uma loja em Budapeste (infelizmente a loja fechou em 2016), e o dono da Editora me deu o livro de presente quando eu disse que era brasileira e estava pesquisando o cinema de B.Tarr. E ele disse-me que o livro está esgotado. E quando encontrei Béla Tarr para entrevista-lo, ele autografou para mim o livro e ficou positivamente surpreso de eu ter conseguido a obra.

em mais de um lugar. E Tarr cria ou recria as locações no *set* de filmagem, que não estão de fato num lugar/vilarejo apenas, mas em diversos, ao mesmo tempo. Conforme o próprio cineasta, o filme *Satantango*, por exemplo, foi rodado em 19 diferentes locações, em oito distantes localidades do território da Hungria. Sendo assim, impossível nominar os lugares reais húngaros dentro do filme - e poderíamos encontrá-los em outros lugares do mundo, mas as localidades escolhidas e a paisagem da planície húngara revelam um forte sentimento do cineasta com relação a seu país.

As sequências. O cineasta filmava as sequências dos filmes em ordem cronológica - algo raro no cinema. Isso se dava por opção de estilo, e porque para ele, cada sequência tem uma importância fundamental, cada uma é como se fosse um filme, mesmo que depois faça sentido no todo, depois do filme pronto. O cineasta dedicava muito tempo à pesquisa, planejando tudo, e pensando o tempo e o ritmo das sequências antes de filmá-las, na intenção de criar suas coreografias sonoro-imagéticas, que praticamente não são alteradas depois. Ele só filmava a sequência seguinte quando a anterior tivesse dado certo, e a montagem se dava na filmagem, dentro dos planos e com recursos sonoros, e na ilha de edição eram feitos ajustes, correções de cor, tratamento do som etc. Cada sequência dos filmes de Tarr é uma unidade temporal, com planos autônomos criados pela duração longa e lenta dos planos sem cortes, uma montagem pensada como blocos de tempo duração, expressando a força de sua singularidade e produzindo afecções no espectador e levando-o a perceber o todo da sequência, da imagem e a construir relações no interior do que os planos mostram. Uma imagem-tempo em estado puro, em que já não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo, livre do encadeamento sensório-motor, a imagem-tempo tarreana se compõe de situações óticas e sonoras puras e não se encadeiam em planos sucessivos previsíveis - assim o espectador deixa de imaginar o que verá na próxima imagem e passa a pensar o que há para ver na própria imagem. Realizador que preza por uma concepção estética formal do cinema, em certas sequências de seus filmes os personagens expressam gestos de uma imobilidade expressivamente escultural, como na cena da cantora de *Condenação*; na cena de *Satantango* em que os trabalhadores da fazenda estão dentro de uma casa velha em sua “nova vida” em outro vilarejo, e, principalmente, nas cenas do personagem Pai, em primeiro plano, no filme *O cavalo de Turim* - sua expressão facial aparece estática e

muito próxima da escultura *São João Evangelista* (1409-1411)¹⁵⁸ de Donatello (1386 -1466) - arte renascentista italiana.

Destaco ainda: as imagens iniciais dos filmes de Tarr, intensas, fortes, densas, carregadas de expressividade, com um ritmo e atmosfera que vão perdurar no desenrolar do filme, atraindo de imediato o espectador; a reduzida quantidade de planos de seus filmes, que têm em torno de 30 a 50 planos - exceto *Satantango* que tem 150 (aliás pouco para um filme com 7h30min. de duração); a fidelidade do diretor à sua criação cinematográfica, ele que sempre impôs suas regras à sua equipe, aos produtores e patrocinadores de seus filmes. Filmes que demandam um espectador atento, uma percepção cuidadosa, pois Tarr é conhecedor exemplar de muitas artes, dentre elas, a pintura, a literatura, a música.

O método. O realizador fazia sempre uma pesquisa minuciosa das locações - e às vezes, durava anos - as fotografava antes e durante a filmagem, depois escrevia a sinopse do filme, selecionava os atores já pensando nos personagens que criara, e desenvolvia o roteiro de um modo particular, em forma de fichas e nelas colocava um resumo das sequências, criava os diálogos em separado - e os diálogos podiam sofrer alteração na hora de filmar (não escrevia, portanto, o roteiro do modo tradicional: cabeçalho da cena, rubrica, diálogos etc), filmava em 35mm, dramas, ficção e a maioria de seus filmes foram filmados em preto-e-branco.

Tarr¹⁵⁹ comenta sobre as fichas; disse que colocava-as na parede para ver o todo do filme, e ficava pensando sobre cada uma, imaginando possibilidades, montando tudo em sua cabeça, meses ou anos antes de filmar. Criando no final o todo - uma perfeita unidade. E quando eu estive em Sarajevo em junho de 2016, na *Film Factory*, Escola de Cinema onde o diretor trabalhava, pude constatar e ter acesso a tais fichas, de dois de seus filmes (que ele usava em suas aulas): *As harmonias de Werckmeister e Condenação*, e aproveitei para fotografá-las . Figuras 12 - Fotos da F. Factory e das Fichas.

¹⁵⁸ Disponível em: <http://pt.wahooart.com/@@/7YMS2G-Donatello-São-João-Evangelista> - Acesso em 10.03.2016.

¹⁵⁹ Na entrevista a *Cahiers du Cinéma* (nº 22, pp. 74-77, versão espanhola). Inicialmente publicada na *Cahiers du Cinéma* francesa nº 637, em setembro 2008.



Film Factory - Sarajevo - Fotos: Lídia Mello



Fichas dos filmes: *As harmonias de Werckmeister* (a esquerda) e *Condenação* (abaixo), ambos de B.Tarr.



Béla Tarr na Film Factory, 2016

DIÁRIO DE CAMPO NA HUNGRIA

(pesquisa de campo: viagens, afetos, entrevistas, fotos, vídeos)

Sobre meu diário de campo na Hungria, a pesquisa de campo que desenvolvi neste país, aconteceu durante o tempo em que realizei o doutorado sanduíche na FCSH - Universidade Nova de Lisboa sob a orientação da professora Ana Godinho Gil, de setembro de 2015 a julho 2016, ambos financiados pela CAPES/MEC (bolsa PDSE nº 6774/15-7) - a primeira vez na minha vida em que pude estudar, pesquisar com bolsa de estudos, tendo enorme gratidão por isso. Eu não tive bolsa durante o doutorado, apenas a *bolsa sanduíche*. E conclui esta tese em apenas três anos.

AS VIAGENS e os afetos que delas em mim irromperam

Iniciei o doutorado sanduíche na capital portuguesa, realizando a pesquisa de campo entre idas e vindas a Hungria, por vezes de curtas durações e outras mais longas, de modo alternado vivi quatro meses em Budapeste, fazendo viagens pelo interior. Fiz tal escolha porque Béla Tarr é húngaro e rodou seus filmes em seu país, exceto *O homem de Londres*, filmado em sua maior parte em Bastia, ilha da Córsega francesa (local que também visitei), entendendo que enriqueceria minha tese - o que de fato aconteceu. Em 2015, eu estive na Hungria em setembro para entrevistar o ator János Derzsi. E no primeiro semestre de 2016, foi que de fato a pesquisa de campo se deu de modo intenso. Cheguei em Budapeste no dia 12 de janeiro 2016, era minha terceira vez na Hungria (desde o início da minha pesquisa iniciada em março 2014, sendo que em junho 2014 foi minha primeira vez neste país quando entrevistei B. Tarr e V. Mihály).

Nessa época a experiência era passar um mês. Lancei-me a visitar as locações dos filmes, e antes da primeira investida, me lembrei que minha professora de húngaro na Universidade Nova de Lisboa, me havia dito que Tarr tinha uma casa num pequeno vilarejo chamado Tök, a cerca de 1 hora de ônibus de Budapeste. E, então, fui para Tök com a ajuda do amigo húngaro Renato Csatic, pelo que fui salva, pois ainda não falava nada de húngaro e ninguém numa pequena estação de ônibus em Budapeste falava outra língua que não húngaro. No trajeto, um olhar atento pela típica paisagem invernal da planície húngara e dos filmes de Tarr, as árvores estavam quase sem folhas ou secas e esbranquiçadas. Chegamos ao lugar onde abriga parte da vida do cineasta, fui fotografando, andando por ali, perguntávamos às poucas pessoas que víamos pelas ruas, onde era a casa dele, e logo descobrimos, um enorme e lindo casarão amarelo com 16 janelas, formato quadrado contornando duas ruas. Fui me aproximando, encostei meu rosto no vidro das janelas para ver o interior, e num dos ambientes vi uma mesa de montar filmes que deve ser a mesa que Ágnes Hranitzky montou os filmes do parceiro artístico Béla Tarr. Contornamos todo o território da casa e, de longe, vimos uma mulher fazendo limpeza. O frio se intensificou, fazia dois graus negativos, fomos até o único bar da cidade aquecer o corpo, tomar um chá. Renato começou a conversar com o proprietário do Bar, sobre Tarr, falou da minha pesquisa e que eu era brasileira e estava na Hungria pesquisando o cinema dele. O

homem achou estranho alguém de um país tão longe ter ido ali com este objetivo, e comentou que quando o cineasta está no vilarejo é muito reservado, quase não fala com ninguém e gosta de passear com um cão pelas ruas. Continuamos a caminhar, mais tarde à procura de almoço, entramos no pequeno e único restaurante do lugar. A proprietária dessa vez foi mais simpática e se interessou, nos disse que o diretor é uma pessoa tranquila, muito reservada e que às vezes frequenta seu bar/restaurante, disse ainda que há 27 anos Tarr e Hranitzky passam parte de suas vidas em Tök para descansar, mas que naquele momento estavam viajando. Segundo ela, o cineasta tinha ido dar um curso na Alemanha. No fim da tarde, o frio se intensificou, tomamos o ônibus de volta a Budapeste, embarcamos e me coloquei a contemplar a paisagem húngara pela janela/vidro. Em fevereiro de 2016 acabei encontrando Tarr, por acaso, em Budapeste, quando recebeu uma homenagem no MTA (retomarei isso logo adiante), conversamos e ele me disse que ficou sabendo da minha passagem por Tök. Além de Tök e Budapeste, visitei outros vilarejos e cidades húngaras e a ilha francesa Bastia, percorrendo o universo de Béla Tarr e algumas das locações dos filmes objetos da tese, criando meu caminho, refazendo trajetos do diretor e dos personagens na tentativa de me aproximar mais e criar relações com os filmes.

Depois de Tök, segui meu nomadismo, no dia 14 de janeiro de 2016, de manhã bem cedo (fazia um frio terrível, de sete graus negativos, de doer os ossos) partimos eu e meu amigo Renato, pegamos um trem na estação keleti em Budapeste rumo ao pequeno vilarejo chamado Oroszlány, locação do filme *Condenação* (1987). Área industrial que na época em que foi rodado o filme ainda produzia carvão, transportado por uma espécie de teleférico, na primeira sequência do filme podemos ver os teleféricos carregando carvão e o protagonista Karrer de frente à janela vendo os vagões escorrem nos cabos de aço, mas hoje não estão mais lá. Todavia, há vestígios e a paisagem do lugar ainda lembra muito a do filme. Ao chegar neste local o dia ainda estava meio turvo, poucas pessoas desceram do trem, a estação parecia um lugar congelado no tempo, caminhamos um pouco e logo encontramos um senhor solitário (sempre havia um húngaro que me acompanhava como guia e intérprete nas viagens pela Hungria), conversamos com o homem sobre o filme, mas infelizmente ele de nada se lembrava e disse que desde há muitos anos as coisas ali estavam meio abandonadas. Fotografei o que vi, uma parte onde passavam os vagões de carvão, um prédio onde abrigou personagens do filme, ruas vazias e construções em ruínas, lugares que outrora foram fábricas ou moradias dos trabalhadores da época comunista, momento em que os governantes húngaros difundiam a ideia de que todos deviam trabalhar pelo bem e progresso do país - o que de fato nunca aconteceu, pois, como me disseram os húngaros e como mostra a própria história da Hungria, desde sempre as promessas vãs dos governantes ao seu povo nunca foram cumpridas, realidade que também acontece com o universo dos personagens nos filmes do diretor Béla Tarr.

Na sequência fui a Pécs, ainda em janeiro de 2016, cidade onde Béla Tarr nasceu e viveu parte de sua adolescência, fazia muito frio e nevava, era o auge do inverno, eu queria viver o cotidiano húngaro, pensar e viver como húngara, se é que isso fosse possível para uma brasileira, senti na pele o que viveram os atores e equipe de Béla Tarr durante as filmagens de seus filmes. Caminhando pelas ruas acabei por chegar no único cinema de arte, o *Apolló Mozi Pécs*, conversei com o funcionário, que me confessou ser admirador do cineasta. Perguntei se ele teria um cartaz de algum filme de Béla Tarr. No primeiro momento ele responde que não, mas depois de saber que eu era uma pesquisadora brasileira que estuda o cinema do diretor, resolveu consultar seu estoque e para minha alegria ele me deu um cartaz original do filme *O cavalo de Turim*, que hoje está emoldurado na parede da minha casa. Restou-me alegria e muito

agradecimento. Em seguida fui a Baja, locação do filme *As harmonias de Werckmeister* (2000) e de *Satantango*. Eu andava pela praça e pelas ruas vivendo os trajetos do protagonista Valuska, lembrando-me de sequência por sequência e vibrava em meu corpo um intenso bloco de sensações - algo já vivido, visto na telas do filme.

E neste mesmo mês de janeiro de 2016, tive a chance também de visitar Leányvár, local onde foi filmado *O cavalo de Turim* (2011). Andei cerca de duas horas de trem e uma hora a pé numa estrada enlameada, e encontrei apenas a árvore que aparece no fim do filme, todo o resto já não estava mais lá, mas atualizou na minha mente as cenas vividas pelo Pai e Filha, János Derzsi e Erika Bók, nos seus trajetos fílmicos, e pude ver o que existe ao redor e depois da árvore. Esta foi uma das locações visitadas que mais me afetou, meu coração disparou ao chegar nesta fazenda, refiz na minha cabeça todo o filme, imaginei e senti a presença dos personagens, Tarr e sua equipe por ali. Foi muito forte, talvez por ser o último filme de longa-metragem do diretor que mais gosto, o que mais me afeta.

Em março de 2016 eu visitei à locação principal do filme *O homem de Londres* (2007), o Porto Velho de Bastia, Bastia é uma ilha da França, único lugar em que o diretor filmou fora da Hungria. Lugar muito difícil de chegar, peguei avião, trem e barco, foi quase uma odisséia (assim com as viagens pelo interior da Hungria), em Bastia fiquei cinco dias fazendo pesquisa e consegui entrevistar Michel Borchia, diretor do Porto, ele já estava no cargo na época das filmagens e me contou como era o ambiente do set e tudo ao redor do filme. Foi a primeira vez que consegui falar com pessoas que frequentavam a locação na época que o filme foi rodado, a segunda foi em Pilisborosjenő-Hungria. Senti-me parte do filme, era como se eu estivesse ali fazendo pesquisa para realizar um filme, e como se eu tivesse estado presente nas filmagens de Tarr. Na verdade me sentia fazendo outro filme ao rever as locações do filme de Béla Tarr, um filme com meu olhar e afetos, com as marcas do presente e do que eu sabia ou descobria sobre *O homem de Londres*. Nas tardes em que vaguei ao redor do Porto de Bastia, debaixo da luz do sol ou da luz noturna, me deixava levar pela atmosfera do mar e do lugar. Pairava em mim uma gratidão pela oportunidade de realizar a pesquisa de campo, de poder atravessar o oceano para nesta ilha abrigar, ainda que temporariamente, o meu corpo - fílmico - pesquisadora. A ponto de partir a dobra pesquisa-vida que me levou ali, sem saber exatamente o que eu encontraria, carregou meus olhos de inebriantes afetos que jazem no meu pensamento, eu os conservarei em minha memória. Não há tempo sem tempo.

Em seguida foi a vez de visitar o minúsculo vilarejo Tuka em abril de 2016, locação da primeira sequência do filme *Satantango* (1994). Destaco que este filme dura 7h30min. e teve 19 locações, visitei apenas as principais. Tive uma grata surpresa, o ator Miklós B. Székely que fez o personagem Futaki neste filme, gentilmente se dispôs a ir comigo neste lugarejo abandonado no tempo. As mesmas casas que aparecem no filme ainda estão lá (abandonadas), iguais, mesmo depois de 22 anos que o filme foi lançado, conservando o tempo do filme. Conforme o ator Székely, na época em que foi rodado o filme, nas casas de Tuka que aparecem nas sequências iniciais, moravam apenas uma grande família de ciganos e a casa não era deles. Atualmente pertence a uma empresa que usa parte do local como depósito de materiais e cerca de 500 metros dali moram apenas sete pessoas, Tuka está quase vazia, muitas casas e poucos sobreviventes. Andando pelo local fiz imagens em movimento pensando na primeira sequência do filme. Vídeo disponível num link adiante. Outra locação de *Satantango* que visitei em abril 2016 e que também está intacta, como aparece no filme, foi Kunpeszér,

localiza-se numa fazenda, a casa da personagem Estike, vivida por Erika Bók. Lugar que depois de viajar por cerca de três horas de carro desde Budapeste, mesmo usando GPS eu e meu guia húngaro, acabamos por nos perder (aliás, só conseguimos chegar nestes dois vilarejos porque o francês Yann-Eryl Mer me havia enviado as coordenadas GPS por email e me havia passado também o telefone do dono da fazenda (Mer foi assistente de direção do filme *O cavalo de Turim* e do filme “*Tarr Béla, I used to be a filmmaker* de Jean Marc Lamoure). Tive enorme prazer de conhecer, especialmente, Kunpeszér, me senti como se estivesse no Vale do Jequitinhonha, região onde nasci, ali evoquei a minha infância quando eu passava férias nas fazendas/roças dos parentes. O que vi por ali, me remeteu a muitas coisas do norte/nordeste de Minas. Apenas o Sr. Goby, um senhor muito simples e bondoso morava na fazenda e cuidava de muitos animais, o proprietário tivemos contato apenas por telefone e não era o mesmo proprietário da fazenda da época em que o filme foi rodado.

E em abril de 2016, fui também a Pilisborosjenő, lugar onde foram filmadas as cenas do bar - única locação do filme *O homem de Londres*, fora de Bastia/França. Fotografei o bar, o bar real *Iparos Kocsma* e conversei com alguns clientes, um deles, por sinal, se lembrava do filme de Tarr e me contou que na época ficaram com raiva, porque era o bar da cidade que frequentavam há anos, e ficou fechado um mês para a rodagem das cenas. No final eu e meu amigo, tradutor e guia Sváb-Kovács, tivemos que tomar um drink com eles, e me senti numa cena de Béla Tarr (imagens disponíveis num dos vídeos que fiz, num link mais a frente).

Quando eu partia rumo aos vilarejos onde foram rodados filmes do diretor Béla Tarr, eu nunca sabia o que iria encontrar nas locações já que muito tempo se passou desde a época em que alguns dos filmes foram realizados, me deixei guiar pelo inesperado pelo devir, e não foram poucas as vezes que me alegrei com os acontecimentos. E cada viagem foi uma aventura, não somente devido a diferença da cultura, da língua e a diferença climática, pois durante as viagens atravessei todas as estações do ano, mas também dado ao método de investigação do cinema, que criei a partir da *intuição* bergsoniana, para construir minha pesquisa, como na época, no Brasil não havia pesquisas acadêmicas aprofundadas, focadas sobre a obra de Tarr, resolvi fabricar matéria de pensamento indo a Hungria. Uma pesquisa que coloca cinema, teoria e vida sem hierarquia de uma sobre a outra, mas entrelaçando, potencializando uma a outra. Depois de visitar as locações me dei conta que quase todas ainda permanecem como estavam na época em que os filmes foram rodados, ficaram congeladas no tempo, como eram nos filmes. As viagens foram desafiadoras e difíceis, mas vivi ricas experiências em todas elas, fico feliz que de algum modo tenha funcionado, o modo em que me lancei para produzir um pensamento-cinema, a tese. No ato de arriscar, coube a mim ser persistente e resistir a todas barreiras para que bons encontros irrompessem. A pesquisa, o cinema do Béla Tarr, acabou tomando uma dimensão muito forte na minha vida.

Enfim, viajar pela Hungria, visitar as locações dos filmes de Béla Tarr, foi, portanto, um caminho que encontrei para construir a pesquisa e a tese, para acessar os filmes do diretor de outro modo que não apenas assistindo-os, foi uma maneira de conhecer, de perceber seu cinema para além do que está dado na tela fílmica. O que me possibilitou vivenciar a realidade cotidiana e quase íntima do povo desse país, seja pela cultura e pela expressão de seus afetos. Pude ver pessoalmente o que os filmes mostram a vida cotidiana repetitiva e sem perspectivas de mudanças, o que muitos húngaros já me haviam dito antes de ir a campo, a fragilidade social em que

vivem principalmente os pobres, a impotência estampada em seus corpos e rostos, expressas em palavras pessimistas e na descrença com relação a tudo, situação similar aos personagens de Béla Tarr, a realidade e a ficção se encontraram diante dos meus olhos. Não há esperança para os habitantes das localidades visitadas, estão cansados e desiludidos com as falsas promessas dos governantes ao longo da história da Hungria, mas tampouco há algum movimento ou ação por parte deles, aparentam um tanto melancólicos e trágicos, parece não haver saída ou presente possível para o povo *magiar*, mas ainda assim seguem passivos resistindo à vida, à tudo, como acontece com os personagens dos filmes de B.Tarr. Seja em Budapeste ou nos vilarejos onde o cineasta realizou suas criações ficcionais, tudo paira tão incerto, frio e cru, todavia talvez esta passividade seja o modo deles de estar no mundo e resistir no tempo. Como no cinema feito por Tarr, as pessoas no plano da realidade habitam um tempo que lhes é quase imobilidade, dado a ver na falta de ações cotidianas, em seus modos de vida repetitivos e sem possibilidade de mudanças, que somados a planície, a geografia e a meteorologia local ajudam a compor o limite ao qual eles se sentem confinados. E se de um lado; os governantes húngaros parecem impor uma dura realidade a sua gente, de outro; pode-se entrever uma aceitação sem combate por parte deles, dos habitantes da capital ou do interior. As pessoas que entrevistei e as que tive conversas informais durante minha estadia neste país, me relataram e expressaram um sentimento de abandono e descrença em tudo. Estão muito a espera de que o tempo escorra, numa falta de movimento, que aliás é constante em suas vidas e um pensamento muito *niilista*.

Pergunto-me, então, se esse *niilismo* passivo que habita os corpos e o pensar de muitos húngaros alcançará um dia um limiar, encontrará uma *linha de fuga* para o que lhes cabe na vida, recuperarão sua força de agir e existir ou permanecerão como os personagens do cineasta? Quão viva é a ficção fílmica de Béla Tarr na vida desses seres e vice-versa, agem como os personagens dos filmes. Mesmo nas entrevistas que fiz com os atores, com a equipe, e com o próprio cineasta, ouvi e percebi um pensamento de descrença no país que abrigam suas vidas, falas carregadas de afetos e paixões tristes, impregnadas do peso do tempo, da lembrança e do amargor de um passado que não lhes serve mais para nada, vivem um presente sem esperanças, um tempo infinito que se instalou em suas vidas, em seus modos de ser e estar no mundo a deriva da falta de desejos, um tempo presente que de fato não habitam e por parecer não existir insistem em torna-lo suspenso, em torná-lo imobilidade. Pouco ou nada agem, não se lançam no devir incessante da vida e abrigam seus corpos num arrastar existencial, numa espécie de museu da existência pantanoso. O viver de grande parte do povo húngaro parece não ter mais energia, como se tivesse esgotado as possibilidades de afirmação da vida. Uma espécie de juízo final anunciado por László Krasznahorkai em seus romances e por Béla Tarr em seus filmes.

Relato ainda que no último mês que vivi em Budapeste, julho de 2016, me lançando em mais um desafio prazeroso, fiz um curso intensivo de húngaro, 3horas aula/dia, a partir da língua inglesa, dando prosseguimento ao curso que eu havia iniciado na Universidade Nova de Lisboa com uma professora húngara. Pretendo dar continuidade aos estudos da língua húngara quando eu terminar minha tese.

Conversa com o húngaro Renato Csatic

Renato, meu guia e intérprete Húngaro-inglês-Húngaro em algumas viagens, e nas conversas que tive com ele sobre o cinema de

Béla Tarr e a vida na Hungria, ele me disse: “Não existe futuro para meu país”. E eu respondi: De algum modo é o que Béla Tarr coloca em seus filmes. Csatic completou: “Ele está certo. Não existe saída para a Hungria, para o povo húngaro. Conheço e gosto dos filmes de Béla Tarr e concordo com ele. Esse é um problema histórico e político, não temos passado para nos orgulhar, a Hungria sempre esteve estrategicamente do lado errado, fazendo mas ligações com a Áustria, Rússia etc.; e controlada por eles. Não podemos confiar nas ações do Governo. Meu país nunca pertenceu nem a si mesmo, sempre foi dependente de outros, e conectado ou dominado por maus líderes políticos. Os governantes húngaros sempre trapacearam, foram corruptos, roubaram e controlaram o povo, nunca preocuparam de fato com a vida dos húngaros. E quando deu ao povo húngaro certa liberdade, já se encontrava tão frágil que não soube o que fazer com ela, ficou paralisado. E isso acontece, por exemplo, no filme *Satantango*, de Tarr, em que o personagem Irimiás, um líder trapaceiro, corrupto e parceiro da polícia, engana os trabalhadores da comunidade falida. No fim do filme, Irimiás deu às pessoas da comunidade a liberdade, mas de mãos vazias eles ficaram perdidos, não sabiam o que fazer nem onde ir, não tinham nenhum dinheiro ou força para agir, tomar decisões e mudar suas vidas miseráveis, restando a passividade e o desencantamento. Hoje na Hungria está havendo uma grande emigração dos jovens para outros países em busca de trabalho e de uma vida melhor, como você sabe eu mesmo tive que ir para Londres.” Importante relato para compreender a situação sócio-política da Hungria.

Afetos outros

Durante minha pesquisa de campo na Hungria, no dia 4 de fevereiro de 2016, eu estava em Budapeste quando tive a oportunidade de presenciar o evento em que B. Tarr foi homenageado como membro do MTA - uma espécie de Academia de Letras e Artes da Hungria, importante Instituição. Poucos nomes da arte húngara até hoje receberam tal mérito. No seu discurso ele falou sobre “*A educação cinematográfica no séc. XXI*”, exemplificando sua experiência como professor e coordenador do doutorado em cinema na Film Factory/Sarajevo e sua experiência como diretor de cinema. Falou da sua decisão em 2012, de não fazer mais filmes, e que não foi por razões econômicas ou políticas, mas porque não podia continuar a produzir seus filmes sendo que eles não podem mais ser aceitos nos sistemas existentes, e que ele não pode fazer parte de algo cujo pensamento ele não está de acordo. Tarr disse também que não se pode ensinar a fazer filmes, e que o cinema não pode ser indiferente ao sofrimento humano. O ensino de cinema no séc. XXI deve enfatizar a sensibilidade social e cultural dos alunos (ele exemplifica os alunos da *Film Factory*), que provém de diferentes culturas (França, Brasil, Japão, Coreia do Sul, U.S, Inglaterra etc.), diferentes religiões, cor de pele; e evidencia que deve ser levada em conta a individualidade e contexto da vida dos alunos - futuros cineastas. E o professor, segundo Tarr, deve ser apenas um mentor, que deve ouvir os alunos e ajudá-los nas suas buscas e desejos pessoais, para realizar suas criações cinematográficas, e ainda segundo ele não há regras. E deve-se levar em conta, portanto, o indivíduo, a personalidade e o universo do aluno. Disse ainda que a arte não pode ser

ensinada.¹⁶⁰ Para o diretor, é importante dar chance aos estudantes de pensar fora do sistema estabelecido e ajudá-los a ver o mundo com seus próprios olhos por meio e com o cinema.

Digo ainda que, em junho 2016, a convite do próprio Tarr, passei cinco dias em Sarajevo e tive a sorte de apresentar minha pesquisa do doutorado. Momento em que pude conhecer de perto a *F. Factory* e os alunos, seu funcionamento na prática. Infelizmente, um dia antes, Tarr teve que ir às pressas para Budapeste por problemas de saúde. De qualquer modo, para mim enquanto pesquisadora, minha passagem está registrada lá, foi um enorme prestígio ter vivenciado tal experiência na escola por onde passou grandes nomes do cinema mundial (como já citei, de outro modo, em outro momento deste texto).

Minha estadia em Lisboa

Antes de mais nada, quero ressaltar que se não fosse o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE)¹⁶¹, oferecido pela CAPES - Ministério da Educação do Brasil (o qual me apoiou financeiramente com a bolsa PDSE 6774/15-7), eu não teria tido a grandiosa oportunidade de fazer o doutorado sanduíche e a pesquisa de campo, Portugal/Hungria, importante experiência de vida e enquanto pesquisadora, oportunidade a qual sou muito grata. A CAPES, por meio do Programa *Ciência sem Fronteiras* (criado pela então Presidente Dilma Rousseff), possibilitava a pesquisadores brasileiros alargar o conhecimento e enriquecer as pesquisas; infelizmente, o programa de bolsas PDSE está agora bem restrito, e quase findando, dada a grave e temerosa situação política que o Brasil está enfrentando há um ano, desde 2016, quando a Presidente Dilma Rousseff foi destituída do poder por um golpe jurídico-parlamentar.

Quando da minha estadia em Lisboa tive a grata experiência de cursar a disciplina nomeada Estética (sobre a filosofia de Nietzsche, valiosa contribuição à minha tese) com o Professor João Constâncio no Departamento de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. E tive a chance de assistir ao filme *O cavalo de Turim* na enorme tela da linda e principal sala da Cinemateca Portuguesa no dia 28.12.2015, e logo depois da sessão escrevi este curto texto (embora eu já tenha falado do filme em outros momentos), desejo aqui expressar meus afetos sobre ele: Os objetos de cena usados por Tarr neste filme, e em outros também, estão impregnados de tempo, carregam vestígios de vidas, e é um modo de criar dramaticidade, seja usando a câmera parada ou circulando tais objetos, deixando-os sozinhos em quadro chama nossa atenção para a quantidade de tempo neles contida, ativando assim nossa percepção, um exemplo, é o quadro com a foto da mulher (que sugere ser a mãe) pendurado na parede do quarto da personagem a Filha, em *O cavalo de Turim*. E

¹⁶⁰ Uma amiga húngara que foi comigo ao evento traduziu para mim e, no final da homenagem, conversei com B. Tarr em inglês. A matéria completa está disponível no site da Instituição: <http://mta.hu/szima/tarr-bela-szekfoglalo-eloadasa-a-szechenyi-irodalmi-es-muveszeti-akademian-105967>. E aqui outra matéria da importante revista húngara de cinema sobre a homenagem recebida por Béla Tarr, a FilmVilag. Disponível em: http://filmvilag.blog.hu/2016/02/04/_nincsenek_szabalyok - Acesso em 06.02.2016.

¹⁶¹ Em 2015, no PDSE, o pesquisador podia escolher a cidade e o país que desejasse estudar, a duração da bolsa variava de 3 meses a 1 ano. Eu optei por ficar 11 meses na Europa - Portugal e Hungria; fui também a Sarajevo (Bósnia e Herzegovina), Bastia (França) e a Amsterdam para ver um quadro, como parte da minha pesquisa de campo.

além dos diálogos, esta é a outra forma que nos é dado a saber sobre o passado dos personagens. Destaco um interessante momento do filme, no primeiro dia, numa cena em que a personagem a filha estende, numa corda dentro de casa, uma camisa branca num ato de impedir a câmera de mostrar suas atividades cotidianas. Ela e o Pai, que no filme se comunicam pelo silêncio e por raras frases curtas, com monossílabos, a exemplo da hora de comerem as batatas diárias, ela diz: *kéz*. Para dizer ao pai que está pronta a parca refeição do dia. A repetição neste filme produz diferença nas atividades banais do cotidiano dos dois personagens, dia após dia nos é dado a ver, um dia a filha se levanta, lava o rosto, põe lenha no fogão (que também serve de lareira para aquecer seus corpos nas frias noite do inverno que atravessam), ajuda o pai se vestir, vai no poço pegar água, da comida o cavalo, enquanto o pai se ocupa de corta lenha, tenta trabalhar com cintos de couros ou arreios para o cavalo, se veste e se desveste e fica na janela a ver o tempo escorrer lá fora, noutro dia repetem os atos em ordens distintas. Tudo é feito sem pressa, no tempo da vida. E quando a filha tira água do poço com o balde, temos uma tamanha compaixão pelo seu esforço e sua resistência sem lamentos, essa moça solitária como o pai, que carrega em si o peso do tempo, de uma vida inteira naquele lugar isolado do mundo. Na sequência, no outro dia, vemos a filha amontoar roupas no corpo, tornando visível o frio que ali faz. Os dias seguem, o suposto vizinho - profeta que os visitara pedindo aguardente *palinka*, anunciou-lhes e, também, ao espectador uma previsão catastrófica. Depois, os ciganos passam por ali para tomar água, o poço seca, o cavalo pára de comer etc. Dia após dia, Tarr vai revelando sinais apocalípticos. O diretor leva os personagens ao limite de sua humanidade, Pai e filha tomam uma *palinka* para diluir o desespero. A duração dos dias, das sequências fílmicas também se reduzem na proporção dos sinais que o fim que se aproxima. O pai decide partir, começam a arrumar em sacos de plástico e em caixas de madeira/malas velhas seus parques pertences. A filha põe numa mala suas roupas e em meio às roupas vemos o quadro com a foto da mãe dela, aumentando nossa compaixão para com o sofrimento da moça. Preparam o cavalo, tentam ir embora da casa que até ali abrigara seus corpos quase sem vida, vão até uma árvore seca nas imediações da casa. Mas não encontrando caminhos, resta-lhes a paisagem fria deserta e o vento ruidoso, e voltam ao ponto de partida, a casa deles. O fim se aproxima. Dentro de casa a filha é mostrada sentada como se tivesse sido congelada no tempo, como num quadro pictórico, sentada em frente janela a contemplar o vento devastador que continua lá fora. O pai levanta-se da cama, ressuscita-se como o “Cristo morto” do quadro de Andrea Mantegna. Tudo “recomeça”, a filha vem ajudá-lo a se vestir, a musicalidade de Mihály intensifica o drama desses dois seres que recomeçam a vida, o pai olha no entorno sem saber o que fazer, bebem uma *palinka*, vão até onde está o cavalo (inerte, como morto). O pai volta para casa e contempla o vazio e o vento pela janela, enquanto a filha tranquilamente costura algo, costura o tempo sentada de frente a mesa, juntos, Pai e Filha, mas cada um na sua solidão, vão chegando ao fim que lhes cabe. Tarr estimula o espectador a ser paciente, compassivo e a estar dentro das cenas. Eles tentam comer as últimas batatas, agora já cruas. A câmera os envolve como se os protegesse, a lamparina à querosene se apaga, outro sinal do fim, a escuridão surge, a filha reacende uma das lamparinas na parede ao lado de sua cama, deixando entrever o quadro da sua mãe. Se apegam ao silêncio e a escuridão pura. No escuro, os personagens se colocam em conexão com a eternidade, esperam o fim de suas vidas, dos tempos; ou quem sabe voltarão onde a humanidade começou, no tempo da criação do mundo.

Sobre as fotografias feitas nas locações dos filmes

Algumas dos registros fotográficos que fiz, foram usados no corpo da tese; outros serviram para divulgar minha pesquisa de campo na Apresentação-Exposição: *Landscapes of Béla Tarr by Lídia Mello*, que fiz em junho 2016 na Film Factory em Sarajevo - Escola de cinema onde B. Tarr trabalhava; outros utilizei em abril/maio 2016 em Lisboa, na Instalação-Exposição: *Paisagens de Béla Tarr: meu caminho, meu olhar*, na Cinemateca Portuguesa/Linha de Sombra, e também em Belo Horizonte em outubro 2016 numa Exposição na IDEA Casa de Cultura, onde também fiz uma breve palestra sobre o cinema de B. Tarr e comentei o filme *O cavalo de Turim*, depois de ser projetado no Cine IDEA, e ainda, foram usados no ensaio que escrevi (a partir de uma Comunicação que apresentei no Seminário SEPOGA que ocorreu na Escola de Belas Artes/UFMG, em novembro 2016), ensaio intitulado: *Quando pesquisar é também se lançar ao devir*, publicado pelo SEPOGA em 2016.

Sobre os vídeos feitos com imagens gravadas nas locações dos filmes

A partir das viagens e pesquisa de campo realizei também três vídeos, um em inglês e dois com narração em português, os dois últimos disponíveis nos *links* a seguir. Os vídeos foram projetados nos eventos acima citados, os eventos que participei em Sarajevo, Lisboa e Belo Horizonte.

Paisagem húngara I - vídeo de 15min

Disponível no link <https://vimeo.com/167024142> - Acesso com a senha: Bela Tarr

Paisagem húngara II - vídeo de 19min

Disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=_dqs92SOGnQ

Sublinho que, além dos eventos mencionados acima, a partir da minha pesquisa do doutorado ministrei um curso de extensão de 15 horas, sobre o cinema de Béla Tarr na Escola de Belas Artes da UFMG, no segundo semestre de 2014; fui convidada a participar do evento Raias Poéticas, em Portugal, no segundo semestre 2015, onde falei da poesia no cinema de Béla Tarr; emergiu também o convite para escrever o ensaio: *Como irrompe a violência no cinema do Béla Tarr*, que será publicado num livro sobre a violência nas artes, em Belo Horizonte em agosto de 2017. E surgiu um convite da PUC Minas, onde ministrei no primeiro semestre de 2017, um seminário de 20 horas/aulas, sobre o cinema do Béla Tarr no curso de Graduação de Cinema e Audiovisual da Universidade. E ainda, a partir do meu doutorado, irrompeu a vontade e o desejo de futuramente fazer um filme sobre a vida e a obra cinematográfica do realizador Béla Tarr. Destaco ainda que fiz a pesquisa do doutorado em apenas 3 anos e sem bolsa de estudos; apenas tive bolsa, Capes PDSE/doutorado sanduíche no exterior: de setembro de 2015 a julho de 2016.

AS ENTREVISTAS

Entrevista com Béla Tarr¹⁶²



Béla Tarr. Foto: Lídia Mello

Lídia Mello (LM): Em relação à composição das imagens de seus filmes, com planos longos e lentos, imagens como se fossem pinturas, uma arte que precisa de tempo para ser sentida e percebida. Numa entrevista concedida em 2011, para o fotógrafo e cineasta brasileiro Walter Carvalho, você disse que “O tempo é uma dimensão da vida, e tudo acontece no tempo”. Qual a importância do tempo na composição das imagens e como era o processo de criação dos filmes?

¹⁶² Entrevista concedida no dia 19 de junho de 2014 no *Szatyor* Café, em Budapeste. Revisão da tradução: Richard Borbaro e Roberta Torres. Foi por meio de e-mails que tive contato com o cineasta. Até o dia que nos vemos, quando o encontrei pessoalmente e pela primeira vez, em Budapeste, quando ele me concedeu a entrevista. Entrevista publicada em dezembro de 2015 na Revista REBECA/SOCINE-Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível no link a seguir: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/8/ENTREVISTA_1_Lidia%20Mello.pdf As outras entrevistas pretendo publicá-las depois da defesa da tese, ainda em 2017. Relato que a entrevista com Béla Tarr, foi feita apenas três meses após o início da minha pesquisa, do doutorado. Infelizmente eu ainda não sabia muito o que perguntar, mas não quis perder a chance de falar com o diretor, que para minha surpresa, aceitou de imediato me conceder a entrevista. E então fui a Budapeste encontrá-lo, fui com recursos próprios.

Béla Tarr (BT): Quando se está fazendo um filme, antes de tudo, quero dizer de forma muito clara que, para mim, o cinema é um tipo de reação frente ao mundo. Certamente não há algo que me barre o caminho quando estou planejando um filme ou algum tipo de regra que deva seguir. Antes de tudo, algo tem que acontecer, eu tenho que reagir e isso me provoca. Ou, então, vejo algo em outro filme, tenho uma ideia e desejo seguir em frente. Ocorre algo muito simples quando se faz um filme, você tem emoções, você tem raiva e quer se expressar, você quer articular aquilo de alguma maneira. Então, você tem de conhecer bem sobre isso. Neste caso, você tem as locações, atores, personagens ou pessoas que estarão na tela e uma reduzida quantidade de sequências. Dirigir um filme é, acima de tudo, criar situações humanas reais e, claro, você tem que entender a lógica das situações. E a lógica das situações vem do indivíduo, do espaço e do tempo, porque cada coisa acontece no tempo. É muito simples e eu nunca penso sobre isso. Eu apenas faço, acredite. É apenas uma questão de situação. Se você é cineasta, precisa criar situações. E quando você está num *set* de filmagem, precisa se perguntar: 'ok, alguém quer algo e você não quer a mesma coisa, imediatamente se tem uma situação'. E a pergunta é como a pessoa vai te convencer a fazer o que ela quer ou ainda como você a convencerá ou talvez ninguém vá convencer ninguém. E isso é diferente a cada vez. Porém, a situação é o importante. Ela está acontecendo entre as pessoas e quando você está lá, você está presente, e esta é a principal questão ao se fazer cinema. Você tem que criar uma situação humana real entre os personagens e permitir que elas reajam como seres humanos normais. Elas não estão brincando ou atuando. Elas não são atores. Elas são apenas seres humanos normais. Agora, se você está pensando ou vivencia certos tipos de pré-concepções e quer apenas realizá-las, isso é totalmente proibido. Porque quando você está fazendo um filme, você tem que escutar as pessoas, precisa entendê-las. Você precisa de ter empatia e sensibilidade. Caso contrário, como será? Você estará filmando uma história, mas quem se importa com a história? Ninguém. A história é nada. Acredite em mim. E eu realmente não sei o que é a história, esta ou aquela.

LM: Sua maneira de fazer filmes tem inspirado muitos cineastas. Particularmente, o mexicano Carlos Reygadas, o norte-americano Gus Van Sant e o português Pedro Costa, embora eles venham de culturas e linguagens diferentes. Eu gostaria de saber o que te inspira para realizar seus filmes, quais artistas te inspiram?

BT: Eu os conheço bem. Como você sabe, estou agora na internacional *Film Factory* em Sarajevo e eles estiveram lá. Pedro (Costa) esteve em Sarajevo e Carlos (Reygadas) também. Mas nunca falamos sobre as influências de qualquer um de nós. Apenas jantávamos e falávamos sobre os alunos, os projetos, o que queríamos fazer lá. Eu sou inspirado primeiramente pela vida. A vida é inspiradora para mim, em sua maior parte. Mas é claro, alguns pintores e quase tudo que aprendi fazendo cinema foi a partir da música. Por causa do ritmo. Pois a música não tem nenhuma história real, apenas existe.

LM: Você tem algum pintor favorito?

BT: É claro. Você já deve ter pesquisado na internet. Van Gogh, Pieter Bruegel e outros.

LM: Sobre as locações dos seus filmes, você poderia me dizer em quais cidades foram filmados?

BT: Em lugares totalmente diferentes.

LM: Por exemplo, as locações de *Satantango*?

BT: O filme *Satantango* teve 19 locações diferentes.

LM: Na Hungria?

BT: Sim. Filmei em oito cidades diferentes na parte ocidental da Hungria. Filmamos aquele filme em regiões rurais, mas em dezenove diferentes locações.

LM: Onde fica o bar daquela memorável cena do filme *Condenação*, com a mulher cantando?

BT: Fica em Budapeste.

LM: Qual é o nome do bar?

BT: Acho que o nome do bar é *Tavasz*. Não sei se o bar ainda existe, mas não esqueço a locação. Filmei em 1987, há vinte e sete anos.

LM: Uma vez, numa entrevista, você disse: “Quero que os atores sejam livres, enquanto a câmera tem que ser muito precisa.”

BT: Eu quero que meus atores, as pessoas sejam livres na frente da câmera, eles têm que ter vida. E você não pode fazer pedidos que não sejam realistas. E, claro, a câmera precisa compor.

LM: Você pode me dizer um pouco mais sobre isso, sobre seu método?

BT: Preciso da vida real diante da câmera e obviamente também de sequências bem compostas no filme. De algum modo, tenho que estabelecer certa ordem e compor as coisas, sem matar a espontaneidade dos atores, é claro.

LM: Como você constrói os personagens para os atores, pessoas? Como você as escolhia?

BT: Você vai entender que esta questão, no meu caso, sempre foi o tempo todo algo muito simples. Têm-se histórias, mas eu nunca me importo com a história. Nunca me importo com os personagens na história. Escuto o personagem e a personalidade das pessoas reais, e se eu decido escolher determinada pessoa, isto significa que eu a escolho porque a personalidade dela é muito próxima da personagem do filme. Depois disso, é hora de esquecer o personagem do filme, porque o personagem real é que passa a ser importante, a personalidade real é que é importante. E você tem que conhecer sua equipe. É como um piano. Se eu sei que desejo obter algo da pessoa, devo saber como posso tocá-la, para que ela possa se entregar. De outro modo, é um caso perdido. A pessoa apenas representará o que o diretor disser, e isso é, pelo menos para mim, muito entediante realmente e totalmente distante da vida.

LM: Seus filmes abordam a vida cotidiana. Há imagens que se repetem. Para você, há diferença na repetição, quando as imagens retornam?

BT: Nunca está acontecendo uma repetição pura e simples. Por exemplo, no filme *O cavalo de Turim*, mesmo que eles estejam fazendo a mesma coisa todo dia, nunca se faz a mesma coisa, do mesmo modo, todos os dias. Esta é uma importante questão abordada neste filme. Você sempre está realizando sua rotina diária e vivenciando sua vida cotidiana. Sim, você acorda, toma banho, veste-se, vai para o trabalho, mas de alguma maneira, a diferença é a grande questão, cada dia é diferente porque você não é o mesmo do dia anterior,

porque ontem você era um dia mais jovem e agora você está um dia mais velho, você tem menos energia, menos poder, você é uma pessoa diferente a cada dia e faz tudo diferente a cada dia. Enfim, *O cavalo de Turim* é muito simples, pois mostra que criamos cada um de nossos dias diferente, e nos tornamos cada vez mais fracos e no fim apenas desaparecemos. Vamos desaparecendo da vida, da terra e então morremos. E isto não é o apocalipse, nem algo ruidoso. É simplesmente a morte.

LM: Em relação ao filme *O cavalo de Turim*, você disse em entrevista concedida em 2012 em Lisboa, ao português Luis Miguel Vieira: “Meu filme é sobre o insustentável peso do ser”.

BT: O que foi que eu disse em Portugal?

LM: Falando sobre *O cavalo de Turim*, você disse: “Meu filme é sobre o insustentável peso do ser”.

BT: Sim, sim, certamente, lembro-me disso muito bem. Mas você sabe, talvez eu estivesse apenas usando um modo elegante e necessariamente longo para dizer. Sim, a vida é difícil. Eu apenas queria dizer que a vida é muito difícil e que as pessoas precisam tomar consciência disso, ainda que elas não queiram.

LM: Em *O cavalo de Turim*, durante seis dias, testemunhamos a vida diária de Pai e uma Filha, em algum lugar do mundo, comendo batatas como naquela pintura de Van Gogh. Como eles encontravam força para resistir à vida, no tempo?

BT: *O cavalo de Turim* fala sobre como a vida está terminando, e o próprio fazer filmes está terminando. Era sobre isso. Eles não continuam suas vidas. O filme trata do fim, quando tudo está acabado. Não é sobre a continuação de algo, mas apenas sobre como chegar a determinado ponto, como já dissera, quando você apenas desaparece, acaba.

LM: Minha pesquisa é sobre Cinema, sobre seus filmes, mas eu penso o Cinema também com a Filosofia.

BT: Eu conheço um cara, uma ótima pessoa, na Itália. Ele está trabalhando e tem um programa louco na TV. Ele escreve, é um cara legal e organiza, por exemplo, um encontro na Ilha de Lipari, encontros com filósofos e cineastas. Eu fui lá um dia e ele me perguntou qual era, em minha opinião, a conexão entre filosofia e cinema. E eu disse: Nenhuma! São linguagens totalmente diferentes. Um filme é como um quadro com sons, com o olhar das pessoas sobre a vida. A filosofia é algo realmente diferente e séria, mas é um modo diferente de pensar e reagir. E se são diferentes, não podemos usar as mesmas palavras, pois temos linguagens diferentes! Assim como a literatura, a filosofia é uma coisa completamente diferente do cinema. Se considerarmos, por exemplo, uma mesa. Um escritor pode escrever profundas vinte páginas sobre tal mesa. Se ele tem talento poderá escrever realmente intensas vinte páginas sobre uma mesa. Como sou um cineasta, tenho uma câmera e ela tem muitas lentes (nós cineastas as chamamos de *objetivas*) porque elas podem mostrar coisas reais e é por isto que as chamamos de *objetivas*, porque elas mostram o tempo todo coisas reais. Filmar tem a ver com coisas reais, com a realidade. Não consigo fazer uma adaptação, se eu pegar um livro para fazer uma adaptação certamente não dá, caio fora.

LM: Você mencionou a música anteriormente, você poderia me dizer qual é o papel da música em seus filmes?

BT: A música é algo muito importante. Quando estávamos realizando nossos filmes, éramos de alguma forma uma espécie de família. Lá estava Ágnes Hranitzky com o seu ponto de vista, seu talento e com suas opiniões fortes. Lá estava Mihály com sua música. E lá estava eu para criar certa ordem nas coisas. Essas pessoas influenciaram muito o meu cinema, sem a música de Mihály esses filmes seriam diferentes. Sem László Krasznahorkai, a visão dos filmes seria totalmente diferente. E sem Ágnes como seria o controle da edição? Nós editávamos quase tudo no *set* de filmagem, na própria locação. Ela estava lá, me controlando e dizendo a todo momento: “Está bom. Podemos manter isso.” Ou ela dizia: “Está ruim. Apague, corte isso”. De alguma maneira, éramos um grupo. E Mihály, é claro, porque eu gosto da música dele. Mas você sabe que nós nunca falávamos de cinema em si, nunca. Ele entendia o que nós queríamos fazer, e trazia sua bela música.

LM: Há algo mais que você gostaria de me dizer?

BT: Sinceramente, quero dizer uma coisa em relação ao meu trabalho. Talvez você tenha lido o filósofo francês Jacques Rancière. Ele é filósofo, mas o que eu realmente gosto sobre o livro dele, é o fato dele ser realmente pessoal. Se você está fazendo algo na vida, tem de ser algo pessoal. Simplesmente escreva o que você sente sobre meus filmes, sua percepção.. Você sabe, agora eu sou professor numa universidade. E eu sei que a universidade tem um tipo de expectativa pela tese que você tem que apresentar. E os meus alunos têm que fazer isso também, mas eu digo o que espero deles, que escrevam algo que sintam de verdade, não se prendam a livros, teorias, regras. Então, escreva em sua tese o que você sente, coloque o que você realmente sente.

Entrevista com Víg Mihály

compositor das trilhas sonoras dos filmes dirigidos por Béla Tarr



Víg Mihály. Foto: Lídia Mello

Víg Mihály (1957-) ¹⁶³, nasceu e vive em Budapeste, é músico, cantor, poeta e compositor húngaro, fundador das bandas *Trabant* (1980-1986) e *Balaton* (1979-), com estilo *underground* e politizado. Nunca quis gravar discos. Mihály, para quem a arte dos sons esteve presente em sua casa desde sua infância, é um músico autodidata talentoso, toca violino, guitarra, piano e violoncelo, e é um dos mais conhecidos compositores húngaros, com sua musicalidade de poucos acordes. E é também cinéfilo. Inicia a trabalhar como compositor dos filmes do Béla Tarr por acaso, aqueles bons encontros que a arte propicia.

Lídia Mello (LM): Gostaria que você me falasse do seu trabalho com Béla Tarr nos filmes que ele dirigiu, seu papel neles enquanto compositor, e enquanto ator. E você já era músico profissional quando começou a trabalhar com Tarr?

Víg Mihály (VM): Eu não era músico profissional; para dizer a verdade, até hoje eu não me considero um.

LM: Conte-me do seu trabalho como músico.

VM: Eu nasci numa família de músicos. Quando eu era criança, eu tocava violino e, mais tarde, violão e outros instrumentos. Eu sempre ouvi música e sei a respeito, mas nunca fui à escola para aprender profissionalmente.

LM: Você compôs as músicas de todos os filmes de Béla Tarr?

VM: Nem todos, os primeiros não foram compostos por mim. Ele começou a filmar muito novo, devia ter 22 anos quando fez seu primeiro filme de longa-metragem, na chamada *Escola de Budapeste* - movimento “pseudo-documentário”, financiado pelo *Béla Balázs Estúdio*. Começou com o filme *Ninho familiar* (1979), depois fez *O Outsider* (1981) e *Pessoas pré-fabricadas* (1982), seus primeiros filmes. Mas o primeiro em que eu trabalhei foi *Almanaque de outono* (1984).

LM: Antes de trabalhar com Tarr, você já havia composto música para filmes?

VM: Sim, eu já havia composto, para Péter Müller, no filme chamado *Ex-kódex* (1983). Eu era um músico *underground* da Hungria nos anos 1980. Eu fiz algumas composições para vários filmes do Béla Balázs Estúdio, e para filmes de Ildikó Szabó. János Xantusz realizou o filme *Eszkimó Asszony Fázik* (*Eskimo Woman Feels Cold*, 1983), para o qual eu fiz a música junto com Gábor Lukin, bastante conhecido na Hungria. Eu tocava em um grupo chamado *Trabant*, na época. Nós gravávamos cópias em fitas-cassete e distribuíamos em

¹⁶³ Quando fui a Budapeste para entrevistar o cineasta Béla Tarr, acabei tendo a oportunidade de encontrar o compositor das trilhas sonoras de seus filmes Víg Mihály (que também atuou em dois filmes do diretor). A entrevista aconteceu no *Arborétum* Café, em 16 de junho de 2014. Intérprete/Tradutor húngaro/inglês/húngaro: Richard Borbaro. Entrevista publicada em dezembro de 2015 na Revista REBECA/SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível no link a seguir: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/8/ENTREVISTA_2_Lidia%20Mello.pdf Relato que, assim como a entrevista com Béla Tarr, esta foi feita apenas três meses após o início da minha pesquisa do doutorado.

nosso círculo de amigos; não houve nenhuma gravação oficial do *Trabant*. Béla Tarr acabou ouvindo uma dessas fitas caseiras e se apaixonou por minha música. Então, ele me chamou para compor para seu cinema.

LM: Então, você continuou a fazer músicas para ele?

VM: Sim, desde então, eu fiz as composições de *Almanaque de outono* (1984), *Condenação* (1987), *Satantango* (1994), *As harmonias de Werckmeister* (2000), *O homem de Londres* (2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Nós também fizemos um curta-metragem *Jornada pelas planícies* (1995), em que eu recito poemas de Sándor Petőfi (poeta húngaro do século XIX). Este filme foi exibido também na Televisão.

LM: Depois que Tarr parou de filmar, você tem trabalhado com outros cineastas?

VM: Sim. A maioria dos diretores que me convidam são estrangeiros: austríacos, ingleses. Ultimamente, fiz trilha para um filme turco.

LM: Como era seu processo criativo nos filmes de Tarr? Primeiro você assistia aos filmes ou compunha enquanto ele filmava?

VM: Primeiro eu lia o “roteiro”. Desenvolvemos um processo especial no qual eu fazia a música antes das filmagens. Para Béla Tarr, era mais fácil filmar suas longas tomadas com a música já pronta. À medida que iam sendo feitas as filmagens, ele já ia inserindo a música.

LM: Tarr usava roteiros durante as filmagens?

VM: Sim. O roteiro de *Almanaque de outono* (1984) ele escreveu, pelo que sei. E este foi seu primeiro filme de longa-metragem em cores. Na verdade, ele fez um esboço de roteiro, a partir do qual os atores improvisavam. Outra coisa, o livro *Sátántangó* de Krasznahorkai foi lançado nesta época, e Tarr queria adaptá-lo imediatamente, no entanto, como era uma obra grande, então, eles decidiram primeiro fazer o filme *Condenação* (1987).

LM: Então, Béla Tarr costumava deixar seus atores livres para atuar, para improvisar? Fale-me mais como era o método de trabalho dele?

VM: Ele gravava cada uma das sequências pelo menos 15 vezes. Ele apenas dizia “não está bom, não está bom, não está bom”. Na verdade, ele não dava muita liberdade aos atores, mas permitia que os atores chegassem à conclusão da situação por si próprios. Assim, percebiam o que precisavam melhorar. E ele observava seus olhares, e se pareciam atos humanos, reais.

LM: Como foi trabalhar como ator em *Satantango*, em 1994? Como foi a preparação para o personagem Irimiás?

VM: Eu fiquei surpreso por ter sido convidado a atuar e viver o personagem. Ao ler o livro, eu não imaginava Irimiás parecido comigo. De alguma maneira, Tarr deve ter pensado num tipo ‘falso messias’. Talvez, pela impressão que eu causava na época, por causa da minha barba e cabelos longos - era um tipo da aparência de Cristo. E como ele sabia que eu tinha facilidade para decorar rápido textos longos, então, ele me testou antes de filmar, para saber se eu conseguiria falar os longos monólogos. Eu tive que decorar. E quando eu consegui, ganhei o papel.

LM: Você atuou em outros filmes, além dos filmes de Tarr?

VM: Sim. No filme *Ex-kódex* (1983), de Péter Müller, e em *Eszkimó Asszony Fázik* (1983), de János Xantusz.

LM: Em quais cidades e lugares *Satantango* foi filmado?

VM: Em muitos lugares. Dá a impressão de ter sido filmado em um único lugar, no entanto, os vilarejos estão distantes cerca de 80km uns dos outros.

LM: Você poderia dizer o nome das cidades, destes lugares?

VM: A cena da cidade, da praça, foi filmada em Baja [cidade cortada pelo Danúbio, no Sul da Hungria]. A principal exigência dele quando estávamos procurando as locações era que os lugares fossem totalmente planos, sem nenhuma colina. Tarr conhece bem as grandes planícies húngaras. Nós visitamos muitos locais juntos, e ele, sozinho, foi a alguns. O bar foi em um lugar, as casas em outro etc. e apenas uma casa foi realmente construída, a casa do Doutor. Esta teve que ser construída, para que ele pudesse expressar tudo o que queria. O restante das casas estava do modo como aparecem no filme.

LM: Eu gostaria de visitar algumas cidades e lugares onde Tarr filmou seus filmes. Você poderia me dar mais exemplos, nomes?

VM: Ele gostava de filmar em Baja, na praça principal da cidade. Eu também posso nomear alguns lugares bem pequenos que você dificilmente encontrará no mapa, tais como Tuka, lugares bem pequenos, sequer vilarejos são. Ah, me lembrei de outra coisa, teve um filme dele, chamado *O último barco* (1990), foi filmado na Praça dos Heróis, aqui em Budapeste, de cima de um helicóptero. Há um anjo numa coluna alta, de lá, ele circulava a praça.

LM: É verdade que a cena do bar, de *As harmonias de Werckmeister*, foi filmada aqui em Budapeste?

VM: Não. Foi filmada em outro lugar, ao redor do Rákos. Eu não me lembro exatamente onde, mas nos subúrbios, a leste de Budapeste. Uma cena do bar, em *Satantango*, também foi naquela área, em Rákosszentmihály. Rákos é um pequeno córrego e os distritos estão próximos a ele, Rákosszentmihály e Rákospalota, mas não sei se você encontraria tudo isso hoje.

LM: Tarr filmou todos os seus filmes na Hungria?

VM: Não, *O homem de Londres* (2007) foi filmado na Córsega/França.

LM: Você gostaria de dizer mais alguma coisa, enquanto compositor e ator, nos filmes de Béla Tarr?

VM: Eu gostei muito de *Satantango*, porque éramos todos bons amigos, todos os atores e a equipe que trabalhou no filme. Quanto aos outros filmes, como eu não atuei, eu ia pouco aos sets de filmagem. Eu tenho boas memórias de *Satantango*, porque éramos uma equipe e estávamos realmente juntos.

LM: Eu devo confessar que eu gosto muito de suas músicas, especialmente aquela da cena do *Titanic Bar*, no filme *Condenação*.

VM: “Kész az egész”.

LM: Sim, esta.

O Produtor principal dos filmes de Béla Tarr



Gábor Tényi. Foto: Lídia Mello

Gábor Tényi (nasceu na Hungria em 1966)¹⁶⁴. Desde os anos 1980 atua na área de produção de filmes na Hungria. Foi produtor assistente no filme *Satantango* (1994) dos filmes do cineasta, e produtor em *As harmonias de Werckmeister* (2000), *O homem de Londres* (2007) e *O cavalo de Turim* (2011), e ainda produz filmes de outros cineastas húngaros. E é sócio de B.Tarr na produtora *T. T. Filmmuhely*.

Lídia Mello (LM): Desde quando você trabalha na produção de filmes? E porque escolheu o cinema?

Gábor Tényi (GT): É meu trabalho desde os anos 1980, desde a minha adolescência, quando comecei a trabalhar como aprendiz na MAFILM (Produtora Estatal Húngara), ainda durante o regime socialista. Hoje, esta empresa ainda existe, mas somente com algumas oficinas de cinema, pouca coisa restou dela. Na verdade, não escolhi o cinema, foi um acaso. Na época, eu tinha 16 anos e um parente meu trabalhava neste local e me ajudou a conseguir o emprego. Lá, trabalhei também projetando filmes. Depois, tive que servir o exército. Quando voltei, eu quis trabalhar em *set* de filmagens, época em que comecei como assistente de produção, em *Satantango* (1994), filme de Béla, que já estava em rodagem há um ano e meio. Surgiu um problema e eles me chamaram para ajudar na produção do filme, e Béla gostou de mim. O cinema é toda minha vida, há mais de 30 anos trabalho nesta área. Felizmente, tive e tenho a sorte de trabalhar com importantes realizadores húngaros: Miklós Jancsó, Szabó István, Béla Tarr e outros.

¹⁶⁴ Entrevista concedida dia 21 de janeiro de 2016, no Café do *Hotel Astoria*, Budapeste. Intérprete/Tradutor húngaro/português/húngaro: Bálint Urbán.

LM: Como é produzir filmes na Hungria? Quais as dificuldades da profissão?

GT: Conheço só o cenário local, mas acho que basicamente o sistema daqui funciona como nos outros países europeus. O que mudou bastante é o modo como se financiam os filmes - financiados pelo Estado. Na Hungria, existem três tipos de financiamento de produção de filmes: quando contratam estrangeiros para virem trabalhar em algum filme aqui; outro para filmes húngaros feitos em co-produção com outros países europeus e, às vezes, com apoio da EUROIMAGES (European Cinema Support Fund), sendo que, nestes dois casos, o apoio do Estado nem sempre é determinante; e o terceiro tipo de financiamento são os filmes húngaros que têm apoio integral do Estado. Mas como a Hungria é um país pequeno, com produção também pequena, isso acaba sendo um problema, e não se tem muito retorno financeiro dos filmes, como em outros países da Europa. Sobre a quantidade de filmes produzidos aqui, seis anos atrás, no antigo sistema de financiamento, o país produzia cerca de 15 filmes por ano, depois houve uma pausa na produção de filmes, uma pausa de três anos, uma época de transição, de mudança do governo - momento em que não se produziu nenhum filme húngaro com dinheiro do Estado. Nos últimos três anos, houve uma renovação dos alicerces e, agora, há um Fundo de Cinema Húngaro responsável pelo financiamento - um fundo gerido pelo húngaro Andy Vajna que viveu muito tempo nos EUA. E, atualmente, a Hungria tem uma produção grande de diferentes gêneros de filmes com apoio do Estado.

>Téni não disse, mas Vajna é mal visto por alguns cineastas, pelo modo como ele distribui o dinheiro para os filmes, como gere o Fundo, pois versa mais sobre filmes comerciais.

LM: Você poderia falar sobre o caso recente do filme *Saul Fia/O Filho de Saul* (2015), do diretor estreante em longas-metragens, Nemes Jeles László? Lembro-me de que Nemes foi assistente de Béla Tarr, no filme *O homem de Londres* (2007), e sei que o pai dele é um experiente cineasta húngaro, Nemes Jeles.

GT: Este é o único filme da história do cinema deste país que vai cobrir os custos de produção e gerar lucros [dados os importantes prêmios que recebeu em Cannes e nos EUA etc.], por estar sendo distribuído no mundo todo. O filme, aliás, foi feito com o apoio financeiro do estado.

LM: Em qual época da história do cinema húngaro se produziu mais filmes?

GT: Não sou *expert* em História do Cinema, mas creio que foi nos anos 1980, durante os anos do socialismo na Hungria dava-se muita atenção para a indústria cultural.

LM: Eu gostaria que você falasse da sua parceria com Béla Tarr nos filmes dele e na produtora *T. T. Filmmuhely*. E como surgiu a produtora, quanto tempo durou, senão me engano, me parece que foi fechada em 2012. Se sim, por que?

GT: O filme *Satantango* (1994) foi o primeiro trabalho com Béla. Ele, em geral, trabalhava num filme durante três anos, ou melhor, três invernos, pois ele gostava de rodar somente no inverno (ao contrário de outros diretores). Trabalhei também em *As harmonias de Werckmeister* (2000), filmado em três invernos; no filme *O homem de Londres* (2007), rodado em três invernos; e no filme *O cavalo de Turim*, filmado em dois invernos. Eu posso dizer que vivi as maiores aventuras da minha vida com Béla. No *écran*, não se vê como os

filmes foram feitos, não sei o que as pessoas que colaboraram com Béla - pessoas às quais você entrevistou anteriormente - te disseram sobre as dificuldades em trabalhar com ele. Mas, do ponto de vista da produção é muito complicado, pois ele é uma pessoa muito decidida. Como eu disse antes, em *Satantango*, eu era assistente de produção; em *As harmonias de Werckmeister* (2000), já era produtor; também em *O homem de Londres* (2007), filme que fizemos em co-produção, e a produção de *O cavalo de Turim*. A produtora T. T. Filmmuhely surge na época e por demanda do filme *O homem de Londres*; e depois produziu outros filmes de cineastas húngaros do mesmo perfil, da linha estética de Béla. A produtora foi criada por nós próprios para fazer, portanto, esse filme de Béla, dado que as outras produtoras húngaras não nos pareciam adequadas para produzi-lo. E, na verdade, ela não fechou, não temos mais um local físico aberto ao público, a produtora está adormecida, e as contas continuam sendo pagas para mantê-la viva. A empresa é minha e de Béla, e produziu outros filmes como: *Prólogo*, curta-metragem de B. Tarr que faz parte do longa-metragem *Visões da Europa* (2004); e produziu filmes dos diretores: *Mundruczó Kornél* - o filme *Johanna*, *Maár Gyula* - o filme *Töredék*; *Horváth Putyi* - o filme *A Halál kilovagolt Perziaból* (baseado no texto do escritor húngaro Hajnóczy Péter); e como os direitos desses filmes pertencem a T. T. Filmmuhely, então, não queremos acabar com a produtora.

LM: Quais os obstáculos que você enfrentava para produzir os filmes de Béla Tarr - um cinema considerado 'de arte'? Quais eram as exigências dele nos filmes que você produziu, com relação a equipamentos e equipe etc.?

GT: Nos filmes de Béla, o maior desafio e inimigo era a própria natureza. E por causa da atmosfera triste de seus filmes, ele só faz filme no inverno, as árvores não podem ter folhas, não pode haver sol, não pode haver neve - porque a neve transmite uma atmosfera mais positiva, não pode haver gelo. No caso de *Satantango*, durante todo o filme chovia; e no inverno há poucos dias perfeitos como ele gosta, precisa de todos os fatores: sem sol, sem neve, sem gelo; e lidar com isso num filme como *Satantango*, que levou mais de 100 dias de rodagem, é complicado. E aconteceu várias vezes, quando íamos rodar uma cena, começava a nevar, e voltávamos para casa; outras vezes, tínhamos de esperar as nuvens cobrirem o sol, outras fizemos esquemas de degelo para dissolver a neve etc. Além disso, sempre trabalhávamos com uma sensação de desconforto, de muito frio, e a produção incessante de chuva que se tinha que fazer para cair durante as cenas. Outra dificuldade que existia na produção dos filmes é que sempre ele queria os equipamentos mais modernos que existiam, e Béla, como gosta de planos longos e filma em 35mm - e, em 35mm, só se pode fazer cenas/planos de até 12 minutos sem corte -, isso era uma barreira técnica para ele. Se existisse chance de filmar planos mais longos, provavelmente *Satantango* seria mais longo do que é [risos]. Outro desafio era produzir uma chuva bonita, perfeita. Em cada filme havia uma dificuldade. No caso de *Satantango*, foi a chuva incessante. E, no caso de *As harmonias de Werckmeister*, foi a grande baleia que deu muito problema no transporte e na montagem. E os planos longos também são outro problema do ponto de vista técnico, nos filmes de Béla, os operadores de câmera e da *Steadicam* eram torturados, se exigia muito deles, tinham até que escorregar na lama.

LM: Com relação a esta questão, dado os difíceis movimentos de câmera e longos planos dos filmes de Tarr, poderia falar mais das demandas dele aos diretores de fotografia/operador de câmera, e como era a relação dele com estes profissionais?

GT: Muito complicada, muito complicada. O primeiro desafio era encontrar as locações adequadas para os filmes. Muitas pessoas e Béla andaram pelo país tirando fotografias. Era muito difícil encontrar as locações que ele queria e, quando encontravam, outro proble-

ma era fazer funcionar os movimentos de câmera, alguns com 360 graus, encontrar lugares com espaço, com liberdade para movimentar a câmera. As imagens estão sempre antes na cabeça de Béla e quando começam a ser rodadas, começa certa coreografia com a câmera, a contar uma história inteira em planos longos. *As harmonias de Werckmeister*, por exemplo, teve apenas cerca de 30 planos. E, claro, para criar tudo precisa-se de muitos ensaios. Outra função importante era do operador da *Dolly* e da luz.

LM: A propósito da luz, dos equipamentos, quais tipos de luz Béla Tarr gostava de usar? E qual câmera? 35mm e lentes ou algo em especial?

GM: Béla sempre filmava em preto-e-branco, usava todos tipos de lentes, somente uma câmera, 35mm, a mais moderna que havia na época, não usava outras câmeras. Trabalhava com poucos profissionais de luz, e acreditava que a imagem tinha que refletir a realidade, gostava da luz com efeito de realidade, de luz natural ou uma luz artificial que tinha efeito natural. Em *O cavalo de Turim*, fizemos a iluminação durante uma semana dentro da casa, rodamos algumas cenas, depois tivemos que desfazer tudo porque tinha ficado com um efeito muito teatral, como se fosse um palco. Então, criamos uma estrutura completamente nova para deixar a luz mais do natural. O maior desafio da iluminação era nas cenas noturnas, quando tínhamos que usar a luz artificial. Mas Béla não gostava que aparecesse muita luz, queria uma luz suave, por isso tínhamos que evitar que entrasse muita luz pela câmera e trabalhar bem o tempo de exposição, de modo a reduzir a luz. No caso da movimentação da câmera, era um desafio para o profissional foquista que, num certo momento, devia dar destaque ao rosto de um personagem e, noutro momento, em outro personagem. Em *As harmonias de Werckmeister*, por exemplo, quando o personagem Valuska está correndo na rua à noite, na sequência do incêndio (esta sequência foi feita com uma lente aberta numa *Steadicam* colocada num carrinho), houve um problema por que havia pouca luz para se ver bem o rosto do Valuska, por isso tiveram que refazê-la várias vezes. Perguntavam ao foquista se a imagem estava boa e ele dizia “não sei, não sei”. Como era em 35mm, não se podia ver a imagem na hora que se filmava. Usaram um fio para limitar, não distanciar muito do rosto do Valuska, e para ajudar dar foco. Muitas vezes, enfrentamos este tipo de problema: depois de fazer uma cena, no dia seguinte, íamos para a sala de montagem ver como saiu a cena e víamos que não tinha ficado boa. Um dos piores momentos foi na Córsega, quando o personagem Inspetor sobe a torre do porto, em *O homem de Londres*. Gravamos esta cena cerca de 20 vezes, e ficava sempre sem foco. Depois, mesmo as versões que achamos que tinham ficado com foco não estavam boas, e Béla ficou furioso por isso. Então, ele disse: “O dinheiro que vamos gastar não importa, manda revelar as 17 versões sem foco”. Não foi barato, e o foquista teve que ver todas as versões dessa sequência de oito minutos, como uma forma de castigo, e não havia uma versão boa, com foco; e no final, no filme, ficou a versão menos pior, com algum foco. Esta cena foi um enorme desafio técnico.

LM: Você produziu o filme *O cavalo de Turim* e *As harmonias de Werckmeister*, ajudou a produzir *O homem de Londres* (filmes feitos em co-produção com outros países) e *Satantango*. Você se lembra de alguma locação em especial desses filmes?

GT: Na época de *Satantango*, não havia ainda a noção do produtor, eu fui assistente de produção, e produzi esses outros, sim. Todas as locações são memoráveis, mas, em *Satantango*, foi especial porque eu estava começando na profissão; a sequência inicial, por exemplo, feita em Tuka. O diretor francês Jean-Marc Lamoure, do documentário *Bela Tarr I used to be a filmmaker* (2013), se interessou muito por *Satantango* e decidiu pesquisar as locações de *Satantango*.

LM: Quantas pessoas tinham na produção dos filmes de Tarr, e quais foram as dificuldades encontradas para conseguir recursos para realizá-los?

GT: Uma equipe normal, em termos húngaros, cerca de 50 pessoas. Havia sempre muita dificuldade, e por causa das circunstâncias especiais que precisávamos para rodar os filmes não se podia planejar muito antecipadamente. O dinheiro sempre acabava e íamos de novo atrás de mais. Eu sempre explicava porque o dinheiro tinha acabado, aconteceu isso, aconteceu aquilo, e depois conseguíamos mais dinheiro até os filmes ficarem prontos. Os orçamentos dos filmes variavam muito, embora *Satantango* dure 7h30min., o filme mais caro de Tarr não foi este, foi *O homem de Londres*.

LM: E de quais etapas dos filmes você realmente participava, pré-produção, produção e pós-produção?

GT: Em todas as etapas. O dinheiro eu não captava diretamente, fizemos os filmes com apoio financeiro do Estado húngaro, e outros em co-produção com alguns países, candidatávamos aos recursos Estatais, e como Béla tinha muitos contatos, conseguia as co-produções; eu administrava os recursos, fazia os contratos etc., mas, na verdade, o nome e os contatos de Béla é que traziam o dinheiro.

LM: Você poderia contar sobre o método Béla Tarr? Como ele era no *set* de filmagem e sua relação com o produtor, e se ele dava roteiro aos atores a sua equipe, quais eram as exigências que ele fazia, se dava liberdade à equipe?

GT: Esta pergunta é bem complexa. No meu ponto de vista, ele não dava liberdade a ninguém, tinha ideias muito precisas do que queria em seus filmes, sempre exigia ordem, mas, ao mesmo tempo, nas rodagens dos filmes, tinha uma atmosfera agradável, ainda que as condições, principalmente meteorológicas, fossem muito difíceis e todo mundo sofresse com isso. Béla sempre considerou sua equipe. Ágnes, como parceira criadora e editora. Para o operador de câmera, Béla sempre dizia o que ele devia fazer, e para o profissional da luz também, e se ele não conseguia explicar bem tecnicamente o que queria, explicava de novo e insistia em refazer, era perfeccionista com o universo imagético, por isso todos os filmes dele são como se fossem obras de arte. *O cavalo de Turim*, é como se fosse pintura, e é o filme de que mais gosto. Em seus filmes, há certos quadros de pintores escondidos - Béla já deve ter dito a você, quando o entrevistou. Nos filmes de Béla, toda equipe se empenhava muito e, às vezes, desempenhava outros papéis fora da sua área, dava mais de 100%. Quanto ao roteiro de seus filmes, todos recebiam uma cópia, não havia nenhum segredo, mas ninguém sabia ao certo o que ia suceder depois, as coisas sempre mudavam. E ele gostava de trabalhar mais com atores não-profissionais ou não-atores, e havia uma boa relação entre Tarr e eles; comigo nem tanto, você deve saber como é a relação entre o ator e a pessoa que administra o dinheiro. Em *Satantango*, por exemplo, um dos atores, à meia-noite, parou e disse “já é outro dia, não vou continuar enquanto não me pagarem este dia”. Mas, em geral, eu não tive grandes problemas com os atores, somos ainda amigos. E Béla também, até hoje tem boa relação com os atores e equipe.

LM: O cineasta Béla Tarr tinha uma parceria longa e importante com o escritor László Krasznahorkai na elaboração dos “roteiros” dos filmes, com o compositor Víg Mihály e com Ágnes Hranitzky que você mencionou antes. Na prática, de que modo isso se refletia nos filmes e como era a relação entre eles?

GT: Não posso falar muito sobre isso, mas eles eram parceiros criativos que se juntaram para fazer filmes e cada um contribuía com o que sabia. Krasznahorkai, um escritor fabuloso, cujos livros e mundo deram a base para vários filmes de Béla. Em *Satantango* e em *As harmonias de Werckmeister*, ele participou ativamente, estava nas rodagens; já em *O cavalo de Turim* não, apenas escreveram juntos o roteiro. E Ági era a parceira criadora nos filmes, co-diretora e editora. E Víg fazia a trilha sonora. Cada um contribuía com o que podia, era uma simbiose, juntaram com um objetivo, cada um com sua capacidade. Ági sempre estava no *set* como um apoio, mas Béla dava o ritmo, obviamente combinavam tudo antes, se surgia algo que ele não conseguia resolver, era ela então que resolvia.

LM: Poderia me dizer como se deu o processo da produção do filme *O homem de Londres*, feito em co-produção com diferentes países, falado em distintas línguas e filmado em Bastia/Córsega/França? E quais foram as dificuldades vividas após o suicídio do produtor francês Humbert Balsan?

GT: Esta foi a época em que meus cabelos começaram a embranquecer. Sinceramente, trabalhei em muitos filmes, mas foi este que me torturou, foi um grande pesadelo, e uma grande aventura sem dúvida. Eu tinha medo de sair da Hungria para filmar em outro país, com o método de filmar de Béla, numa co-produção europeia assim tão grande, eu não podia dizer a eles simplesmente que acabou o dinheiro. Minha responsabilidade era enorme. Só para dar um exemplo sobre as dificuldades e as responsabilidades: Béla viajou e viu praticamente todos os portos da Europa até encontrar o Porto de Bastia. Num certo momento ele tinha dito, se não encontrarmos a locação adequada topograficamente não vamos fazer o filme, e o porto deve ter trilhos de trem. Foi quando ele finalmente encontrou o Porto de Bastia e me ligou dizendo “achei o lugar perfeito”. Eu não sabia nada sobre a Córsega, e fomos lá ver o lugar. E no Porto de Bastia havia cerca de 300 barcos a vela, para fazer o filme tivemos que esvaziar o porto. Béla viu uma foto deste Porto no século XIX, quando havia só barcos de pesca, não havia eletricidade, a baía era um lugar era lindo, e ele queria ver isso no filme. E na história tem uma estação ferroviária e um porto. Então, tiramos todos os barcos do porto, cortamos todas as cordas, levamos a Torre da Hungria e montamos lá, a Companhia de trem local, construiu os trilhos para que o trem pudesse funcionar, passar. E no Porto havia um estacionamento para carros. Depois, Béla encontrou um trem velho em Bastia, o trem que aparece no filme, e mandou fazer funcionar e colocar nas linhas de ferro. Foi bem trabalhoso e complicado, o motor do trem veio de Budapeste. Tudo isso demorou meses. O lado da água, onde Béla queria por o barco não era profunda, tinha só cerca de um metro, não dava para o barco flutuar, então pensamos em explodir uma parte, para aumentar a profundidade da água, mas descobriu-se que havia um túnel debaixo. E seguimos durante meses procurando o barco adequado para o lugar, chegamos a pensar em enviar um barco do Danúbio passando pelo mar negro até a Córsega, quando finalmente encontramos um barco adequado em Malta, e que oficialmente podia chegar a Córsega, mas Béla não gostou desse barco, segundo ele era pequeno, insignificante. Eu disse para Béla, não há outra opção, não podemos trazer o *Titanic* para uma água de um metro de profundidade. E pedi a ele para ir a Malta ver o barco de perto e ele concordou, mas um diretor de arte acrescentou umas coisas ao barco para ficar como Béla queria. E uma pessoa mergulhou na água do *Velho Porto de Bastia* para ver novamente a questão da profundidade. Tudo isso foi um terror autêntico. Basicamente Bastia foi nosso atelier. Quando finalmente tudo estava pronto, e já estava lá toda a equipe, três dias antes de começar as rodagens recebemos a triste notícia do suicídio do produtor francês Humbert Balsan. Já não havia possibilidade de recuar, tudo estava construído, e transformado ali no porto. Imediatamente os investidores franceses cortaram a verba da produção, mas após tudo que tínhamos feito não podíamos simplesmente parar o filme, tínhamos que

continuar. Por sorte a EUROIMAGES (European Cinema Support Fund) nos ajudou logo e enviou algum dinheiro, mas não foi suficiente, só dava para nove dias de filmagens, e depois fomos expulsos da cidade. Havia um produtor local, e ele começou a nos chantagear, a cortar a eletricidade, enfim, e quando viu que não tínhamos mais dinheiro, nos expulsou de Bastia. Daí colocamos a torre na casa de uma pessoa e voltamos para a Hungria.

LM: Tarr, em algum momento, pensou em desistir do filme?

GT: Não. Nem ele, nem eu. Já havia tanto dinheiro e tanta energia envolvida, além disso a memória do Humbert exigia que continuássemos com o filme. Tivemos que encontrar uma nova Produtora francesa, passar os direitos da antiga para a nova produtora e isso levou um ano, nesse meio tempo rodamos algumas cenas internas do bar na Hungria, perto de Budapeste, em Pilisborosjenő. Fizemos 13 dias de rodagem nesse lugar e organizamos a situação fiscal do filme, pois tínhamos que voltar para Bastia para acabar o filme. Tudo foi resolvido, renovado e no ano seguinte voltamos a Bastia, esvaziamos de novo o Porto, felizmente já não precisávamos mais do barco e nem do trem. E terminamos em 23 dias, no total o filme demorou três anos, custou cerca de 6 milhões de euros [o filme mais caro de B. Tarr].

LM: Agora, sobre o filme *O cavalo de Turim*, poderia falar sobre o processo do filme, como foi fazê-lo? Ouvi dizer que a casa e o poço foram construídos para o filme. Em qual lugar mesmo? E o cavalo onde foi parar? E do que fala o filme para você?

GT: A produção deste filme não teve nada de especial, não foi complicada, filmado apenas num lugar, poucas cenas, poucos personagens, um cavalo, quase nada de diálogos. Foi fácil e o orçamento não foi alto. Enquanto produtor, não foi um grande desafio. Gostei muito da história, desde que li o roteiro já vi o filme na frente dos meus olhos, me entusiasmei. Durante muito tempo, procuramos um lugar adequado, um lugar que lembrasse o século XIX, um lugar que não tivesse nenhuma característica industrial, e encontramos cerca de 35 km de Budapeste, o vilarejo Leányvár, por sorte, o dono da área tinha uma casa lá, e ele tinha alguma relação com cinema, e por isso fizemos um bom contrato, alugamos o local por três anos. Sim, porque em outro momento/filme, fizemos um contrato e precisamos de mais tempo e quando fomos refazer, os preços eram outros e para evitar isso fizemos dessa vez um contrato mais longo. Mas, no local, havia um tubo de gás com grande pressão debaixo da terra, e ainda por cima é uma área de proteção, não havia nada mais ali perto, o vilarejo fica a cerca de 1.5 km. Tivemos que construir a casa do filme, o poço, o estábulo do cavalo, mas não podíamos construir nada num raio de 15 metros do tubo de gás. E Béla e o câmera estavam olhando o lugar onde iriam filmar, e queriam que fosse onde não podia (risos). Como Béla gosta das coisas autênticas, ele inventou de fazer a casa de barro, e como aquele outono/inverno foi de muita chuva, o barro não secava, construímos e a casa caiu. Eu quase chorei, os trabalhadores queriam voltar para casa. Então, fizemos uma espécie de tendas/barracas sobre as construções para aquecerem, secarem. Neste inverno as coisas funcionaram devagar por causa das construções, as filmagens só puderam acontecer na primavera seguinte em março/abril e essa época as folhas começaram a brotar, e Béla não gostou. Na primeira sequência do filme, usamos uma grua colocada num caminhão e havia um helicóptero fazendo poeira e vento, e isso causou um problema no olho do Derzsi (não sei se ele te contou isso quando te deu a entrevista). Com os cavalos também tivemos dificuldades, eu e Béla fomos à procura de um cavalo, ele se apaixonou por um, começamos a filmar e o cavalo não queria carregar peso, e como não somos *experts* em cavalos não sabíamos que isso podia acontecer, quando colocamos o cava-

lo para carregar a carroça com as coisas, ele recusou e se deitou no chão. Tivemos que arranjar outro cavalo parecido com o primeiro para rodar as seqüências. O cavalo ainda existe, eu o comprei está na fazenda de um amigo e já tem três crias. A casa teve de ser destruída, por causa do gás que passa debaixo da terra, o poço talvez ainda esteja lá, o certo é o que ainda continua lá, é a árvore que aparece no fim do filme, aliás esta é minha seqüência preferida do filme. Todos achavam que eles não iam voltar [J. Derzsi e E. Bók, pai e filha, no filme], e depois retornam. Havia um helicóptero contornando da árvore movimentando os galhos. Para mim, este filme fala sobre o fim do mundo

LM: O que retrata o cinema de Béla Tarr? E tem alguma relação com a realidade húngara?

GT: Para mim, fala dos destinos humanos, são histórias que se passam em diferentes lugares, mas a base delas são as mesmas, os mesmos sofrimentos, os mesmos olhares, a mesma falta de esperança dos personagens; e vemos isso na nossa realidade cotidiana, nos hospitais. por acaso hoje fui ao hospital tirar sangue e o olhar da enfermeira refletia isso. O cinema de Béla não tem relação apenas com a Hungria, mas com o mundo inteiro, é algo universal, se encontra pelo mundo afora, e será eterno; nele as coisas se repetem, mas os lugares nunca.

LM: Você acha que um dia B. Tarr vai voltar a fazer filmes? Sim ou não? Por que?

GT: É difícil, só ele é capaz de dizer isso. Depois de ter recebido vários prêmios com seus filmes é difícil pensar que ele vai fazer um novo filme. Mas posso imaginar que, como ele não é velho, não é um realizador velho, daqui há uns cinco anos ele ainda pode decidir fazer mais um filme.

LM: Há algo mais que não perguntei e que você gostaria de falar?

GT: Eu poderia falar sobre o cinema de Béla por horas e horas, mas creio que o essencial falei, foram muitas aventuras, eu podia te contar mais coisas, mas que, talvez, nem contribuíssem com sua pesquisa, com sua tese. Guardo um passado muito bonito com Béla e seus filmes.

Principais diretores de fotografia de Béla Tarr:

Entrevista com Gábor Medvigy



Gábor Medvigy. Foto: Arquivo pessoal

Gábor Medvigy (nasceu em Budapest em 1957)¹⁶⁵. Trabalha no Cinema como diretor de fotografia desde os anos 1980, ainda hoje em atividade na Hungria e também é professor. Fez direção de fotografia em três filmes do Béla Tarr: *Condenação* (1987), *Satan-tango* (1994) e *As harmonias de Werckmeister* (2000).

Lídia Mello (LM): Partindo da ideia de que não sei, o que faz um diretor de fotografia no cinema? Você tem formação acadêmica na área? E desde quando você trabalha como diretor de fotografia? E por que escolheu o cinema?

Gábor Medvigy (GM): No sentido clássico, um diretor de fotografia pega os detalhes de uma realidade existente ou inventada, cria *frameworks* (enquadramentos), faz as filmagens de numa maneira que estes detalhes possam ser projetados. Depois do Ensino Médio, eu não tinha a mínima ideia do que fazer na vida, mas desde a infância interessava-me pela fotografia. Por causa disso e para não ter de servir o exército, candidatei-me para uma escola profissional de fotografia. Durante cinco anos, trabalhei no Laboratório Nacional de Fotografia e também fui aceito para entrar na Associação Húngara dos fotógrafos. Decidi candidatar-me para o curso de diretor de fotografia porque nessa época ainda não havia cursos superiores de fotografia. Entrei na faculdade, pela terceira vez, e licenciiei-me em 1978 na turma de Lajos Koltai [também hoje diretor de fotografia na Hungria]. Nessa época nós já estávamos acabando as filmagens de *Condenação*, em 1987 [filme de Béla Tarr]. Eu fiz o meu primeiro filme antes mesmo de ter recebido o diploma.

LM: Como é ser diretor de fotografia na Hungria? Quais as dificuldades da profissão em seu país, é possível viver dela?

GM: Ser diretor de fotografia é poder filmar, ter trabalho! Em 2007, eu fiz três filmes que participaram do Festival do Cinema Húngaro, dentre os três, dois até me deram bastante orgulho, mas de 2009 a 2015, basicamente só trabalhei para satisfazer favores, principalmente por causa do novo sistema governamental de dar suporte financeiro aos filmes. Viver sem filmar é mesmo complicado, especialmente quando esta é a profissão principal da pessoa.

¹⁶⁵ Entrevista concedida por email, fevereiro de 2016. Tradução português/húngaro/português: Vera Kiss

LM: Quais são as referências do cinema, da fotografia, da pintura ou de outra arte que permeiam seu trabalho enquanto diretor de fotografia?

GM: Hans Holbein, Caspar David Friedrich, Edgar Degas, August Sander, Henri Cartier-Bresson, Vivien Maier, Diane Arbus, Marcel Carné, Ingmar Bergman, Andrej Tarkovski, Yasujiro Ozu, o diretor de fotografia húngaro Tóth János, o filme *Elegia* (1965), de Huszárík Zoltán, o filme *Amor* (1971), de Makk Károly e J. S. Bach etc.

LM: Com quais cineastas você já trabalhou na Hungria?

GM: Tarr Béla, Kamondi Zoltán, Janisch Attila, Maár Gyula, Makk Károly.

LM: Quando e como você conheceu Béla Tarr?

GM: Em 1986, antes de começar a filmar *Condenação*, Tarr ficou sem diretor de fotografia. O meu primo, István Kántor, recomendou-me a ele. Ele e Ági (Hranitzky) foram ver os meus filmes feitos para os exames da Universidade e, então, me pediram para participar nas filmagens.

LM: Muitos diretores de cinema são famosos pelo seu modo singular de fazer filmes, por sua estética elaborada, como é o caso de B. Tarr, e não é segredo para ninguém que conhece o cinema dele que, ao longo de sua carreira, o cineasta teve problemas com diretores de fotografia. Você foi diretor de fotografia dos filmes *Condenação* (1987), *Satantango* (1994) - filme considerado a obra-prima do cineasta - e *As harmonias de Werckmeister* (2000), de Tarr. Poderia falar da sua experiência profissional nos filmes dele?

GM: O filme *Condenação* era um pré-estudo para *Satantango*, e também uma maneira de nos conhecermos. Já antes de começar as filmagens Tarr tinha dito várias vezes para eu poder interiorizar a questão de que ele só gosta de fazer filmes em que só há brancos e pretos, absolutamente sem tom sutis. Sabia que isto assim não fazia muito sentido, mas eu não entrei em discussão com ele. Começamos a filmar o interior de *Titanic Bar*, uma cena demorada e muito difícil. Com muito cuidado e profundidade e com os meus melhores conhecimentos, comecei a iluminar a cena, da maneira como ele queria ver o filme. No dia seguinte, já tínhamos as cópias das filmagens feitas e combinamos um encontro na sala de montagem. Quase nunca na vida me atrasei aos compromissos, mas nesse dia eu cheguei lá com uma hora e meia de atraso. Ele e Ági já tinham visto as filmagens repetidas vezes. Havia um silêncio gélido assim que entrei e, em seguida, gritos selvagens que não acabavam mais. Enquanto Béla, aos gritos, mal conseguia respirar de raiva, Ági calmamente começou a rever e ajustar as imagens em silêncio. Nesse mesmo dia, ficou decidido o estilo da iluminação de *Satantango* e também de *As harmonias de Werckmeister*. Antes de ter começado as filmagens de *Satantango*, passei horas tomando cerveja nos bares, desenhando e pensando como ia lidar com o horizonte da planície húngara, porque isto era mesmo muito importante. A relação entre o céu e a terra, é claro! Mais tarde, durante as filmagens, simplesmente coloquei o horizonte onde achava que era seu lugar. Nos filmes de Tarr, do ponto de vista do conteúdo, são mesmo importantes os planos longos, e o tempo de filmar é equivalente ao tempo real. Não podemos negar que este estilo requer sensibilidade, uma concentração muito forte e um trabalho de equipe intenso. E o produto final sempre tem de ser simples e natural. Basicamente há duas coisas que decidem a estética de um filme: de um lado, como os criadores o querem fazê-lo, e, de outro, como nunca vão querer fazê-lo. E esta última já define muitas coisas. As ferramentas e as possibilidades

para tomar decisões não mudam muito, seja em película ou digital, a construção de uma cena, a iluminação, a composição, os movimentos da câmera, o tempo, o ritmo etc.

LM: O filme *As harmonias de Werckmeister* contou com quatro diretores de fotografia, você poderia comentar a razão?

GM: Rob Tregenza escapou para Suíça, Emil Novák (que recentemente retornou a Austrália) se recusou a ir a Ucrânia sem seguro. Tarr me despediu dois dias antes de termos acabado as filmagens (embora ele não dissesse nada antes), e, no final, foi Miklós Gurbán quem acabou as filmagens. Havia ainda uns três operadores de *steadycam*; um deles, Jörg Widmer, um verdadeiro gênio.

LM: Nos filmes de Tarr, do ponto de vista estético, se percebe a importância do diretor de fotografia. Eu gostaria que você comentasse sequências dos filmes de Béla que você fez a fotografia, como foram feitas tecnicamente, esteticamente etc.

GM: Em *Condenação*: Já mencionei a cena do *Titanic Bar*, acerca das dificuldades de filmar, posso dizer que Sándor Csukás tinha mais de 50 marcações no chão ao pé do trilho de modo que ele conseguisse seguir o movimento da câmera com exatidão em todos os momentos da filmagem desta cena. A câmera estava muito em baixo e eu tinha que me virar quase 360 graus, durante a gravação tive que me levantar por duas vezes para esticar as pernas. Essas façanhas necessitam de um trabalho de grupo sério, mas não sei se isto possa te interessar. Tento não cair na armadilha de revelar meus feitos heróicos. Em *Satantango*: Além de ter que manter sangue frio e humildade, a cena do discurso de Irimiás demandou muito da minha parte. Pela primeira vez, não conseguíamos encontrar o enquadramento perfeito. Depois de muitas filmagens a nossa concentração já começou a piorar e tínhamos que voltar para Budapeste. Após mais uma prolongada na música, pela segunda vez, Mihály deixou melhor e a sonoridade mais leve. Depois, recomeçamos a filmagem e sentíamos que a música do Mihály estava perfeita, precisa, cada tom, cada pausa estava no seu lugar, ele mergulhou completamente no texto diabólico de Krasznahorkai. Foi intrigante, atraente e autêntico. Você sabe exatamente quando algo dá certo. Eu fiquei completamente assombrado; mas como estávamos chegando ao fim, comecei a ficar cada vez mais nervoso. Os últimos diálogos não cabiam nos 300 metros da filmagem. Todos ficamos chateados, principalmente Mihály que ficou inconsolável. Antes de acabar a rotação do filme, voltamos a filmar pela última vez o discurso de Irimiás. Na sequência em que Irimiás e Petrina caminham no vento, pensamos em muitas coisas bobas e estúpidas, como seria possível criar vento numa rua estreita enquanto as personagens caminhavam lentamente e nós os seguíamos (máquinas de vento, motores de aviões etc.) Demorou algum tempo até que acreditaram e aceitaram que não existia outra possibilidade senão arranjar um helicóptero, o qual pudemos controlar via rádio, a partir de onde estava a câmera. No final, fizemos assim.

LM: Sabendo que Tarr gostava de filmar em 35mm, em preto-e-branco e priorizou planos-sequências longos e lentos em seus filmes; quais eram as exigências dele para com este profissional? E quais foram as dificuldades técnicas e estéticas para pensar a fotografia dos filmes que você trabalhou com o cineasta?

GM: Em filmagens de planos longos aumenta exponencialmente a importância e a responsabilidade do *grip* [profissional que opera a *Dolly*, ajusta os trilhos e equipamentos de luz] e do *focus puller* [profissional responsável pelo foco das lentes durante as filmagens]. Eles têm de ser pessoas sensíveis e precisas e possivelmente ainda adoráveis; eles conseguem resolver muitos problemas, ao mesmo tem-

po que podem estragar a criação de uma filmagem. A escolha deles e a cooperação com eles tem uma importância crucial, e a relação baseia-se em confiança e respeito mútuos. Eles são as ramificações estendidas do meu corpo, às vezes até do meu cérebro. Tarr basicamente só tinha uma única expectativa do diretor de fotografia - que ele fosse genial. E, claro, a iluminação tinha prioridade quando eram escolhidas as locações, mas isto é natural. Tarr gostava de pedir coisas quase impossíveis e com isso causou muitos problemas tristes, mas até uns alegres também. Mesmo assim, não me recordo de nenhuma situação em que eu disse a ele que algo que ele queria era impossível. E quando eu não sabia algo, sua resposta era para pensar mais e encontrar uma solução. Sobre assuntos estéticos não falávamos muito. Quando às bases já estavam bem estabelecidas e suficientemente fortes para poder começar a criar; o estilo e a estética dos filmes surgiam-se naturalmente. É muito importante termos regras estreitas antes de começar as filmagens, para que mais tarde não haja contradições. Tarr em toda a sua vida foi perfeccionista, o que, sem dúvida, era um ponto forte dele. Nós refazíamos, filmávamos de novo as cenas até que ficassem perfeitas.

LM: Poderia falar sobre os equipamentos, os tipos de luz, o modelo das câmeras 35mm e quais lentes em geral você usava nos filmes de B. Tarr? Algo em especial que ele preferia, e se filmava com mais de uma câmera ou não?

GM: Junto com as luzes tradicionais profissionais gostava mesmo de usar *neon lights* [luzes de néon]. Na época, ainda não havia *Kino Flo* (luz fluorescente) e preferia as luzes indiretas ou suaves. Normalmente filmava com uma MovieCam, e quase sempre com uma única lente; no início, era a lente Cooke Varotal 20-100mm, mais tarde, a lente 18-100mm, exceto quando filmava com *steadycam*. Em *Satantango*, já usávamos um *Panther* [carrinho/equipamento para acoplar e poder movimentar a câmera], *Orwo*, *Ilford*, *Kodak*, *Fuji* [tipos, marcas de película 35mm].

LM: Quantos e quais eram seus assistentes nos filmes de Tarr?

GM: Assistentes de câmera: Csukás Sándor, em *Condenação*; Ramm László, em *Satantango*; Decsi István, em *As harmonias de Werckmeister*.

LM: Sei que a trilha sonora - a linda música do compositor Mihály Víg - é um fator muito importante nos filmes de Tarr. De que modo ela ajudava ou interferia no seu trabalho?

GM: As músicas de Mihály Víg são perfeitas. Tenho duas histórias curtas para te contar aqui. Para filmar as cenas de dança em *Satantango*, usamos uns metros de trilho e o *Panther*. As instruções de Tarr para mim eram as seguintes: "Senta-te e filma!". Fazer aquilo era mesmo impossível. As músicas de Mihály vieram de *playback* [foram gravadas previamente] e definiam exatamente o ritmo e o processo dos meus movimentos. Essas foram as cenas que filmei menos vezes durante toda minha carreira. Tivemos uma situação parecida em *As harmonias de Werckmeister*. Se não me engano, foi a primeira vez que aparece a baleia na praça, Jörg Widmer operava a *Steadycam*. Por alguma razão, a cena não saía bem. De repente, Ági teve a ideia de colocar para tocar a música que Mihály tinha feito para a cena e, a partir daí, a câmara flutuou no ar, como se fosse um sonho! Widmer tocava saxofone bem. Sempre é bom se um operador de câmera é de algum modo musical.

LM: Qual dos filmes de Béla Tarr você mais gostou de fazer a fotografia e por que?

GM: Não sei. Cada um teve momentos bons e alegres. *Satantango* foi especial, cheio de boas lembranças, porque entre os atores havia amigos.

LM: No filme *O homem de Londres*, você chegou a fazer parte da fotografia?

GM: Não. O diretor de fotografia era para ser Roby Mueller, mas ele não pode esperar até a época que iam ser feitas as filmagens. Então, István Szaladják começou a filmar, mas ele pediu para sair duas semanas depois. Foi aí que Béla me ligou da Corsica, pedindo para eu pegar voo e ir no dia seguinte, mas eu não fui.

LM: Qual a diferença de ser diretor de fotografia num filme de B. Tarr e de outros cineastas húngaros?

GM: Nem todos os realizadores húngaros são ingratos. Aliás, há uns que até conseguem ser gratos. Cada um tem uma personalidade diferente. Tem de se encontrar a chave, a maneira de se comportar de cada um, para atingir o nosso objetivo comum, o filme em si.

LM: Você poderia falar sobre o método Béla Tarr de dirigir, se fazia muitos ensaios, dava roteiro dos filmes ao diretor de fotografia antes de começar a filmar, e como ele agia no *set* de filmagem?

GM: Em cenas mais complicadas, obviamente fizemos ensaios técnicos, mas assim que as questões técnicas foram resolvidas, começamos as filmagens. Não usávamos muito o roteiro, mas devia haver um. Era impossível falar com Béla sobre como ia ser filmada uma cena no dia seguinte. Ele sempre dizia: 'Se eu soubesse o que vai acontecer, não iria às filmagens'. Ele não dava instruções, explicava a situação na história e as relações, e as consequências delas resultantes; se fosse necessário.

LM: O cineasta Béla Tarr teve uma parceria longa e importante com o escritor Krasznahorkai László, por suas histórias e na elaboração dos roteiros dos filmes, e com Hranitzky Ágnes, na co-direção e edição dos filmes. Na prática, de que modo isso refletia no seu trabalho enquanto diretor de fotografia e na estética dos filmes de Tarr?

GM: O trabalho de Krasznahorkai é o elemento fundamental dos filmes de Tarr. Em relação ao meu trabalho, ele influenciou-me no modo que éramos amigos durante as filmagens de *Satantango* e obviamente falávamos sobre o filme. E a presença e o controle constante de Ági significava para Tarr uma segurança enorme. Sem ela, talvez não existiria BÉLA TARR!

LM: Eu tenho visitado algumas locações dos filmes dele. Haveria alguma, em especial, que você poderia me dizer exatamente onde fica, seja no filme *Condenação*, *Satantango* ou em *As harmonias de Werckmeister*?

GM: Lidia, *Satantango* foi filmado há 22 anos, em Tuka e Póhalom; a cena da morte de Estike foi no castelo Wenckheim, perto de Gyula; a capela, em Kunhegyes etc. Estes lugares foram reconstruídos ou demolidos. A praça principal de Baja, locação de *As harmonias de Werckmeister*, ainda existe.

LM: Qual sua opinião/impressão sobre o cinema dele? Qual filme você mais gosta e por que? E, para você, do que falam os filmes?

GM: Ainda não consigo olhar para os filme dele de fora! Os filmes são fortes. Eles falam de questões existencialistas sobre a essência humana de uma maneira peculiar, usando ferramentas cinematográficas - não dá para comparar com outros filmes. O meu favorito é *Satantango*, muito por causa do estilo do humor.

LM: O que você achou/pensou quando o cineasta decidiu parar de fazer filmes? Você acha que ele ainda volta a trabalhar como diretor de cinema?

GM: Compreendo perfeitamente que ele sinta que, dentro das formas de expressão, já tenha dito tudo que quis e pôde. Repetir a mesma coisa, com o trabalho que ele tem, seria desnecessário e arriscado. Mas como o mundo dá tantas voltas e está a movimentar-se tanto, não ficaria surpreso se ele recomeçasse a filmar de novo.

LM: Você ainda continua trabalhando como diretor de fotografia ou está atuando também em outra área? Parece-me que você é também professor numa Universidade de Cinema aqui em Budapeste? Se, sim, em qual e desde quando?

GM: Sim, ainda trabalho como diretor de fotografia. Se tudo correr bem, vou fazer umas filmagens com András Jeles, no fim de maio de 2016. Neste momento, dou aulas em duas Universidades em Budapeste.

LM: Há algo mais que não perguntei, sobre seu trabalho nos filmes de Béla, e que você gostaria de falar?

GM: É tudo, foi o que fui capaz. Espero que seja útil para você.

Entrevista com o diretor de fotografia Fred Kelemen



Fred Kelemen. Foto: Arquivo pessoal

Fred Kelemen (Nasceu em Berlim, em 1964)¹⁶⁶. Kelemen estudou Cinema, Direção de Fotografia na Film & TV Academia de Berlim (DFFB) onde se formou em 1994. Antes disso, já havia trabalhado como Assistente de direção de Cinema. Atualmente é diretor de fotografia e realizador de filmes. Perguntei a Kelemen sobre sua impressão da *Film Factory* - Sarajevo e seu trabalho lá (escola onde B. Tarr era o coordenador de Cinema), mas ele não me respondeu. Felizmente, no ensaio, que ele me pediu para ler, eu encontrei esta resposta dele: "A escola tem uma certa atitude intransigente sobre o cinema, exigindo que continue a ser muito fiel a sua visão, que não deve ser estragada por ideias comerciais. É um lugar onde ele defende a ideia do cinema como arte. Essa é a atitude que Béla sempre teve: fazer filmes de uma forma livre e artística".¹⁶⁷

Lídia Mello (LM): Partindo da ideia de que eu não saiba, o que faz um diretor de fotografia no cinema?

Fred Kelemen (FK): O diretor de fotografia é responsável por toda a parte visual de um filme, ele/ela prepara a imagem, a iluminação, arquitetura, configuração e até mesmo figurinos e maquiagem, em estreita colaboração com o cenógrafo, o figurinista, o maquiador etc. e, claro, sua câmera e equipe de iluminação. E operando a câmera ele/ela está filmando as cenas, e assim todo o filme. Sem o diretor de fotografia, o filme não poderia existir, ele/ela torna o filme visível, real.

LM: Você tem formação acadêmica na área? E porque escolheu o cinema?

FK: Eu estudei direção e direção de fotografia, terminei meus estudos e tenho um diploma. Por quê? Porque é muito perto de mim, porque eu amo isso.

LM: Desde quando você trabalha como diretor de fotografia?

FK: Por volta de 1982, comecei a filmar, pela primeira vez em Super 8 mm e em vídeo.

LM: Com quais cineastas você trabalhou como diretor de fotografia?

FK: Joseph Pitchhadze (*Sweets*, Israel, 2013), Béla Tarr (*The Turin horse*, 2011; *The Man from London*, 2007 e o curta *Journey to the plain*, 1995), Rudolf Thome (*The visible and the invisible*, Alemanha, 2006), Gariné Torossian (*Stone, time, touch*, Canadá/Armênia, 2005).

LM: Quais os desafios de um diretor de fotografia? É possível viver da profissão?

FK: Eu trabalho em qualquer lugar do mundo, poucas vezes, quase nunca na Alemanha. Para ganhar a vida como diretor de fotografia, no cinema é muito difícil, muitas vezes atravesso tempos difíceis.

¹⁶⁶ Entrevista via email Lisboa/Berlim, fevereiro de 2016. Revisão da Tradução: Juliana Nicha

¹⁶⁷ Kelemen foi um tanto curioso, ou melhor, estranho. Algumas questões da entrevista ele não respondeu, outras respondeu parte delas, e há ainda outras que ele me mandou consultar um artigo em seu *site*.

LM: Quais são as referências do cinema, da fotografia, da pintura ou de outra arte que permeiam seu trabalho enquanto diretor de fotografia?

FK: Nenhuma em especial, pelo menos não conscientemente. Eu me inspiro em tudo que eu vejo, momentos da vida. A inspiração é um mistério mágico.

LM: Onde, quando e como você conheceu o cineasta húngaro Béla Tarr?

FK: Béla e eu nos conhecemos em 1990. Nossos caminhos acidentalmente ou intencionalmente - quem sabe? - se cruzaram. Mas leia *The Last Dance*, no meu site.

>[Eu li, e aqui está a resposta dele: “A amizade entre mim e Béla Tarr começou com um olhar. Nós nos sentamos por acaso, não conhecendo um ao outro, no mesmo café em mesas diferentes, mas percebemos um ao outro, e nossos olhares se encontraram. Alguns dias mais tarde, nos encontramos por acaso de novo no escritório da Academia de Cinema de Berlim (DFFB) e nos falamos. Esse foi o início de nossa amizade que se tornou uma amizade e uma parceria de trabalho. Desde esse primeiro momento, até agora, 22 anos, uma longa estrada que nos levou ao último filme dele, *O cavalo de Turim* (2011).

LM: Certos diretores de cinema são famosos pelo modo singular de fazer filmes, por uma estética elaborada, como é o caso de B. Tarr. Você foi diretor de fotografia dos seus dois longas-metragens *O homem de Londres* (2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Poderia falar da sua relação com o diretor, sua experiência nesses filmes, os desafios técnicos e estéticos?

FK: Nós criamos três filmes juntos. Além dos dois que você mencionou, filmamos *Jornada pelas planícies*, em 1995. Béla e eu somos irmãos artísticos.

LM: Sabendo que Tarr gostava de filmar em 35mm, em preto-e-branco e priorizou planos-sequências longos e lentos, um cinema que demandava muito do diretor de fotografia, quais eram as exigências dele para com você, esteticamente e tecnicamente?

FK: Ele não pediu nada mais do que eu exigiria de um diretor de fotografia para meus próprios filmes, e o que eu exigiria de mim mesmo: absoluta devoção criativa para fazer o melhor possível e necessário para rodar um filme de acordo com a sua visão, e sem compromissos. Rodar um filme significa tornar realidade o que se pensou.

LM: Poderia falar sobre os equipamentos que você usava nos filmes dirigidos por B. Tarr? Algo em especial que ele preferia, e se filmava com mais de uma câmera?

FK: Usamos um equipamento técnico normal. Nada de especial. E usávamos apenas uma câmera.

LM: Quantos e quais eram seus assistentes nos filmes de Tarr?

FK: Eu trabalhava com um profissional de foco, Tamás Jánossa, o melhor foquista do mundo; e com o irmão dele, Zoltán, quem carregava o filme na câmera.

LM: Sei que a trilha sonora, a melancólica e linda música do compositor húngaro Víg Mihály, é muito importante nos filmes de Tarr. De que modo a música contribuía ou interferia no seu trabalho?

FK: De modo algum.

LM: Em qual dos filmes de Béla Tarr você mais gostou de trabalhar e por que?

FK: Eu gostei de filmar todos os três filmes com Béla.

LM: Qual a diferença de ser diretor de fotografia num filme de B. Tarr e no de outros cineastas europeus?

FK: Cada um é diferente. Com Béla, eu tenho uma conexão próxima e especial. Nós compartilhamos de uma visão fílmica e temos o senso do outro, nós entendemos um ao outro sem precisar falar. Nós não falamos muito um com o outro durante as filmagens.

LM: Você poderia falar sobre o método Béla Tarr de dirigir filmes? Ele dava roteiro dos filmes a você antes de começar a filmar? Ele fazia muitos ensaios?

FK: Claro que eu lia o roteiro antes de começar a filmar. E enquanto ia lendo, eu tinha visões da filmagem, eu via cada tomada pela minha imaginação. Depois de ler o roteiro do filme, eu me encontrava com o diretor e falávamos sobre cada sequência e comparávamos nossas ideias e visões. Os longos e coreográficos planos precisavam de um longo tempo de ensaios, claro. É uma dança da câmera, os atores, e até mesmo as luzes e, às vezes, os objetos. A câmera dança com o mundo e, ao dançar com ele, cria algo.

LM: Béla Tarr teve uma parceria longa e importante com o escritor László Krasznahorkai, com seus romances e na elaboração dos roteiros dos filmes, e também com Ágnes Hranitzky na co-direção e edição dos filmes. Na prática, na sua opinião, essas parcerias interferiram no seu trabalho enquanto diretor de fotografia e na estética dos filmes de Tarr? Como?

FK: Nenhuma das pessoas mencionadas interferia no meu trabalho. Mas durante o tempo da preparação e filmagem éramos uma família criativa, respeitando uns aos outros.

LM: Em seu ponto de vista, do que fala o cinema dele? E qual sua impressão sobre os filmes?

FK: Os filmes de Béla falam sobre os seres humanos confrontados com eles mesmos e com o mundo em que vivem, com seus desejos, necessidades e suas limitações.

LM: O que você pensou quando o cineasta decidiu parar de dirigir filmes? Você acha que ele ainda volta a fazer filmes?

FK: Eu achei que foi uma boa decisão. Ele é um homem feliz por ter sido capaz de decidir, de dizer o que tinha a dizer na forma como ele podia e quis. A maioria das pessoas têm a impressão de que ele tinha ainda muito a fazer e dizer. Como é belo e raro quando alguém terminar seu longo caminho antes de morrer. Este é um presente muito precioso. E agora Béla é livre para fazer muitas outras coisas que lhe dão alegria.

LM: Você continua trabalhando como diretor de fotografia?

FK: Eu continuo filmando como diretor de fotografia, e como diretor de cinema, dando oficinas e *master classes* em diferentes escolas de cinema em diferentes países. Eu ainda tenho coisas para dizer e para descobrir

Quatro ATORES dos filmes de Béla Tarr entrevistados

Entrevista com János Derzsi



János Derzsi. Foto: Lídia Mello

János Derzsi (nasceu em Nyírábrány- Hungria em 1954)¹⁶⁸. Derzsi vive e trabalha em Budapeste. É ator de cinema e teatro, com uma carreira longa. Atuou praticamente em todos os filmes de B. Tarr e atua em outros filmes de outros cineastas, e em peças teatrais desde os anos 1970. Desde meu primeiro contato por email, Derzsi gentilmente se dispôs a falar do seu trabalho e relação com o cineasta Béla Tarr, sobre os muitos anos em que partilharam as dificuldades e o amor pela arte cinematográfica.

¹⁶⁸ Entrevista concedida no dia 24 de setembro de 2015 na cidade de Székesfehérvári-Hungria (próxima a Budapeste) no Teatro *Vörösmarty Színháznak*. Intérprete espanhol/húngaro/espanhol: Melinda Szirmai. Nesta entrevista infelizmente tive muito problema por que Derzsi fala apenas húngaro e a tradutora húngaro/espanhol, apesar de sua boa vontade, seu espanhol não era perfeito, e eu não falo húngaro, o que me limitou perguntar mais coisas.

Lidia Mello (LM): Desde quando você atua no cinema?

János Derzsi (JD): Desde 1976.

LM: Você era ator antes de trabalhar com o cineasta Béla Tarr?

JD: Sim.

LM: Qual foi o primeiro filme em que você atuou?

JD: O primeiro foi *Rosszemberek* [filme lançado em 1978], um western húngaro, de Gyorgy Szomjas. Eu fui o protagonista. Nessa época, eu também atuei em *Hungarian Rhapsody* [*Magyar rapszódia*, 1979] e *Allegro Bárbaro* [1979], ambos de Miklós Jancsó.

LM: Você poderia dizer como era sua relação com Tarr e com outros atores nos filmes dele?

JD: Com os atores era tranquila, e com Béla era boa também, mas, ao mesmo tempo, conflitante. Béla é megalomaniaco [risos], um louco, perfeccionista. Se alguma coisa não saía exatamente como ele queria, era um grande problema. Os atores tinham que repetir e repetir as cenas 30 vezes se fosse necessário, até que ficasse perfeito, como ele queria. E eram muitas situações impossíveis, muito difíceis para os atores, por exemplo, em *Santango* (1994), havia uma chuva incessante [era produzida com máquinas], frio, neve, gelo, lama e sujeira por todos os lugares das filmagens; e, para ele, isso não importava. Os atores tinham que trabalhar sob quaisquer condições geográficas e climáticas. E, no final, tudo tinha que sair perfeito.

LM: Fale-me mais sobre o método de direção de Béla Tarr.

JD: Eu entendia o que Béla queria, e ele sabia muito bem o que queria fazer, muitos anos antes das filmagens. Ele conversava com os atores, dizia o que queria uns dias antes de filmar; e a câmera devia se mover exatamente como ele havia pensado. Os enquadramentos, as cenas, tudo devia ser perfeito, e os atores tinham que ter muita atenção a isso, eles sabiam seus lugares, seus posicionamentos, os movimentos da câmera e tinham pouca liberdade para criar enquanto se moviam pelo cenário. Béla controlava tudo ao extremo, a câmera, a posição dos atores, tudo. Ele ia aos lugares que filmava várias vezes antes de começar a rodar o filme, preparava tudo antes, conhecia todos os detalhes, às vezes anos antes, tinha total controle sobre seus filmes, ele sabia o que queria fazer, o que exatamente queria ver na tela quando os filmes fossem prontos.

LM: Você poderia falar sobre os personagens que você viveu nos filmes de Tarr - especialmente em *O cavalo de Turim*? Gostou do personagem e do filme, e por que?

JD: Para fazer o personagem de *O cavalo de Turim*, eu li Nietzsche. Béla tinha comentado sobre o livro *Assim Falou Zaratustra*, e eu decidi lê-lo, mas não foi fácil de entender. Eu gosto de tudo neste filme e do personagem, embora tenha me exigido muito, foram quatro anos e oito meses de trabalho duro. Às vezes, eu saía de casa às seis horas da manhã e não retornava antes da meia-noite. Quando chegava em casa eu estava sujo e morto de cansaço. Só no treinamento com o cavalo trabalhei durante uns nove meses, e tive que usar apenas meu braço esquerdo e deixar meu braço direito paralisado para compor o personagem como Béla queria. Tudo tinha que ser muito preciso, perfeito para ele.

LM: E havia uma razão para o personagem ficar com o braço direito paralisado? Eu me perguntei isso ao assistir ao filme.

JD: Não. Béla queria complicar mais para mim, tornar mais difícil para eu viver o personagem. Ele é louco, louco [risos], e durante as rodagens do filme, quando eu chegava em casa tinha que fazer tudo com o braço esquerdo, e ficar com o braço direito paralisado. Foi bom trabalhar com ele, mas seus filmes consumiram muitos anos da minha vida: em *Almanaque de outono* (1984) foram dois anos e meio; *Satantango* (1994) foram cinco anos; *As harmonias de Werckmeister* (2000) três anos; *O homem de Londres* (2007) quatro anos e meio; e o *O cavalo de Turim* (2011) foram quatro anos e oito meses. Mas durante esse tempo eu fiz outros filmes com outros diretores, cerca de dez filmes. Béla necessitava de muito tempo para realizar seus filmes.

LM: Poderia falar mais sobre isso?

JD: Para ele, até que tudo não tivesse absolutamente perfeito, os filmes não estavam prontos. LM: Sobre a casa onde foi filmado *O cavalo de Turim*, ela ainda existe? JD: Não. Foi destruída. Porque Béla não tinha permissão para construir, mas como achou o lugar perfeito construiu. Para ele, não importava, quando queria algo fazia, mesmo se fosse proibido. Debaixo da casa, debaixo da terra, tubo de gas, é um lugar perigoso, por isso a casa foi destruída. Tudo que existia no lugar antes do filme era a árvore, não havia nada mais, e, no final, apenas a árvore foi o que restou.

LM: Como era seu processo criativo nos filmes de Tarr, e o que ou quem inspira seu trabalho como ator?

JD: Eu não fazia nada de especial. Em seus filmes conversávamos, trocávamos ideias. Em *Satantango*, por exemplo, eu conversei muito com Víg Mihály e bebíamos muito, enquanto trocamos ideias sobre os nossos personagens; e sua música me ajudou demais neste filme e em outros, como em *As harmonias de Werckmeister*. Pessoalmente, o que me inspira como ator são alguns atores húngaros: Óze Lajos, Major Tamás, Balkay Géza, Gobbi Hoilda etc. E em *As harmonias de Werckmeister*, o escritor László Krasznakorkai estava no set de filmagem, nós conversávamos sobre os personagens do seu livro, do filme, e isso me ajudou muito também. Livro *Melancolia de la resistència* de onde surgiu o filme de Tarr. Ele é um homem muito inteligente e tranquilo.

LM: O que você mais gosta no cinema de Tarr e por que?

JD: Não existem muitas pessoas no mundo que fazem filmes como Béla, ele faz o que quer, e ele sabe bem o que está fazendo; eu gosto de sua perfeição artística e seu modo de ver a vida. Um cinema que fala da vida, do apreço às pessoas simples, de sentimentos reais humanos, húngaros e universais.

LM: Quando Béla parou de fazer filmes o que você sentiu?

JD: Eu não pude acreditar! Mas eu o pedi, se ele decidisse voltar a fazer filmes novamente, que fizesse algo alegre e em cores vivas, em lugares bonitos, e que eu pudesse ganhar muito dinheiro [risos]. Os anos em que me dediquei ao cinema de Béla foram bons, mas muito difíceis, fisicamente era algo quase impossível para um ator.

LM: Você não gosta dos filmes em preto-e-branco de Tarr?

JD: Sim, claro. Para mim, eles têm cores e mostram o espectro do mundo.

LM: Você ainda atua em filmes de outros diretores?

JD: Sim, sim.

LM: De quais diretores?

JD: Em breve, talvez eu vá atuar no próximo filme de János Szász, e estou no teatro, numa peça que vai estrear no dia primeiro de outubro no *Vorosmarty Színháznak*, chamada *Terrorismo*, obra russa dos Irmãos Presnyakov.

LM: Eu gostaria de saber como é ser ator na Hungria.

JD: Uma merda, mas, às vezes, também é bom. Uma profissão muito agradável, mas o governo não ajuda em nada os artistas. Felizmente, eu sempre tenho trabalho no cinema ou no teatro. LM: Você poderia me dizer o nome da localidade onde foi rodado o filme *O cavalo de Turim*, e outros filmes de Tarr? Eu quero visitar alguns lugares.

JD: *O cavalo de Turim* foi filmado a cerca de 40 km de Budapeste. *Satantango* em muitos vilarejos da Hungria, um distante do outro - como exemplo, Tiszaug, Tiszapalkonya e Mezőtúr - e o filme *As harmonias de Werckmeister*, em Baja.

LM: Quais são as pessoas que viam ou veem os filmes de Tarr na Hungria, e eles foram ou são exibidos nos cinemas?

JD: São estudantes universitários, professores, intelectuais, artistas. Poucos cinemas mostram os filmes dele, às vezes mostram em ocasiões especiais em Budapeste.

LM: Você já viu todos os filmes dele?

JD: Quase todos, menos *Satantango*, é muito longo, eu comecei a ver com Mihály e desisti. A primeira versão do filme durou 14 horas, até reduzirem para 7h30min.

LM: Qual filme dele você mais gosta e por que?

JD: *O cavalo de Turim* porque é um filme claro, simples. Fala da vida, porque e para que a vida existe, porque Deus criou o mundo. E é muito filosófico.

LM: Você gostaria de dizer algo que não perguntei? Ou fazer qualquer comentário?

JD: Poderíamos falar de Béla por horas, mas agora tenho que voltar ao ensaio da peça de teatro que está para estrear.

Entrevista com Erika Bók



Erika Bók. Foto: Lídia Mello

Erika Bók (nasceu na Hungria, Miskolc em 1981)¹⁶⁹. Bók viveu em Miskolc até completar 18 anos, depois se mudou para Budapeste onde também residiu por muito tempo. Não é atriz, mas trabalhou em três filmes de Béla Tarr, vivendo três relevantes personagens: Estike, em *Satantango* (1994); Henriette, em *O homem de Londres* (2007), e a filha do camponês, em *O cavalo de Turim* (2011). Atualmente, vive numa cidade da Áustria, fronteira com a Hungria, e trabalha em uma área completamente diferente do cinema, não é nem mesmo área artística.

Lídia Mello (LM): Erika, você era atriz, atuava no cinema antes de trabalhar com Béla Tarr? E como ele te encontrou, quando, onde e como isso aconteceu?

Erika Bók (EB): Nunca atuei em outros filmes, e nem gostaria. E na verdade não gosto de ser chamada de atriz. Béla me encontrou na minha infância, em Miskolc, onde eu nasci e vivia. Ele estava procurando alguém para atuar num filme dele, e fui escolhida dentre as crianças do orfanato onde eu morava, foi a chefe da Instituição quem decidiu, não foi decisão minha, eu fui emprestada para o diretor, o contrato foi feito entre eles.

LM: O que você achou disso?

EB: Eu fiquei feliz, apesar de não entender bem o que eu iria fazer.

LM: Como era, e é, sua relação com Béla Tarr e também com Ágnes Hranitzky, em seus filmes? E o que mudou em sua vida depois que os conheceu, que fez filmes com eles?

EB: As pessoas não me deixavam em paz [risos] - a equipe de Tarr. E, no início, eu tinha medo de estar no meio deles, pois era a primeira vez que eu estava com pessoas que não conhecia. Depois que a filmagem de *Satantango* acabou, eu voltei para o orfanato e mantive contato com Béla e Ágnes através de cartas. Quando eu fiz 18 anos, fui para Budapeste em busca de trabalho e os procurei. Depois, nasceu minha filha. Agora, nossa relação é mais madura do que na época de *Satantango*.

LM: Quando você viu o filme *Satantango* (1994)?

¹⁶⁹ A entrevista aconteceu no Bar do *Café City Hotel* em Szombathely/Hungria, fronteira com a Áustria, em 19 de janeiro 2016. Intérprete: português/húngaro /português: Sarolta Kóbori.

EB: Eu só fui ver este filme durante as filmagens de *O homem de Londres* (2007), época em que Béla me convidou para fazer este filme, e fui para a Córsega/França. Se eu tivesse assistido a *Satantango* quando ele foi feito eu não ia entender nada, assisti a este filme em Bastia num Hotel, numa cópia em DVD que Béla me deu.

LM: E como foi esta experiência tantos anos depois?

EB: Não consegui ver o filme como um filme, fiquei lembrando o momento quando foi filmado, rindo, lembrando de tudo. Somente as cenas de que eu não participei, eu consegui ver como um filme.

LM: E como foi sua vida quando você foi viver em Budapeste?

EB: Eu fui de repente, de surpresa, quando cheguei em Budapeste fui ao escritório e falei com a secretária de Béla, ele não estava. Depois, o encontrei, e ele ficou surpreso, mas foi bom. Ele já estava atrás de mim, me procurando para fazer outro filme, e foi difícil para ele me encontrar, acabou me localizando através da minha irmã (onde ela trabalhava). Nessa época eu estava de licença maternidade, do meu trabalho.

LM: E na sua vida, você sempre pode contar com ele?

EB: Sim, com eles [Béla e Ágnes] sabem que eu não tenho ninguém, eles são meu porto seguro. Béla sempre me ajuda em tudo. Temos boa relação, ele é uma pessoa muito ocupada, mas sempre que preciso falo com ele, e foi por sua causa que falei da última vez [risos].

LM: Porque você acha que Béla Tarr te escolheu para fazer os personagens Estike, em *Satantango* (1994), Henriette, em *O homem de Londres* (2007), e a *Filha do camponês*, em *O cavalo de Turim* (2011)? E existe alguma relação direta da pessoa, o ser humano Erika Bók, com os personagens dos filmes?

EB: Na minha opinião, Béla me escolheu porque acreditava que eu tinha conexão forte com os personagens. Sobre *Satantango*, ele me falou o porque, mas não me lembro, e, para mim, Estike é a personagem que mais tem relação com minha vida, comigo. O resto dos filmes eu nunca perguntei, não sei.

LM: Conte como foi trabalhar em *Satantango* (1994), muito tempo depois em *O homem de Londres* (2007), e em *O cavalo de Turim* (2011). E quais foram as coisas difíceis ou agradáveis vividas por você em cada personagem, e quanto tempo demorou para filmar cada filme?

EB: Eu não senti como trabalho, foi uma diversão, eu não considero que foi um trabalho de ator, os atores achavam difícil. Mas eu não. Porém, não gostava de acordar cedo e nem gostava do frio, e nem de lidar com o cavalo, fora isso nenhum problema. A filmagem de cada filme dependia do clima, e durava anos, ou melhor, invernos. Porque Béla nunca fez filmes com 40 graus, com um lindo sol, mas sempre no inverno, quando as árvores não tinham folhas. Se fosse possível vender o sol ele venderia, para não ver sol algum [risos]. Ele começava a filmar em outubro, novembro e dezembro, se não nevasse. Não me lembro agora dos outros filmes, mas, em *O cavalo*

de Turim, minha parte durou um mês, mas a gravação das cenas de que participei cerca de dez dias, o resto do tempo eu ficava de folga [risos], esperando o resto da equipe ficar pronta. Fazer um filme com Béla demora muitos anos.

LM: Você poderia me falar como era o método, a maneira Tarr de dirigir os atores, as pessoas nos filmes dele? Ele era exigente ou não, fazia muitos ensaios antes de filmar, dava aos atores profissionais (ou não) os roteiros para ler? Você teve que fazer alguma preparação especial para os personagens que viveu nos filmes dele?

EB: Béla dava mais instruções para as pessoas atrás da câmera, e menos para os atores, no meu caso, ele dizia o que queria, uma ou duas vezes, e pedia para eu repetir se queria alguma modificação. Sim, fazia muitos ensaios, a luz tinha que estar perfeita, a câmera no lugar certo, quando tudo estava ensaiado e perfeito, aí sim, se podia gravar. Eu não pedia o roteiro, se ele me desse eu devolveria [risos], pois isso não era importante para mim, mas ele deve ter dado para alguém. Eu não precisava de nenhuma preparação especial, ele me dizia o que queria e eu fazia. E ele sempre dava as instruções aos atores de cada cena, juntos, e não em separado. Não sei se János [Derzsi] recebia o roteiro. Eles se conhecem há mais de cem anos [risos]. Acredito que ele nem precisava do roteiro.

LM: Como foi fazer aquela longa sequência, caminhando na chuva com o gato morto nas mãos, em *Satantango* (1994)? Você se inspirou em alguém? E quais foram as indicações de Tarr para esta sequência?

EB: Fazer esta cena foi muito engraçado [risos]. Eu tive que caminhar carregando o gato morto, e na hora de filmar Béla mandou colocar um longo pedaço de madeira pendurado na minha frente para eu não ultrapassar o limite, e em cima de um carro estava a câmera me filmando. Eu estava rindo internamente, eu com o gato morto na mãos, o pedaço de madeira na minha frente e a câmera filmando tudo isso. Lembrando disso agora, para mim, era como se fosse uma brincadeira, um jogo. E sei que eu dei muito trabalho para Béla, eu não era uma criança fácil de lidar, eu era muito fechada. Era difícil para alguém comunicar -se comigo.

LM: Em *O homem de Londres* (2007), como foi trabalhar com uma atriz famosa, a britânica Tilda Swinton [personagem Camélia], principalmente porque cada ator/personagem falava uma língua diferente.

EB: Eu nem sabia que Tilda era uma atriz famosa [risos]. Muito tempo depois fui saber assistindo a *A Rainha do Gelo* [em que Swinton faz a dublagem], um dos meus desenhos preferidos, e eu nem a reconheci [risos]. E durante *O homem de Londres*, durante as filmagens, não tive conversa pessoal com Tilda, justamente por causa da língua, e quando estávamos juntas fazendo as cenas, eu fiquei muito preocupada por falarmos línguas diferentes, mas Gábor me acalmou, falando que os outros atores resolveriam esta situação, e que da parte de Béla eu não precisava me preocupar. E eu estava muito preocupada com a imprensa, deles dizerem às pessoas quem era eu. Até hoje, tenho medo da fama, prefiro ficar doente do que estar no centro dos atenções.

LM: Tilda Swinton, numa entrevista dada ao jornal inglês *The Guardian*, em setembro de 2007, disse que o diretor Tarr é uma espécie de *Xaman*, que ele tem um poder hipnótico. O que você acha disso? E quem é Béla Tarr, o ser humano e o diretor cinematográfico? O que ele e seu cinema representam para você?

EB: Pergunta complexa! Para mim, Béla não é um *Xaman*, não vejo ele como um *Xaman*. Ele é a tranquilidade e a paz, é impossível criar brigar com ele, é alguém singular, é impossível categorizá-lo. E é calmo, pensativo... E quando começa a falar, diz o que você tem que fazer. Assim é ele. E eu nunca me importei com os porquês, eu simplesmente fazia o que ele pedia. E o cérebro dele funciona como um aparelho que divide as coisas, tem coisas que entram nos filmes, outras não.

LM: Durante a realização do filme *O homem de Londres*, na França/Bastia/Córsega, o produtor francês Humbert Balsan suicidou-se. Sei que Béla Tarr teve que esperar muito tempo para recomeçar a filmar. Você sabe quais os problemas que na prática aconteceram por causa disso?

EB: Eu apenas ouvi falar sobre isso, não sabia muito. Eu cheguei a Córsega bem depois e eu nem conhecia ele. Meu trabalho no filme foi bem depois que ele faleceu, fiquei na Córsega um mês, e minha parte nas filmagens lá durou dez dias.

LM: Sobre o escritor László Krasznahorkai, que ajudou Tarr com seus romances e em muitos roteiros de seus filmes; e também sobre Ágnes Hranitzky, co-diretora e editora dos filmes, eu queria saber se eles iam aos locais onde foram filmados os filmes, como era a relação dele com os atores e durante as filmagens, se davam sugestões.

EB: A única lembrança que tenho foi quando terminaram as gravações de *Satantango* e Krasznahorkai me deu o livro dele. Mas depois eu não me lembrava do rosto dele, procurei-o no *Facebook*, e quando o vi, não me lembrava mesmo. E Ágnes era o braço direito de Béla.

LM: E você leu o livro dele?

EB: Li só até a metade, li naquela época, na minha infância, e o filme não vi nessa época, assim não tenho como conectar o filme e o livro.

LM: Em *O cavalo de Turim*, durante seis dias, o sétimo não se completa, testemunhamos a vida diária de um *camponês* e sua *filha* (no caso, você e o ator János Derzsi) vivendo numa fazenda em algum lugar no mundo e todos os dias comendo apenas batatas cozidas, como os personagens do quadro de Van Gogh *Os comedores de batatas* - este aqui [mostrei o quadro pelo celular]. Como foi fazer o filme? Como os personagens encontravam forças para viver naquele lugar isolado, vivendo o cotidiano repetitivo?

EB: Depois do filme, por muito tempo, eu não comi batatas [risos]. Cada cena foi um dia para fazer, era difícil gravar duas cenas no mesmo dia. Foi muito difícil. E comer as batatas me fazia arrepiar, pelo menos podia ter sal [risos]. Fazendo o filme, não sentia que era repetitivo, um dia eu lavava roupas, noutro buscava água no poço, cozinhava as batatas etc. Mas não havia muita diferença entre os dias, tínhamos que gravar as mesmas coisas todos os dias, durante dez dias, e eu não me importava com isso. Mas não sei de onde veio a nossa energia, os últimos dias foram insuportáveis. Você acha que a inspiração do filme veio do quadro?

LM: Para mim, é uma das inspirações de Tarr ao fazer o filme. Qual livro era aquele que os ciganos te deram, naquela cena do poço?

EB: Não me lembro, eu li o que estava ali, mas não me lembro qual livro era, li na cena o que estava no livro, o que aparece no filme.

LM: Por que o pai e a filha (você e o ator János Derzsi), na cena em que tentam ir embora, já quase no final de *O cavalo de Turim*, não conseguem de fato ir embora e voltam para a casa onde moram? Do que fala este filme, para você?

EB: Eu nunca refletia porque as coisas aconteciam, eu fazia o que Béla pedia para fazer. Então, não tenho resposta, não sei porque, talvez ele tenha me dito, mas não me importava com o porque, não me lembro. Foram duas longas cenas, uma da arrumação da mudança e a outra para voltar para casa. E eu não vi o filme [risos]. Aliás, tampouco vi *O homem de Londres*. Para mim, o filme *O cavalo de Turim* aborda seis dias na vida de um pai e uma filha, e do cavalo que também morre no filme. Eu acho que o filme fala de como o tempo passa e como envelhecemos e a vida chega ao fim. Tudo que aparece no filme foi construído para o filme, se você for até lá, talvez ainda encontre algo. Mas não sei o que você vai achar.

LM: Qual sua opinião sobre o cinema de B. Tarr?

EB: Se eu fosse alguém do cotidiano andando na rua, e alguém me chamasse para assistir a um filme de Béla, eu não aguentaria. Precisa preparar a alma para ver um filme de Béla, não se pode pegar alguém andando na rua de um momento para outro, é preciso preparar o humor da pessoa para assistir a um filme dele. E onde você consegue um filme igual ao de Béla no mundo inteiro? Não existe nada como os filmes dele, você precisa ir a um cinema de arte, a uma Universidade, para você encontrar os filmes dele.

LM: E de que modo os filmes dele têm relação com a realidade da Hungria?

EB: Para mim, a realidade dos filmes dele está ligada à miséria húngara. Béla não fez uma viagem. Ele está certo, os filmes dele estão relacionados com a parte pobre da Hungria. Cada vez mais atuais, os filmes dele são a realidade húngara, todos os filmes de Béla tratam disso.

LM: Em 2011, quando B. Tarr parou de fazer filmes, qual foi o sentimento que você teve?

EB: Não acreditei! [risos]. Acho que um dia ele vai voltar a fazer filmes, quando ele estiver pronto. Em algum momento, o sangue do diretor vai ferver, ele não vai ficar somente dando aulas de cinema, ele ainda vai fazer outros filmes. Acho que não foi somente isso que ele dirigiu, fará mais filmes. Derzsi também disse isso. Béla está dando um tempo para fazer outras coisas. Vai acontecer, ele voltará! Eu adoraria trabalhar de novo em outro filme dele, basta um telefonema.

LM: Você disse que não gosta de ser chamada de atriz. Quem é Erika Bók? Como e onde você vive agora, o que faz no dia a dia?

EB: Eu sou uma pessoa simples, uma pessoa “cinza”, como se diz na Hungria, que vive de um salário fixo, acordo, vou trabalhar, depois tomar conta da minha filha, e vivo hoje na Áustria para ninguém me achar, não gosto da fama [risos]. Nunca participei do mundo do cinema, é um mundo anormal. E nunca gostei de participar de nada relativo ao cinema. Nos filmes de Béla, eu não gostava nem ajudava a divulgar os filmes, participar dos lançamentos, nunca dei entrevistas, apenas gostava de trabalhar nos filmes dele.

LM: Erika, me sinto honrada por você me conceder esta entrevista. Quando te contatei para saber da possibilidade de conversarmos, você disse que seria a primeira e a última entrevista da sua vida que iria conceder. Por que a mim?

EB: Eu não sei bem o porque. Por sua aura! E você me encontrou num dia bom [risos].

LM: Teria algo mais que não perguntei e que você gostaria de dizer sobre você, Béla ou seu cinema?

EB: Quando estive na Córsega, percebi o interesse dos franceses pelo modo Béla de filmar seus longos e lentos planos, e entendi que, com certeza, seu cinema tem muitos segredos, mas não daria para analisá-lo com facilidade.

LM: Queria te dizer que Tarr, em algumas das entrevistas que concedeu, fala muito bem de você, do seu modo de viver os personagens que ele criou. Eu acho que você atua muito bem, embora você afirme não ser atriz.

Entrevista com Miklós Béla Székely



Miklós Béla Székely. Foto: Lídia Mello

Miklós Béla Székely (nasceu em Budapeste em 1948)¹⁷⁰. Székely é ator desde 1974. Atuou nos filmes *Macbeth* (1982), *Almanaque de outono* (1984), *Condenação* (1987) e *Satantango* (1994), de Béla Tarr, e, ainda hoje, atua em filmes de outros cineastas húngaros e também no teatro.

Lídia Mello (LM): Miklós, desde quando você trabalha como ator?

Miklós B. Székely (MS): Comecei a atuar no cinema em 1974, no filme *O artista*, de Andras Jeles [pai do diretor László Nemes Jeles que, recentemente, ganhou o Oscar de filme estrangeiro com *O filho de Saul*], mas o filme não foi concluído.

LM: Qual foi o primeiro filme que você fez com o cineasta Béla Tarr? E como vocês se conheceram?

¹⁷⁰ Entrevista concedida em Budapeste, 31 de janeiro 2016 no *Café Megálló*. Intérprete/Tradutor húngaro /português /húngaro: Zoltán Tolvaj.

MS: O primeiro filme de Béla em que trabalhei, filme que ele teve que fazer quando estava na escola de cinema, foi *Macbeth* (1982). Eu era o assassino neste filme. Béla me viu atuar numa peça *Woyzeck*, escrita por Georg Büchner. Naquela época eu ainda fazia do teatro independente (que não era “nacional” ou “estadual”) e era membro da formação de teatro alternativo chamado *Studio K*, e ele gostou e, então, me convidou para atuar em seu filme.

LM: Eu gostaria de saber como é ser ator de cinema na Hungria? E é possível viver da profissão?

MS: Se trabalhar duro se pode viver da profissão. Atuar em filme é diferente do palco. Eu comecei no teatro independente na época do comunismo aqui na Hungria; e depois fui para o cinema. Aqui na Hungria, até hoje, somos convidados a atuar nos filmes, mas, para os jovens atores, é diferente, basta eles participarem de uma seleção de elenco. Eu sempre fui convidado para participar dos filmes, e eu não tenho formação acadêmica na área. Talvez, eu tenha sido escolhido pelos diretores porque eu não atuava como um ator profissional. Eu colocava em cena minha personalidade, como eu era na vida real, atuava como um cara que eles tiraram da rua. Eu tenho a capacidade de um ator profissional, mas coloco minha personalidade na atuação. Nos primeiros filmes de Béla, ele era mais documentarista, em *Ninho Familiar* (1977), por exemplo, ele filmou com atores não-profissionais, abordando questões da vida real na Hungria.

LM: Com relação aos filmes de Béla Tarr em que você atuou, você poderia falar de seus personagens Futaki, em *Santantango* (1990), e, em particular, do protagonista Karrer, em *Condenação* (1987)? Os personagens têm alguma relação com o ser humano Miklós B. Székely, e com a realidade da vida na Hungria?

MS: Praticamente, *Condenação* foi escrito baseado na minha vida, como eu vivia nessa época. Béla queria fazer o filme em 1985, mas não tinha dinheiro. Então, ele fez *Almanaque de outono*, lançado em 1984, em que também atuei. O personagem de Karrer, em *Condenação*, era eu, minha vida real, nessa época eu estava numa relação amorosa muito íntima e confusa com a famosa atriz Lili Monori, e eu andava bêbedo pelas ruas, de bar em bar. Um dia, cheguei a ser atropelado por um carro, a ambulância me levou ao hospital, depois quando saí fomos gravar as cenas. Durante as filmagens, eu sempre contava a Béla o que eu estava vivendo, e ele foi colocando isso de algum modo no filme, colocando meu estado de vida naquele momento. Por isso os vira-latas que sempre aparecem, em *Condenação*, representam de algum modo - metaforicamente - a vida vadia que vivíamos nos anos 1980. Quanto ao personagem Futaki, em *Santantango*, não tinha relação com minha vida, Futaki era um proletário desempregado, calado. Para mim, neste filme, Béla tirou a essência do personagem se comparado com o livro, praticamente Futaki não tinha fala, foi silenciado por ele. No romance *Santantango*, de Krasznahorkai, o personagem tinha monólogos longos e pesados cheios de pensamentos escuros sobre o futuro, enquanto que, no filme, Futaki só tinha que andar na chuva, é um personagem quase mudo. Isso, para mim, não foi um grande papel para um ator, se comparado a meu personagem em *Almanaque de outono* ou de *Condenação*, este personagem não tinha muita força. Tarr não conseguiu achar outras ferramentas e métodos para traduzir a narrativa abundante do romance no filme, além de converter isso ao mutismo e rigidez do personagem de Futaki. E se você tiver lido o romance vai entender isso. Com certeza, o personagem que mais gostei de fazer foi Karrer, pois foi uma tarefa de ator muito mais difícil, complexa, e a solidão do personagem, a relação com a mulher (Vali Kerekes), era um personagem pesado.

LM: Sobre a excelente e linda sequência inicial do filme *Condenação*, filmada em Oroszlány, você poderia contar detalhes, como foi feita etc.?

MS: Não sei se me lembro de muito coisa. Durou cerca de dois dias, a casa não existia, Tarr mandou construir a fachada da casa, apenas um quarto com janela que dava vista para os vagões do teleférico no alto, uma perspectiva perfeita para filmar esta sequência. Lembro-me de que, através da janela, Karrer está olhando os cabos de aço carregando carvão. E eu tinha que ficar na janela fumando e a câmera atrás filmando. Foi isso que ficou em minha memória. Já na cena final com os cachorros, me lembro de que foi feita perto de um lago e de uma mina de carvão que na época havia em Oroszlány. E ali tinha também um conjunto de prédios típicos dessa época, do comunismo húngaro, e do lado tinha um bar que aparece numa cena do filme quando as pessoas estão dançando.

LM: Outra sequência incrível deste filme, aos 14 minutos, das mais perfeitas que já vi no cinema, quando a mulher (Vali Kerekes) canta a esplêndida canção *Kész az egész*, do compositor Víg Mihály, no Titanic Bar. Eu gostaria que você falasse em qual bar/localidade foi filmada esta cena, como foi feita e quanto tempo demorou para fazê-la, e de que modo a música de Mihály ajudou você a atuar?

MS: Esta cena foi filmada em Budapeste, na rua Jókai, num bar que se chamava *Tavas* [significado: 'primavera'], mas que não existe mais. O nome *Titanik* em letreiro em neón foi colocado na entrada do bar temporariamente. Filmada à noite, em mais de uma noite, demorou muito tempo porque, para Béla, o movimento da câmera tinha que estar sincronizado com a música de Mihály, tocada em *play-back*, música que me ajudou a criar a sensação de desilusão, de fim do mundo que está expressa no rosto de Karrer, tocada na cena. Acho esta cena espetacular, pois Gabor Medvigy filmou com um *snitt* singular, sem nenhum corte, mostrando o rosto de cada um dos personagens típicos dos anos 1960. Uma curiosidade sobre esta música: muitos anos depois do filme, um dia, eu estava num bar sentado esperando por alguém, e chegou uma moça jovem, como você, com um *walkman*, me tocou nos ombros e me deu para ouvir *Kész az egész*; ela era holandesa e me reconheceu [risos]. E, no fim dessa cena, que teve de ser repetidas muitas vezes, quando Karrer acaba subindo ao camarim, aparecia um importante poeta *underground* húngaro, Dixi, com um longo monólogo improvisado, mas não me lembro se esta cena entrou no filme, pois Béla ficou muito nervoso por causa do "mal-comportamento" do poeta. Nas cenas externas, a chuva foi criada com máquinas, pois a chuva real não pode ser captada pela câmera.

LM: Aos 38 minutos de *Condenação*, a personagem de Hédi Temessy [atriz húngara já falecida], uma espécie de profeta, encontra você na rua e fala um longo trecho do Antigo Testamento (da Bíblia), uma fala trágica e apocalíptica sobre o mundo, sobre os humanos e o seu destino no filme. E depois, aos 20 minutos, antes de o filme terminar, a personagem volta a aparecer fazendo outra previsão catastrófica sobre o destino da vida dos homens, incluso a sua. Sempre há um profeta nos filmes de B. Tarr. Qual sua impressão sobre esta questão e em relação a seu personagem neste filme?

MS: Na minha opinião, esse personagem vem do mundo literário de Krasznahorkai, cheio de alusões provenientes da Bíblia, e também do mundo metafísico, e talvez Béla tenha colocado este personagem para dar um certo equilíbrio na atmosfera pesada do filme, e contrapor de certo modo o universo medíocre dos personagens, aqueles simples trabalhadores das minas de carvão da Hungria. Aliás, os lugares que Béla escolheu para fazer o filme eram em si apocalípticos, e a transcendência sugerida pela personagem cabe bem dentro da atmosfera do filme.

LM: A 1h17min., ainda no filme *Condenação*, em outra bela sequência, longa e lenta, vemos várias pessoas de pé olhando a chuva, paradas como estátuas, tendo ao fundo uma envolvente música tocada no bar ao lado. Poderia me falar o que, para você, esta sequência significa dentro do filme?

MS: Para mim, essas pessoas paradas e totalmente mudas, imóveis são os trabalhadores das minas de carvão, espectadores da festa que está acontecendo no bar, da qual eles não fazem parte.

LM: Você já mencionou de algum modo, mas, na sua opinião, do que fala o filme *Condenação*?

MS: Do ponto de vista sociológico, eu diria que fala da desilusão, da eterna luta do homem húngaro. Quando o filme foi feito, no período da queda da União Soviética, estávamos próximos do fim da era Kádár [que governou a Hungria de 1957 a 1989], próximos do fim do socialismo húngaro, e ninguém acreditava que ia acabar. Era um período sem fim e sem sonhos, muito triste e depressivo para os húngaros; e, no filme, os personagens vivem isso na pele e atuam como condenados, desiludidos.

LM: Com relação ao filme *Santantango*, eu desejaria saber sobre aquelas duas longas sequências: a primeira a cerca de 5h30min. do filme, quando você e seus companheiros estão caminhando na chuva rumo a uma “nova vida” prometida pelo personagem Irimiás [Vig Mihály]; e a outra quando vocês chegam a casa vazia em ruínas, e há uma grande decepção com mais uma promessa vã do chefe da comunidade. Na segunda sequência, uma mulher anda pela casa carregando um lampião a querosene. A câmera, num movimento circular, começa a contornar o rosto triste e desiludido de cada um dos personagens, e a melancólica música de Mihály ajuda a compor. Onde e como foram feitas estas sequências?

MS: Foram feitas numa espécie de castelo abandonado, com janelas enormes. Passamos pelo menos uma semana ali. Lembro-me de uma cena quando chegamos a casa: Futaki, com o nariz sangrando, e Irimiás pergunta-lhe o que se passa. Béla havia pensado tudo antes, nenhuma improvisação era possível ou permitida em *Satantango*, foi uma coreografia perfeita. Ao contrário disso, em *Condenação*, quando Karrer conta sobre o suicídio de sua esposa a sua amante [Vali Kerekes], por exemplo, houve improvisação dos personagens e mudamos várias vezes de lugar, de prédio, de quarto, até encontrar o lugar certo que Béla queria - uma cozinha cuja janela dava para os vagões de carvão. Tivemos que repetir aquele grande monólogo mais de 12 vezes. Uma curiosidade: ao fazer esta cena e ao compor o monólogo, Béla faz uma alusão ao personagem Stavróguin, de *Os Demônios*, de Dostoiévski, que acaba deixando uma menina morrer. E há outra alusão sobre a morte da esposa do poeta húngaro György Petri que a deixou cometer suicídio, e depois se arrependeu disso durante a vida inteira. As únicas palavras que o poeta disse para sua esposa antes do suicídio foram: “Você é livre”.

LM: Neste filme, o suicídio da esposa de Karrer é a única coisa que nos é dado a saber sobre seu passado. Por que você acha que nos filmes de Béla Tarr o passado dos personagens não é visível, não é dado a saber?

MS: Eles têm passado. Béla não está fazendo Literatura, no cinema não se pode narrar, falar do passado diretamente, não precisa colocar palavras na boca do personagem, a composição imagética mostra mais. Por exemplo, o movimento dos vagões da mina transportando carvão, em *Condenação*, fala muito mais do estado espiritual dos personagens, é como se Béla usasse palavras. Acho que numa situação dramática cinematográfica a tensão deve ser composta pelo silêncio expressivo dos atores.

LM: Voltando a *Satantango*, poderia falar sobre o personagem Irimiás com relação aos problemas que ele produzia na vida dos outros personagens? Quem era ele?

MS: Para mim, Irimiás é um falso profeta, o símbolo da promessa, a manifestação da falsa promessa comunista: te dou terra, dinheiro, vou ser seu guia, e depois te largar na mão. Irimiás não era apenas um falso profeta, mas também um espião, um comparsa do governo comunista. Na época do comunismo isso era comum na Hungria. Eu considero Irimiás uma façanha literária composta pelo escritor Krasznahorkai. Este personagem contém tudo e incorpora as piores qualidades de um típico ser humano que predominava na época do comunismo. Parece ter os dotes de qualquer líder bíblico (eloquente, bravo e astuto, se nomeia o guia das pessoas pobres), mas, na realidade, é um profeta falso profano, que promete tudo, mas não dá nada, e além disso, para onde ele guia o povo não se encontra nenhuma “terra prometida”, é só um terreno totalmente vazio e sem perspectivas.

LM: Ao longo de sua carreira, como era a relação com Béla e quais problemas você viveu enquanto ator nos filmes dele?

MS: O apogeu da minha carreira de ator e a relação com Béla se deu em *Almanaque de outono* (1984). Neste filme, eu tinha um repertório muito grande e possibilidade de me mostrar enquanto ator. Já em *Condenação* (1987), eu tinha poucos monólogos e o ator em si começou de certo modo a ser podado de sua potência. E em *Satantango*, eu já me senti como se fosse um figurante (disse com expressão triste). Infelizmente, à medida que Béla foi se tornando famoso, minha relação com ele foi se distanciando, cessando. Durante o processo de *Satantango*, nem sequer conversávamos. Este foi o último filme que fizemos juntos. Eu nunca tinha falado disso para ninguém.

LM: Você poderia me dizer sobre o método Tarr de fazer filmes e dirigir os atores?

MS: Para mim, os atores têm que enfrentar problemas vivos, ações vivas, e Béla, infelizmente, foi reduzindo a potência dos atores filme a filme. No final, foi tornando os atores quase estátuas, sem dinamismo em sua atuação; e, para mim, isso não contribui com a tarefa, o papel do ator. Os atores já não tinham vida, profundidade na atuação, isso foi acontecendo aos poucos em seu cinema, desde o filme *Ninho familiar* (1979) até chegar a *O cavalo de Turim* (2011) - a meu ver, uma evolução “negativa”. Eu assisti a este último filme dele, e já não havia, por exemplo, interação entre os atores - os personagens pouco se falam ou têm voz, nem se olham uns aos outros. O interesse de Béla pelos atores “vivos” foi completamente eliminado. Por exemplo, o rosto imóvel de János Derzsi, em *O cavalo de Turim*, expressa o mesmo que a cara do cavalo exausto, esperando pela morte. Béla eliminou os seus atores filme a filme; no fim, eram como se fossem manequins. Por outro lado, ele era um ótimo instrutor, diretor de atores, muito preciso, sabia bem o que ele fazia e queria. Béla trabalhou com cinema documental quando era jovem, nessa época via os atores e colocava-os na tela como homens reais. Nos primeiros filmes, ele permitia muita improvisação do ator, os atores podiam viver, se expressar com mais liberdade. Nos ensaios de *Almanaque de outono*, Béla sempre nos pedia para imaginar uma situação entre as relações dos personagens, não tínhamos roteiro, e nós atores criávamos os diálogos, e assim o texto não pode ser considerado um texto literário sutil e erudito, mas ao mesmo tempo foi isso mesmo que criou a espontaneidade nas filmagens. Já em *Condenação*, recebemos roteiro e tudo era mais controlado por ele, o ator tinha menos espaço para improvisar. Mas entendo que, para Béla, o ator tem que ser o personagem, não interpretá-lo, tem que colocar sua personalidade na tela, ser profundo, não apenas atuar. O cinema dele pede realismo e subjetividade.

LM: O que te inspira como ator?

MS: Sou motivado pela capacidade sugestiva, e o ânimo da própria atuação. Ser ator, para mim, não significa bancar o galã ou ser um palhaço eloquente na platéia, mas significa encontrar a inspiração humana mais profunda dentro da própria existência e transformar essa vivência, elaborá-la de um jeito que isto sirva ao personagem quando atuo.

LM: Sei que o escritor László Krasznakorkai, com literatura e escrita, ajudou B. Tarr em muitos roteiros de seus filmes, assim como sua parceira no cinema Ágnes Hranitzky. Eu queria saber se eles iam aos locais onde foram filmados os filmes, e como era a relação deles com os atores e com Tarr durante as filmagens, se interferiam ou não, e como?

MS: Krasznakorkai, às vezes, aparecia nas filmagens, mas não falava, estava ali sentado, observando. Ágnes era a parceira criadora nos filmes de Béla. Lembro-me de um momento durante *Condenação*, estávamos gravando uma cena, eles olharam algo no monitor, tivemos que repetir, e ela sussurrou algo ao ouvido de Béla, e isso era ruim para o ator, a gente não gostava. Em cada filme, houve reações diferentes: em *Satantango*, na cena da dança, do tango, ficamos ali sentados como estátuas dias e dias ao redor das mesas, até que Béla e Ágnes descobriram, encontraram o modo perfeito como a câmera ia de rosto a rosto para filmar a cena. Isto foi imensamente cansativo para todos os atores, mas não havia chance para protestos da nossa parte. *Condenação* demorou cerca de três invernos para filmar e *Satantango* demorou anos e anos, pois o inverno era necessário para Tarr filmar, mas não podia estar nevando, nem as árvores ter folhas, então, às vezes, parávamos de repente, quando Béla via as árvores brotarem e voltávamos no próximo inverno ou outono para acabar a cena.

LM: Sei que os longos e lentos planos dos filmes de B. Tarr não eram fáceis de fazer. Nesse sentido, você se lembra como era a relação dele com o diretor de fotografia no *set* de filmagem?

MS: Lembro-me que, durante *Satantango*, houve muito conflito entre Béla e Medvigy, havia muita tensão.

LM: Você viu todos os filmes de Tarr? Se sim, de qual gosta mais e por que, e do que fala o cinema dele para você?

MS: Não vi *O homem de Londres*, e *Satantango* não vi todo, e a cena de que mais gosto é a que Erika Bók carrega o gato morto - eu tenho este filme em DVD, prometo que agora vou assisti-lo! Mas o filme de que mais gosto é naturalmente *Condenação*. Eu quase atuei em *O homem de Londres*. Ágnes tinha me falado do filme, disse que ia me convidar, mas depois não aconteceu (com semblante triste, decepcionado).

LM: Recentemente, um amigo húngaro me disse que “A Hungria é um país sem futuro”, e que os filmes de Béla Tarr refletem isto, e as promessas não cumpridas dos governantes húngaros para com seu povo ao longo de sua conturbada história. Aos 26 minutos do filme *Condenação*, seu personagem Karrer conversando com a amante, a cantora, comenta uma citação do Antigo Testamento: “Todas as histórias são de desintegração, todas as histórias acabam mal”. Qual seu ponto de vista sobre essas questões?

MS: Estou completamente de acordo com tais questões. O estado da alma, psíquico da Hungria atual é similar ao do país no passado, não tem possibilidades de mudanças, a política do governo não oferece campo para evoluir, também em nenhum setor artístico. Como

se estivéssemos nos anos 1970. Não fazemos parte do leste e nem do oeste. Os filmes de Béla são tão atuais quanto na época em que foram filmados. Estamos na Europa, mas não pertencemos, de fato, à comunidade europeia, tampouco fazemos parte do domínio russo. Há oito anos, vivemos um nacionalismo burro, medíocre, um conservadorismo da direita fascista, liberal; o governo fazendo leis para tudo, querendo controlar tudo e se escondendo por trás de mentiras e ideologias já ultrapassadas. Irimiás, tem um contraponto positivo/assertivo na nossa realidade histórica, assim como o famoso poeta Endre Ady, cujo messianismo cem anos atrás fazia sentido em relação ao futuro do país.

LM: Quando o cineasta Tarr parou de fazer filmes o que você achou ou sentiu?

MS: Senti pena, fiquei triste, e infelizmente já faz muitos anos que não vejo ou falo com Béla. Mas achei inteligente, elegante da parte dele. Béla mudou muito de filme para filme, acho que disse e fez tudo o que queria fazer. Qual seria seu próximo filme? Já nem teria gente em seu próximo filme, desumanizou tanto o conceito do seu próprio cinema, que já não poderia mais continuar. Do ponto de visto humano, desde *Almanaque de outono*, ele foi reduzindo a importância das relações interpessoais, entre os seres humanos, depois desse filme, ele foi elaborando uma noção filosófica em seus filmes cada vez mais anti-humano, personagens com destinos predestinados, fechados em si, sem vida, sem futuro, sem possibilidade de mudança, feito estátuas, não interagem entre si, nem em relação ao amor, e não encontram redenção. Béla, em sua própria vida, é assim. Ele pensa que já não tem chance o progresso da Hungria. A desilusão virou sua obsessão artística já faz muito tempo, e ele já mostrou tudo o que ele era capaz sobre essa questão nos seus filmes. Acho que ele fez bem em parar, podia acontecer como aconteceu com outro cineasta húngaro Miklós Jancsó [1921-2014] que, por um tempo, fez muitos filmes e teve sucesso, e depois, de vez em quando, fazia um filme aqui outro ali, mas já sem sucesso.

LM: Você ainda atua em filmes de outros diretores? Se sim, quais? E qual a diferença entre atuar num filme de B. Tarr e de outro diretor?

MS: Sim, o último filme em que atuei foi *Liliom ösvény* [2016], de Benedek Fliegauf. Um papel pequeno, sou o pai de uma menina. Também conheço bem o jovem diretor Kornél Mundruczó e outros novos titãs. Atuar num filme de Béla, um diretor grande e consagrado, é difícil, você não tem ar... e com outros diretores há enorme diferença, com outros se pode respirar, nada é tão controlado. Com Fliegauf, por exemplo, foi bom, tranquilo, embora o ensaio tenha sido mais agradável do que a própria filmagem.

LM: Você queria dizer algo mais que eu não perguntei? Ou fazer algum comentário.

MS: Estou feliz por ter dado esta entrevista, eu sempre quis falar da minha experiência, vivência nos filmes de Béla, e como a importância dos atores nos filmes dele foi se esvaziando ao longo de sua carreira. Eu nunca tinha falado disso livremente com ninguém.

Entrevista com Lars Rudolph



Lars Rudolph. Foto: Arquivo pessoal.

Lars Rudolph (nasceu em Wittmund-Alemanha em 1966)¹⁷¹. Rudolph atuou e tem atuado em filmes de diretores de diferentes países, e também no teatro, na Alemanha, desde os anos de 1980, e atuou como protagonista do filme *As harmonias de Werckmeister* (2000), de Béla Tarr.

Lídia Mello (LM): Sei que além de você ser ator você também é músico, e que atuou em muitos filmes. Gostaria de começar perguntando por que você escolheu o cinema?

Lars Rudolph (LR): Eu já era músico, muito tempo antes de me tornar ator. Na verdade, o cinema me escolheu, numa Escola de Cinema em Berlim me pediram para atuar num filme de estudantes, num curta. Foi assim o começo. Cerca de 20 anos atrás. O filme era *Partisans*, um curta-metragem de um amigo. Eu me tornei ator quando eu tinha 28 anos. Eu já era velho naquele tempo para tornar-me ator, frequentei uma escola de atores. E então, um dia, um jovem diretor me pediu para atuar em seu curta-metragem. E foi assim que eu conheci Béla Tarr. Ele estava ensinando cinema para jovens diretores naquela escola. E eu estava atuando. Ele estava orientando, trabalhando com os alunos no curta-metragem do qual eu estava participando. E uma espécie de desastre aconteceu, uma briga de amor no filme. Nós estávamos filmando e uma das cenas que fizemos tinha uma discussão, e eu bati na atriz, machucando muito seu ouvido. Eu ainda não era profissional. E a cena não estava dando certo, a mulher estava muito tensa, a atuação era ruim. E o diretor ficou nervoso

¹⁷¹ Entrevista concedida por Skype Berlim/Lisboa, em abril de 2016. Revisão da tradução: Aline Carvalho e Roberta Torres.

com a atriz porque ela não quis continuar atuando. Ela parou de atuar. Mesmo com a atriz ferida e sentindo dor, para ele, a cena não podia parar. O diretor disse: "continue atuando, continue no filme!" Béla estava lá, viu isso e disse-me: "acidentes acontecem". Foi muito ruim para mim. Mas ele gostou da minha reação na frente da câmera, parecia real. Todo mundo estava com raiva de mim. Mas foi um acidente. No final da filmagem, Béla veio até mim e disse sussurrando: "Você fez bem, você fez a coisa certa, não se preocupe". Ele entendeu a minha energia. Percebi que alguma coisa estava acontecendo em sua mente. Ele estava me observando. Era a primeira vez que ele me via, ele olhou firme nos meus olhos e eu percebi na hora que alguma coisa especial acontecia. Eu ouvi ele dizendo ao diretor "escolhe esse cara, vamos levá-lo". Esse trabalho acabou em três dias. Então, eu fiquei sem contato com Béla por dois anos. E, depois, ele me contatou e disse: "Por favor, venha comigo em um café na esquina [em Berlim]. Eu quero falar com você". Ele trouxe um roteiro e disse-me: "Eu quero que você viva este homem", e completou: "Quando eu te vi, há dois anos, eu soube que eu finalmente podia escrever o roteiro de *As harmonias de Werckmeister*, a partir do romance de László Krasznahorkai".

LM: *Melancolia de la Resistencia*.

LR: Sim. E ele disse: "Quando eu te vi, pensei, tenho Valuska! E você realmente pode fazê-lo. Eu escrevi nos últimos dois anos, pensando em você. O que você acha disso?" E eu respondi: "Sim, claro, muito obrigado!" [risos].

LM: Então, ele escreveu o roteiro para você.

LR: Sim! [risos]. Ele tinha o personagem, sobre o qual era eu, Valuska.

LM: Você poderia falar sobre os diretores de cinema com os quais você trabalhou?

LR: Cada filme tem sua própria história. E também os diretores têm personalidades diferentes, todo mundo é diferente. Por exemplo, eu trabalhei em dois filmes com um diretor da Inglaterra, chamado John Hardwick, em dois filmes de Tom Tykwer, em filme de Fatih Akin e Béla, etc. Eu não posso comparar os diretores, mas eu posso falar sobre Béla. Ele é um perfeccionista, ele quer tudo perfeito. Ele leva um longo tempo para fazer uma tomada. Uma vez ele levou uma semana para fazer uma perfeita sequência de dez Minutos. E, às vezes, isso era algo impossível. Nós nos tornamos quase como macacos, andando pelo set, repetindo as cenas, fazendo os ensaios, eu abria e fechava portas 50 vezes, talvez 100 vezes, e ele [Béla] filmando, sempre gastando rolos de filme mesmo nos ensaios - e é caro, mas ele fazia isso. Ele sempre encontrava um erro, a câmera tremeu ou outra coisa. Ele é louco! Tivemos de trabalhar por três anos para fazer o filme [*As harmonias de Werckmeister*, 2000] e durante todo o tempo das filmagens com Béla, um longo, longo tempo de filmagem, muitas coisas aconteceram, confusões, acidentes, as coisas mudavam o tempo todo, o dinheiro acabava, os operadores de câmera estavam sempre bêbados. Tudo aconteceu naquele filme, e eu quase morri num acidente. Muitos meses trabalhando com ele no inverno, ao longo de três invernos. Voei para Budapeste muitas vezes, talvez 40 vezes, por causa do tempo, nevava, e ele queria fazer o filme no inverno, mas sem neve, e sempre estava nevando. Às vezes, eu voava para lá, e estava tudo branco, nevando, e não podíamos filmar, e eu tinha que voltar, voar para casa de volta.

LM: Como era sua relação com o diretor Béla Tarr durante as filmagens?

LR: Tivemos estágios diferentes. No início, eu não sabia sobre os filmes de Béla. Eu nunca tinha visto os filmes dele antes. Durante as filmagens, por exemplo, quando estávamos trabalhando na cena da multidão no hospital, naquele momento em que as pessoas quebravam tudo com paus, fizemos ensaios com a câmera, para esta sequência, uns dois dias filmando em cada quarto. E, em seguida, Béla disse: "não temos mais material para filmar, não chegou." E eu disse: "O que?!". Ele respondeu: "Sim, não temos". Mas logo, chegaram alguns rolos de filme, algum material, e Béla, novamente disse: "Os rolos de filmes chegaram, mas não podemos filmar, porque são poucos". Eu perguntei: "Por que poucos? Basta cortá-los e depois juntar". Eu não conseguia entender. "Você não pode trocar o rolo? Qual é o problema?". E ele disse: "Cara, temos cerca de 200 pessoas. Tínhamos que filmar esta sequência em dois dias". Eu argumentei: "Mas por que você não pode filmar? Há filme". Então, Béla respondeu-me: "Você não sabe sobre os meus filmes". E eu disse: "Não, eu não sei sobre seus filmes". E eu ainda pensava, 'ele é louco', havia tantas pessoas envolvidas e dinheiro. Naquela época, eu não entendi porque ele parou de filmar. Voei de volta para casa, porque ele disse: "Saibam que não podemos mais filmar, o material talvez chegue amanhã, não sei". E nós não filmamos. Depois de algum tempo, quando vi *Satantango* num cinema em Berlim, eu entendi o problema. E gostei muito do filme! Que cineasta, meu Deus!

LM: Você é o personagem principal, Valuska, no filme *As harmonias de Werckmeister*, de Béla Tarr. Fale-me mais da sua experiência neste filme e quais foram as demandas do diretor para com o personagem?

LR: Bem, nós fizemos alguns ensaios, eu tive que perder peso, ficar mais magro; eu parei de comer e de me barbear. E ele disse-me que em uma semana iríamos filmar. Então, por uma semana não comi, e ele me ligou, dizendo: "Nós não podemos mais filmar". Eu perguntei: "O quê?! Eu não pude comer por uma semana e agora você me diz que não podemos filmar?!". E Béla respondeu que, sim, que não havia mais dinheiro ou nevava ou sei lá o quê. Não me lembro exatamente do que ele disse na época. E eu pensei, 'oh Deus!'. E, então, naturalmente, eu comecei a comer novamente, mas eu fiquei muito frustrado.

LM: Como era a maneira Tarr de dirigir?

LR: Sobre o modo de direção de Béla, ele não dizia muito. Mas eu assisti a *Satantango* e vi como as pessoas agiam, muito naturalmente... É mais sobre o fazer o método de Béla, o ator anda por aí. O cara, Valuska, leva uma xícara de café, abre uma porta, e as coisas vão acontecendo. É mais sobre o fazer e caminhar. E Valuska é um carteiro, ele acorda muito cedo, ele faz isso todos os dias, ele anda pelas ruas, é como no romance, eu li o romance de Krasznahorkai. Você sabe, eu sou Valuska. Ele está relacionado como eu sou, de alguma forma há uma parte de mim que pode ser facilmente encontrada em Valuska.

LM: Você se inspirou em alguém para viver Valuska?

LR: Não, eu só li o livro.

LM: E você gostou do livro?

LR: Ah, sim! Eu gostei muito, muito de *Melancolia de la Resistência*. É um livro perfeito, como alguém que escreve sobre música, é muito bom, e é muito claro como a sociedade se desfaz. Eu acho que cada sociedade foi descrita naquele livro. Até mesmo na Alemanha,

agora, as coisas mudam e você não sabe o que é, você realmente não sabe quem tem o poder. É um tipo de sociedade conduzida por um certo líder, que não estava claro naquele tempo na Hungria, mudou do comunismo para certa democracia, e depois de volta a uma espécie de fascismo, um movimento conservador.

LM: Ainda sobre Valuska. Você sabe exatamente por que Béla te escolheu para o personagem?

LR: Ele me encontrou. Eu acho que por causa dos meus olhos, da minha estrutura corporal, do meu modo de ser, de agir, e o modo como eu reagi na época do filme. E quando eu o encontrei pela primeira vez, Béla disse: "Ele tem um olhar vago, eu vejo que esse cara tem algo especial". Eu acho que ele gostou de mim.

LM: Béla usou o livro - o romance de Krasznahorkai - durante as filmagens, e o escritor estava no *set* de filmagem?

LR: Não usou. Às vezes, no início das filmagens, ele esteve lá.

LM: Na sua opinião, por que Valuska ficou louco no final do filme?

LR: Foi por causa de toda a brutalidade, a mudança daquela sociedade, todo mundo ficou louco. Já eram loucos. Mas ele se tornou louco porque não podia mudar nada e ele era um tipo sensível. Por causa disso, enlouqueceu e colocaram-no no Hospital.

LM: Você poderia comentar sobre a importância da personagem Sra. Tünde no filme? O que ela significa para o povo daquela cidade?

LR: Bem, em primeiro lugar, na primeira semana, havia um significado diferente. E, no início, no primeiro ano, foi outra atriz. Eu acho que eles já tinham filmado as cenas. Mas Béla decidiu que não queria mais a atriz. E ele filmou tudo novamente com Hanna Schygulla, ela veio e eles tiveram que fazer tudo novamente. Isso é louco. Também veio o velho, Peter Fitz. A Sra. Tünde era uma pessoa responsável na cidade, as pessoas a admiravam, e era uma espécie de cuidadora do Sr. Eszter também. Ela tinha uma boa relação naquela pequena cidade.

LM: Eu sei que você também é um músico. Poderia dizer algo sobre as reflexões de Mr. Eszter no filme, sobre a teoria musical?

LR: Era sobre as tonalidades naturais. No tempo de Bach, 1600-1700, era outra tonalidade - a tonalidade natural. Eles não tinham suporte no piano e, em seguida, Bach inventou isso, o piano com meios-tons. Antes, eles tinham instrumentos naturais, como violino ou trompete, sem válvulas e sem freios nas tonalidades naturais. E, em seguida, o novo sistema entrou e destruiu o antigo, das tonalidades naturais. E o Sr. Eszter [Peter Fitz] reflete sobre a música, a época de Bach, e porque os meios tons não eram naturais. É estranho. Não parecia real. E ele não gostava, ele queria o sistema antigo de volta, o sistema natural. E a música com meios-tons.

LM: Ele era obsessivo com isso.

LR: Sim. E, por outro lado, isso também era uma espécie de comparação com o sistema político na Hungria que havia mudado e como o novo sistema político destruiu o antigo. E o que pode acontecer quando as pessoas acreditam em ou aderem a um novo sistema e algo novo vem... Eles não podiam saber se era perigoso ou se poderia trazer mais liberdade para eles ou até mesmo menos. Mr. Eszter

fala sobre o sistema da música, em comparação com o modo como as coisas aconteciam no país, sobre o período das mudanças, e como o povo do lugar se transformou e rompeu com o sistema político - houve uma espécie de revolução.

LM: Eu sei que a trilha sonora do filme, a música do compositor húngaro Mihály Víg, desempenha um papel importante nos filmes de Béla Tarr. De que forma a música ajudava na atuação?

LR: Sim, ajudava, por exemplo, na sequência em que a multidão estava andando à noite na rua, no inverno, havia uns altos-falantes na cidade, num caminhão, e tocava uma música, tocava piano. Andávamos muito lentamente enquanto a música estava sendo tocada. Então, isso influenciou o humor, e a maneira que o som nos tocou. Béla colocava a música para tocar enquanto ele filmava as cenas.

LM: Você já disse que leu o livro *Melancolia de la Resistência*. Qual relação você vê entre o romance e o filme *As harmonias de Werckmeister*?

LR: Deve haver uma relação. O romance é muito longo. Béla tentou trabalhar as longas frases que Krasznahorkai escreveu, como Thomas Bernhard, frases longas sem ponto final, as coisas acontecendo, escorrendo por páginas e páginas, até mesmo uma frase em duas páginas, muito longo. E isso me lembra muito a câmera, os longos dez minutos de uma sequência filmada sem cortes, acontecendo, escorrendo. Então, isso é o que Krasznahorkai faz. Talvez, seja uma característica muito húngara, como observar as coisas acontecendo, coisas muito extensas, uma visão concentrada, com movimento lento, sustentar as frases, manter os pensamentos. E este também é o mundo de Béla Tarr, a maneira como ele faz filmes, tão especiais e tão longos. Béla poderia filmar durante três horas sem trocar o rolo do filme, se fosse possível.

LM: Em seu ponto de vista, o que o filme *As harmonias de Werckmeister* expressa? Sobre o que fala o filme?

LR: Expressa muitas coisas, fala sobre a necessidade de mudança da sociedade na Hungria, sobre música, sobre um pensamento filosófico, sobre voltar para si mesmo a cada momento da vida. Este filme é um tipo de reflexão, para mim. Porque na sua cabeça você sempre tem que estar bem consigo mesmo, e sei que as pessoas não conseguem isso, algumas pessoas não conseguem ficar consigo mesmas, mas outras realmente gostam deste tipo de coisa.

LM: O que você sentiu quando assistiu ao filme?

LR: Eu vi pela primeira vez em Cannes. Eu chorei! Foi muito libertador quando acabou. Fiquei feliz em vê-lo na tela completamente bem feito, lembrando quando tudo começou. Eu chorei. Eu estava feliz porque foi um trabalho muito difícil, você pode imaginar, foram três anos, um monte de problemas e de histórias que vivemos para fazer este filme.

LM: Para você, qual é o significado da baleia e do príncipe no filme?

LR: A baleia, para mim, é uma espécie de símbolo de mudança naquele país, porque as pessoas estavam maravilhadas com a baleia e o príncipe. Era mais do que um príncipe, um tipo de figura diabólica, ele é uma espécie de diabo. E a baleia, é mais como a baleia deixava as pessoas confusas, este animal surpreendente exposto na rua, e não na água. Eles a levaram para fora das circunstâncias que

ela realmente pertence, estava morta. É uma espécie de choque. A baleia, para mim, é algo bom, porque também é uma experiência de mudança. E o príncipe é um cara mau, com energia ruim.

LM: Como era seu trabalho com Béla Tarr?

LR: Era bom. Foi uma grande lição para mim trabalhar com ele, ele me ensinou muito sobre humildade e como ser forte, ter a resistência de um macaco, andando pelo *set*, fazendo as coisas, e a não ficar nervoso quando algo não dava certo, e a fazer de novo e outra vez; por causa de sua visão perfeccionista como diretor. Quando vi *Satantango*, eu gostei, e fui entender isso, quem era o diretor.

LM: E quem é Béla Tarr, para você?

LR: Ele é alguém que acredita no tipo de filmes que faz, no seu fazer cinema, e ele faz muito bem. Ele luta muito para conseguir o dinheiro dos filmes e para obter cada imagem perfeita. E a maneira de obtê-lo, às vezes, era muito difícil para ele e até mesmo impossível. Eu não sei como ele consegue fazer isso, ele tinha uma força que juntava a todos. E ele não tinha bons produtores. Naquela época, ele tinha talvez cinco produtores, mas eles não cuidavam das coisas direito, tivemos muitos problemas e acabava que precisava resolver sozinho os problemas, os produtores organizavam algumas coisas - administravam o dinheiro, mas o resto era ele.

LM: O fato de você não ser húngaro te causou qualquer dificuldade durante as filmagens?

LR: Não. Porque os outros personagens principais do filme também são alemães, Peter Fitz [já falecido] e Hanna Schygulla. E nós atuamos em alemão. Acho que fizemos uma versão alemã do filme, mas acabou não saindo. E *As harmonias de Werckmeister*, infelizmente, não foi lançado nas salas de cinema da Alemanha, Béla não conseguiu distribuição, mas nos Estados Unidos, Inglaterra e França etc. conseguiu muito rapidamente.

LM: Para você, do que falam os filmes dirigidos por Béla?

LR: É muito sobre a existência humana, muito sobre pessoas simples que lutam pela existência, por exemplo, em *O cavalo Turim*, lutam para manterem-se vivos. E *As harmonias de Werckmeister* fala sobre a necessidade de mudança da sociedade.

LM: Béla Tarr tinha uma parceria longa e importante com Ágnes Hranitzky, ela ajudou-o nos roteiros, como co-diretora e editora dos filmes. Na prática, como você acha que esta parceria interferia nos filmes?

LR: Ela teve uma parte muito importante no processo de direção do filme, eles sempre conversam sobre as coisas. Eu acho que eles decidiam todas as coisas juntos. Eu acho que, na realidade, ela decidia mais do que ele. Acho que se ela dissesse: 'isso não funciona', ele aceitaria. Tenho a sensação de que ela é muito forte na composição das imagens, do trabalho, mas era sempre ele quem falava em voz alta. Ele era um tipo de alto-falante para ela. Ela era quem decidia onde cortar, e compunha as coisas com ele antes. Ela é muito forte.

LM: Quais referências artísticas de outros cineastas, pintores ou escritores etc. você reconhece no cinema de Béla Tarr?

LR: Os filmes de Tarkovski. E, para mim, ele é muito influenciado por Thomas Bernhard, Béla realmente gosta de Thomas Bernhard. Em seu escritório, em Budapeste, tinha uma grande foto de Thomas Bernhard.

LM: O que você pensou quando Béla decidiu parar de fazer filmes? E você acha que ele vai nos surpreender no futuro?

LR: Quando eu ouvi pela primeira vez, eu estava na Hungria, mas eu não fiquei surpreso, eu realmente não o via fazendo outro filme, por causa do tipo de filme que ele faz, filme de arte. E o cinema não é como uma banda que você pode dizer 'eu parei' e, em seguida, anos mais tarde, se reúnem e voltam. Sobre Béla, eu não sei, porque também sua saúde frágil. E precisa-se de muita energia para fazer um filme, e eu não saberia se ele ainda teria essa energia. Eu não sei como ele está agora, e se não seria muito doloroso para ele viver e continuar contando histórias sobre o mundo. Poderia ser difícil para ele fazer filmes hoje em dia, sendo ele um tipo da "velha escola" e com sua idade, e com seu maravilhoso cérebro cinematográfico. Esta velha geração está fodida, é muito difícil produzir filmes, obter dinheiro. E com a nova geração chegando, eles têm também coisas interessantes para contar, novas histórias sobre a sociedade dos dias atuais, e agora tem lugar as pessoas em torno de 20 anos de idade. E isso não é o mundo de Béla, enfim, e assim, seria difícil.

LM: Existe alguma coisa que você gostaria de dizer sobre o seu trabalho com Béla Tarr? Qualquer coisa que eu não perguntei e que você gostaria de acrescentar?

LR: Lembro-me de uma coisa terrível que aconteceu, no terceiro ano da filmagem de *As harmonias de Werckmeister*, eu quase morri. Era muito cedo, às quatro horas da manhã, eles me chamaram para ir ao *set* de filmagem. Eu estava no hotel, estava nevando, eu vi através das janelas que o táxi estava me esperando lá em baixo, estava muito escuro e eu perguntei ao motorista: Por que eu tenho que ir para o *set*? E ele respondeu-me: 'Por favor, venha, eu tenho que levá-lo, venha!' Eu disse: Mas está nevando, não há nenhum sentido, eu sei que não vamos filmar. Mas o taxista me levou. Ele estava indo muito rápido, a neve caindo, não havia tanta luz, estava escuro e não víamos a linha vermelha diante de nós, e tinha também um caminhão, e sem visibilidade. O motorista do táxi bateu na barra onde delimitava a passagem do trem. E o trem passou na nossa frente, a janela quebrou e o taxista nem viu isso, ele conseguiu parar na frente do trem. Felizmente, o trem passou apenas um segundo antes de nós. E eu disse: Oh, meu Deus, é o fim! Eu quero ir embora, deixar este filme, isto é um sinal. E depois, claro, nós não filmamos. E tivemos este acidente. E o tempo, o dia era muito curto, era inverno. Eles estavam esperando o câmara, eles não tinham mais dinheiro - e, eu acho, era o sétimo operador de câmara. Foi uma loucura, eles não queriam trabalhar com Béla. Então, eu disse, 'ok, vou deixar o filme, pois não vamos terminá-lo;'. Então, eu pedi ao motorista de táxi para me levar ao aeroporto. E eu escrevi um fax, de umas sete páginas, para enviar a todos os produtores, os cinco produtores do filme, dizendo minha opinião sobre a produção, dizendo tudo o que estava errado, a neve, as pessoas que ajudavam a trocar os rolos do filme que levavam, às vezes, uma hora para trocar cada rolo do filme, e tínhamos apenas cinco horas por dia de luz para filmar, e isso não era muito. Então, eu disse tudo que estava errado. E que não íamos nunca terminar esse filme, e isso não ia mudar. E fui para casa. Mande-o para todos os produtores, e mandei para Béla também. E ele ficou muito feliz com isso porque eu o ajudei. Ele colocou o fax em seu escritório e manteve isso lá por anos. Ele teve sorte de eu ter escrito aquilo e as coisas se resolverem. E, quando decidi abandonar o filme, ele disse aos produtores que se eles não mudassem, os atores não voltariam. E isso funcionou.

LM: Você comentou sobre operadores de câmera. Você poderia dizer mais sobre a relação dos câmeras, do diretor de fotografia e Béla Tarr?

LR: Você pode ver nos créditos do filme, o nome de cinco ou seis diretores de fotografia. E um monte de coisas ruins aconteceram. O primeiro deles estava muito bêbado o tempo todo, e ele era o câmera principal (talvez, ele já tenha até morrido), mas ele, às vezes, estava tão bêbado, uma vez caiu com a câmera, ele não conseguia nem colocar o foco, ele tinha muitas lentes ou muita luz para controlar. Ele só sacaneava. E o projeto, o desenvolvimento do filme era tão caro, e esse cara fodia tudo. O outro era norte-americano, era muito excêntrico, era louco; eles discutiram porque Béla queria tudo perfeito, e ele disse: “Foda-se, eu não me importo com isso”, e Béla respondeu: “Mas eu me importo! Por favor, faça novamente”. E ele respondeu: “Não”. Então, Béla disse: “Ok. Então, vá para casa!”. Enfim, cada um deles era diferente.

Entrevista com Michel Borchia



Michel Borchia. Foto: Lídia Mello



Velho Porto de Bastia, março 2016. Foto: Lidia Mello

Michel Borchia (Nasceu em Bastia, em 1978)¹⁷². Diretor do *Velho Porto de Bastia*, Córsega/França, desde 2003 - locação principal do filme *O homem de Londres* (2007), de Béla Tarr.

Lidia Mello (LM): Michel, desde quando você trabalha no *Velho Porto de Bastia*?

Michel Borchia (MB): Trabalho aqui desde 2003.

LM: Você se lembra da época em que foi rodado aqui em Bastia o filme *O homem de Londres*, de Béla Tarr?

MB: Sim. Certamente me lembro porque o Sr. Béla Tarr, quando chegou aqui, disse que queria fazer um filme no *Velho Porto de Bastia*, e que para isso precisava esvaziar o Porto - ideia que me pareceu muito estranha, pois nunca tinha acontecido de esvaziar o *Velho Porto de Bastia*.

LM: Quantos barcos estavam no *Velho Porto de Bastia*, na época?

MB: Foi preciso tirar do *Velho Porto* cerca de 230 barcos [risos].

LM: Onde foram colocados os barcos e por quanto tempo tiveram que ficar em outro porto?

MB: Os barcos foram colocados num depósito e, depois, levados para outro porto. Os donos dos barcos foram indenizados pelo tempo que ficaram em inatividade, cerca de um mês.

LM: Béla Tarr esteve aqui somente uma vez para filmar?

MB: Não. O Sr. Béla Tarr veio duas vezes a Bastia para filmar. No primeiro ano, esvaziamos o porto, e, logo em seguida, o produtor [francês] do filme se suicidou. Então, tiveram que parar e voltar um longo tempo depois, e novamente esvaziar o *Velho Porto de Bastia*. E, com isso, tiveram que fazer tudo de novo e pagar duas vezes pelo mesmo trabalho. Somente com o Porto e as duas saídas e retornos dos barcos, creio que ele gastou cerca de 500 mil euros.

LM: Quantos meses eles ficaram da segunda vez?

MB: Cerca de dois meses. Aproximadamente, um ano depois da morte do produtor, o Sr. Béla Tarr voltou com sua equipe para terminar as filmagens. Aliás, nós achamos que o projeto não ia mais dar certo, que não iam terminar o filme, e nos surpreenderam quando cerca de um ano depois voltaram. O Sr. Béla Tarr se apaixonou pelo *Velho Porto de Bastia*, e acho que por isso quis terminar o filme.

LM: A primeira vez que vieram, chegaram a filmar algo? E o que fizeram como preparação das filmagens no local?

MB: No *Velho Porto* eles filmaram algumas cenas. Antes, criaram a estrutura dos trilhos e fizeram funcionar ali um trem. Trilhos de verdade, um trem de verdade que foi reformado e colocado na frente do *Velho Porto de Bastia*. Eu achei que isso seria algo impossível de

¹⁷² Entrevista concedida no em 22 de março de 2016, no próprio porto. Não houve intérprete.

fazer [risos]. Construíram também uma torre de controle dos barcos e criaram ainda o Café/Hotel, escreveram na fachada da casa onde ainda hoje funciona a Administração dos Negócios Marítimos [Administration des Affaires Maritimes] de Bastia, fica bem aqui no Porto. Eles mudaram completamente a imagem do *Velho Porto*.

LM: O trem usado no filme ainda está aqui?

MB: O trem era composto de trens antigos que faziam trajetos na Córsega e que foram reformados pela Estação de Trem de Bastia. Talvez, algum possa estar lá ainda, mas não funcionam mais. Eles [a equipe da SNCF] consertaram e instalaram os trilhos e o trem na frente do *Velho Porto* somente para fazer as cenas do filme. São peças históricas, por isso Sr. Béla Tarr deve tê-los escolhido, as partes do trem eram antigas, como a época do filme.

LM: E quando Tarr quis por uma linha de trem aqui, o que a empresa de trem achou disso?

MB: A empresa de trem veio ver o local, como eles iam fazer isso, onde iam por os trilhos, e, em seguida, eles tiveram também que transformar a rua aqui ao lado do *Velho Porto*. Uma parte do canteiro central teve que ser suprimida, para que os trilhos fossem instalados. Como se faz na realidade, tudo original, foi feito exatamente como se de fato ali tivesse uma linha de trem. E ficou como se ali tivesse um trem de verdade, como se fosse uma estação de trem de verdade. Aliás, ficou excepcional! [com olhar impressionado, e risos].

LM: E com relação à torre de controle que B. Tarr criou?

MB: O Sr. Béla Tarr criou bem em frente da *Capitaneria do Porto* (do escritório onde até hoje trabalho), uma torre de madeira e vidro, lugar do qual ele filmava a maior parte do tempo, lá de dentro, e durante a noite. Uma noite, aconteceu uma coisa, ele filmava em fevereiro, e teve um mal tempo, vento forte, e o teto da torre voou, e teve que refazer toda a torre de novo, para recomeçar a filmar.

LM: E sobre os barcos usados no filme?

MB: Ele [Béla Tarr] mandou trazer o barco grande de Malta, barco que se chama “Le Kepel” (mede 34 metros) e fizeram algumas modificações para que ficasse como ele queria - barco que ficou aqui por um mês para rodarem cenas do filme. Foi usado também um pequeno e antigo barco de pesca artesanal, barco de um pescador local, na época do Sr. Jean Charles Adami [barco de madeira que mede 4,9m, registrado sob o nº BI 248 538, nos Affaires Maritimes de Bastia no ano de 1965], sendo o primeiro proprietário Nicolas Prancrazi.

LM: Onde estão estes barcos hoje?

MB: O barco pequeno, poucos anos depois, afundou numa tempestade que houve em Bastia. Retiraram do *Velho Porto* e, hoje, nem sei onde estão os restos dele. O barco grande voltou para Malta.

LM: Antes de começar as filmagens, quantas vezes Béla Tarr visitou o *Velho Porto de Bastia*? Ele veio sozinho?

MB: Ele veio pelo menos umas três vezes. Veio com mais duas outras pessoas, creio - alguém da Tanit Production e outra pessoa da Hungria. E parece que aqui era o único porto na Europa onde ele queria fazer o filme - parece que ele já tinha visitado muitos outros.

LM: Além do *Velho Porto*, ele filmou em outros lugares em Bastia?

MB: Sim, ele filmou em algumas ruas velhas de Bastia, mas ele não as modificou. Filmou na rue Baetta e na rue Du Zephir, e ao redor do Porto fez várias tomadas e filmou de dentro de um apartamento que fica do outro lado do Porto, aqui perto - depois vou te mostrar.

LM: Quantas pessoas faziam parte da equipe de Béla Tarr? Havia alguém daqui na equipe?

MB: Em torno de 50 pessoas. Havia duas empresas locais de produção que trabalharam no filme: da primeira vez, a *Tanit Production*, e, no segundo ano, da segunda vez, a *Corse Production*.

LM: Em qual horário Béla Tarr gostava de filmar?

MB: À noite. Durante o dia, preparavam os cenários, prepararam tudo e, cerca das 19 horas, o Sr. Béla Tarr começava a filmar. E era em pleno inverno. Assim que escurecia, ele começava a filmar e iam até tarde da noite.

LM: Durante as filmagens, vocês aqui no Porto trabalhavam normalmente?

MB: De um modo particular, porque nosso escritório foi transformado, trabalhávamos, mas tínhamos problemas com o barulho, e, às vezes, os ajudávamos em algo, vigiando os barcos.

LM: O que as pessoas locais pensaram sobre a rodagem do filme, aceitaram sem problemas?

MB: Quando o Sr. Béla Tarr veio propor o filme, filmar aqui, todo mundo pensou que ele fosse louco [risos], porque o que ele queria fazer no *Velho Porto*, era algo inacreditável! Nós pensamos que era algo impossível de realizar, e, no fim, ele conseguiu. Bravo! Nada a dizer. Todo mundo ficou impressionado com a maneira com a qual ele e sua equipe trabalhavam, eles faziam cenários tão bem feitos que se podia dizer que eram reais.

LM: Esta foi a primeira vez que alguém fez um filme aqui em Bastia?

MB: Não, antes dele, outros filmes foram filmados aqui no *Velho Porto de Bastia*, mas o Porto de Bastia não havia sofrido nenhuma transformação como a que o Sr. Bela Tarr fez, isto é, as mudanças que ele fez, e depois colocou tudo como era, e ainda é, o Porto hoje. Os outros diretores que filmaram aqui não mudaram nada no Porto, somente Sr. Béla Tarr transformou o *Velho Porto de Bastia*.

LM: Você se lembra do nome de algum dos filmes filmados aqui?

MB: O que teve mais sucesso foi *L'Enquête corse* [2004], tendo como atores principais Christian Clavier e Jean Reno, um filme francês de Alain Berberian, foi filmado em 2003.

LM: E você viu o filme de Béla Tarr, *O homem de Londres*? Ele foi projetado aqui em Bastia?

MB: Não. A única projeção que teve foi em Cannes. Aqui não teve, ele não veio aqui fazer uma projeção do filme. Uma pena.

LM: Aconteceu algo em particular durante as filmagens que você podia me contar?

MB: Eu penso que um problema que o Sr. Béla Tarr teve foi com relação à meteorologia, porque o tempo em fevereiro aqui se parece com o tempo de Londres [risos], frio, chuva e vento. Outro problema, eu acho que ele não sabia que fazer o filme aqui ia ser tão caro. Nós fizemos de tudo para que as coisas dessem certo no filme, não interferimos na organização dele.

LM: Durante as filmagens, você viu, acompanhou alguma cena sendo filmada?

MB: Não, não vi. Ele filmava à noite. E a gente não sabia a que horas exatamente ele ia acabar, e eu trabalhava até às 17 horas, depois eu ia para casa. Mas quando eu estava em casa, se eles tinham algum problema, eles ligavam, algum problema sobre eletricidade, por exemplo, e algum de nós vinha ajudar. Era o Sr. Béla Tarr quem decidia tudo.

LM: Você se lembra se, em geral, Béla Tarr estava o tempo todo no *set* de filmagem ou ele deixava sua equipe preparar tudo e depois vinha filmar?

MB: Eu via ele sempre sentado numa cadeira e controlando para que tudo desse certo. Ele estava sempre vestido de preto e fumando seu cigarro [risos], era muito tímido, me lembro bem da imagem dele.

LM: E as empresas de produção de Bastia que trabalharam no filme, existem ainda?

MB: Não, não existem mais.

LM: E sobre as pessoas da cidade, eles tentavam seguir as filmagens? E o que eles diziam sobre o filme sendo rodado aqui?

MB: Não. E era de noite e em pleno inverno. Eles, os húngaros talvez sejam acostumados com frio, mas nós não [risos]. Ainda hoje, há pessoas que se lembram que esvaziamos o *Velho Porto* para o filme ser feito, isso nunca tinha acontecido, de deixar o *Velho Porto* vazio, não aconteceu nem mesmo quando fizemos uma reforma do túnel que passa aqui debaixo. Nem mesmo para isso. E ele chegou e esvaziou o Porto duas vezes [risos].

LM: Algum outro detalhe importante que você gostaria de mencionar?

MB: O Sr. Béla Tarr transformou o *Velho Porto de Bastia*, mas assim que terminaram o filme, ele deixou o Porto exatamente como ele encontrou, idêntico! Isso era algo que as pessoas tinham medo, porque as pessoas conhecem o Porto, sabem bem como ele é, quando alguém toca algo, você sabe que há risco de não deixar como encontrou, a gente não sabia se ele ia deixar o Porto no mesmo estado em que ele encontrou. Mas o Sr. Béla Tarr deixou o Porto idêntico ao que ele encontrou, como ele era, e é até hoje. Vou te mostrar fotos feitas na época para você entender o que ele fez no *Velho Porto*.

LM: E a Prefeitura ajudou Tarr - na parte que a ela cabia - quanto à liberação de documentos etc. ou teve algum problema que eles não queriam resolver?

MB: Sim, ela ajudou. A Prefeitura contribuiu de modo a que tudo se passasse bem com o filme. É bom lembrar que, como Sr. Béla Tarr ia filmar no Porto, e havia muitos barcos aqui e ao redor tinha (e ainda tem) o estacionamento de carros, o Sr. Béla Tarr não queria nada ali, além do Porto. Foi preciso esvaziar também todo o estacionamento e interditar a circulação ao redor do Porto, para que nada aparecesse dentro do campo de visão do Sr. Béla Tarr. Nós nos empenhamos em criar soluções para ajudá-lo a fazer seu filme como ele queria, e sem criar problemas para a população de Bastia.

LM: Quer dizer algo mais que eu não perguntei?

MB: Quando eu vi o filme *O homem de Londres*, que você me mostrou, percebi que ele filmou as cenas da Igreja no segundo ano, pois, no primeiro ano, a fachada da Igreja San Jean estava sendo reformada, e, no filme, a gente vê que a fachada da Igreja já estava refeita, toda nova.

LM: Você gostaria de ver o filme aqui em Bastia?

MB: Eu achei que o Sr. Béla Tarr ia distribuir o filme nos cinemas de Bastia, na época do lançamento em Cannes, visto que ele rodou o filme aqui - mostrar o filme nas salas de cinema de Bastia -, mas não aconteceu.

Afetos que das entrevistas em mim irromperam

Em junho de 2014 entrevistei pessoalmente na Hungria o diretor Béla Tarr e Víg Mihály - compositor das trilhas sonoras de seus filmes, como mencionei em outro momento. E de setembro 2015 a julho 2016 entrevistei: os dois principais diretores de fotografia Gábor Medvigy e Fred Kelemen (entrevistas feitas por email); o produtor principal dos filmes Gábor Tényi e quatro atores: os atores profissionais János Derzsi, Miklós B. Székely, Lars Rudolph e Erika Bók (que não é atriz, mas atuou em três filmes de Tarr), totalizando nove entrevistas, além da entrevista que fiz com Michel Borchia, homem que trabalha na locação principal do filme *O homem de Londres*, comentarei logo à frente sobre ela. Mas, antes, gostaria de relatar que quando entrevistei o ator Miklós B. Székely e Erika Bók fui afetada de modo diferente. No encontro com eles irrompeu em mim um misto de compaixão e profunda gratidão. Como se nos conhecêssemos de outras vidas; dos filmes, claro, “nos conhecíamos”. No dia 19 de janeiro, foi o momento de viver a interessante experiência - o encontro que eu havia agendado com Erika Bók (com a ajuda da amiga húngara Szilvi Baráth, antes de eu sair de Lisboa). Fazia um frio bestial, era bem cedo, sozinha tomei o trem na estação Keleti em Budapeste em direção a Szombathely, três horas distante da capital, outra amiga húngara, a Sarolta Kóbori (que vive em São Paulo, estudante de doutorado em cinema e professora de húngaro na USP, cuja família é de Győr), ia entrar no trem nesse vilarejo húngaro para ir comigo e ser intérprete Húngaro-Português-Húngaro, na entrevista que fiz com Bók. O encontro foi bem diferente dos outros porque ela não é atriz, a única mulher do cinema de Béla Tarr que tive acesso, a entrevista que durou cercas de duas horas. Depois almoçamos juntas no *Café City Hotel*, onde ela estava temporariamente hospedada. Atualmente Bók vive na Áustria na divisa com a Hungria e trabalha em uma área completamente diferente do cinema. Já a entrevista com M. Székely se deu no *Megálló Café* em Budapeste, meu amigo húngaro Zoltán

Tolvaj foi o intérprete. Toda a compaixão que eu sentia para com os personagens vividos por Székely e Bók, quando os vi pessoalmente irrompeu de novo em mim. A pesquisa, a ficção e a vida se conectaram tudo junto durante as entrevistas com eles, o sofrimento e a melancolia que viveram os personagens, estavam estampados de algum modo nas faces destes dois seres, em suas histórias de vida e em suas próprias relações com os filmes. Quando cheguei em “casa”, em Budapeste, eu chorava e ria ao mesmo tempo, de tanto que me senti afetada por esses encontros.

Segundo Deleuze (2004), com o pensamento de Espinosa, devemos agir ativamente em busca do que produz em nós afetos alegres e aumente nossa potência de agir. E precisamos produzir, ativar os bons afetos e os bons encontros, intensificando nossa capacidade de sentir e existir. Sendo um corpo tanto mais potente, quanto maior os bons afetos que ele abriga e os bons encontros que ele produz. Nesse pensar, é que eu trouxe aqui os afetos desses bons encontros.

Sobre a entrevista com Michel Borchia

Esta é uma entrevista que me surpreendeu, pois eu não havia pensado na possibilidade de encontrar e entrevistar alguém que não fosse da equipe do Tarr. Michel Borchia, diretor do *Velho Porto* de Bastia/França, que na época do filme *O homem de Londres* de Béla Tarr, já trabalhava no *Velho Porto*. Um dia antes da entrevista conversamos sobre o filme, e ele disse-me, que minha pesquisa e visita a Bastia/França, fez-lhe voltar no tempo e que lembrar do filme era um prazer enorme, mesmo não tendo tido a chance de assistir ao filme. Eu tinha o filme comigo e projetei para ele, que se emocionou, ficou comentando cada cena, e no dia seguinte quando me concedeu a entrevista me mostrou outras locações do filme ao redor do Porto, além de me contar detalhes das cenas que se passaram no Porto, alguns dele comentei no decorrer desta escrita. Durante os cinco dias em que passei em Bastia momento em que fotografei o *Velho Porto* e seu entorno, Borchia me ajudou em tudo que precisei. Foi muito gentil. Eu fui também a Prefeitura de Bastia e conversei durante com o Sr. François Spazzola, que me contou muitas outras coisas sobre o filme e me mostrou fotos feitas no Porto de Bastia durante a rodagem do filme de Tarr, fotos feitas pela equipe de Comunicação da Prefeitura. Ele me deu cópia das fotos num *pendrive*, as quais optei por não usa-las na tese. Bastia foi a primeira locação dos filmes de Béla Tarr que visitei na qual consegui falar com alguém que viveu na época que um filme de Tarr foi rodado e se lembrava dele, a outra foi em Pilisborosjenő/Hungria. Todo trajeto que percorri durante a pesquisa de campo, foi uma rica experiência enquanto pesquisadora.

PONTO DE CHEGADA

Sobre as palavras findas, digo, é difícil terminar uma tese, uma vez que as coisas nunca estão de fato acabadas e o pensamento não tem fim, é chegada a hora em que a ação criativa que provém da potência de pensar deve se curvar ao tempo da chegada, e por

causa disso finalizo. Argumentando com um dos filósofos - pensador do cinema, que me acompanhou no percurso da invenção desta tese sobre os filmes de Béla Tarr, o filósofo Gilles Deleuze (1990), segundo ele, é pela interferência de muitas práticas que a produção do saber e da escrita surgem; no meu caso surgiram a partir do encontro com as imagens do cinema de Béla Tarr, um cineasta que toma o cinema como experimentação do pensamento. Assim, produzir pensamento na relação do cinema dele com a Filosofia, foi, desde o início, tentar buscar algo que poderia nunca ter surgido, foi pesquisar algo em devir. Foram múltiplas as entradas e as saídas, os acontecimentos entre tais áreas e os filmes, acontecimentos que irromperam ao longo da tessitura da escrita, e foi com vontade de pensar e agir que jorrei meu querer no processo da pesquisa, que derivei na criação e experimentação desta tese, sabendo que a construção do conhecimento sempre traz riscos a ele inerentes. A relação do Cinema com a Filosofia é a relação da imagem com os conceitos com os quais tece aproximações, com as imagens em movimento de Tarr, cinema produtor de ressonâncias com a vida e que me permitiu criar uma imagem do pensamento no desvelar da diferença que surge pela repetição em seus filmes, expressando meus afetos sobre eles.

Outro filósofo que me ajudou a pensar a tese foi Espinosa (2016), para quem o conhecimento é o mais potente dos afetos, é o caminho mais curto para a liberdade de pensar e agir. Conforme o filósofo, quanto mais conhecemos e descobrimos como interagirmos com as coisas à nossa volta, mais podemos escolher aquilo que aumenta a nossa potência, e, então, efetuiremos bons encontros. E foi levando em conta esta noção do conhecimento que me lancei numa dupla captura dos filmes de Béla Tarr, deixando brotar em mim afetos dos personagens, do diretor e de suas imagens, acreditando que a minha liberdade de pensar e agir pudesse de algum modo trazer às vistas, na minha escrita, aquilo que os filmes carregam e que me nutriram.

Segundo Bergson (2005), devemos redescobrir em nós uma consciência que é vida e um conhecimento que é experiência de si, e que encontra na percepção um movimento criador, movimento que me permitiu acessar os filmes e, a partir e com eles, compor a tese, me colocando no devir das imagens cinema do realizador húngaro, tomando-as como potência, tornando-as acontecimento, matéria expressiva de pensamento. O acontecimento sustenta-se na condição sob a qual o pensamento pensa, um encontro com algo que força a pensar; sustenta-se também na objetividade do pensamento com cada conceito utilizado em relação aos objetos da tese. Levando em conta, a potência dos filmes, como força criadora que me lançou em movimento. As imagens e sons do realizador cinematográfico

permitiram-me incorporar o aspecto crítico-científico ao artístico, uma vez que pela arte pode-se produzir novos modos de pensar, de perceber o cinema, e novos modos de ver o mundo, sem vontade de verdade, sem vontade de ilusão; todavia, com vontade de expressar a potência dos filmes.

E, por fim, com Nietzsche, a *vontade de potência* envolve o pensar e o agir, e é desdobramento de forças, não como um mero querer, e, sim, como algo que ultrapasse o próprio saber, a própria vida. Quando escolhi o cinema do diretor Tarr, não me contentei em ver os filmes somente enquanto ficção, me deixei atravessar também da realidade que neles habitam, e pelo tumulto de forças que eles em mim provocaram, cruzando conhecimento, cinema e vida numa intensidade pura. Forças que me possibilitaram, trazer de dentro para fora meu ponto de vista sobre o cinema de Béla Tarr, trazer uma imagem diferenciante do conjunto dos filmes. Diretor cujos filmes estão carregados de seu sentimento com relação a seu país, e que pelo dispositivo cinema torna ficção algo que é demasiado real e cru, sem, todavia, documentar, colocando em suspensão ficção e realidade. Uma forma de por em discussão seu pensamento em relação àquilo que faz, expressando sua atitude frente ao mundo. Assim, por meio de uma operação criadora em termos visuais e sonoros, ele se posiciona com um gesto político intenso, mesmo se não muito explícito através das imagens em movimento que cria, por um *partage du sensible*. Segundo Rancière (2000), *Le partage du sensible* seria um modo de abordar a inclusão-exclusão que definem a participação numa vida comum, por sua vez configuradas na experiência sensível. Expressa as coisas que existem e que podemos ou não querer ver, e o que isso pode significar em termos de inclusão-exclusão, seja no cinema ou na vida.

No ponto de partida comecei falando de Ulisses, que teve como terra natal Ítaca, e agora chegando ao meu destino, ao PONTO DE CHEGADA da tese, depois de desejosamente e longamente ter navegado no cinema do diretor Tarr, e com o sentimento de ter compreendido o sentido da “minha” Ítaca, findo a tese com o poema ÍTACA, de Konstantinos Kavafis (1863-1933), traduzido pelo poeta português Jorge de Sena:

"Quando partires de regresso a Ítaca debes orar por uma viagem longa, plena de aventuras e de experiências. Ciclopes, Lestrogónios, e mais monstros, um Poseidon irado – não os temas, jamais encontrarás tais coisas no caminho, se o teu pensar for puro, e se um sentir sublime teu corpo toca e o espírito te habita. Ciclopes, Lestrogónios, e outros monstros,

Poseídon em fúria – nunca encontrarás, se não é na tua alma que os transportes ou ela os não erguer perante ti.

Deves orar por uma viagem longa. Que sejam muitas as manhãs de verão, quando, com que prazer, com que deleite, entrares em portos jamais antes vistos! Em colónias fenícias deverás deter-te para comprar mercadorias raras: coral e madrepérola, âmbar e marfim, e perfumes subtis de toda a espécie: compra desses perfumes quanto possas.

E vai ver as cidades do Egipto, para aprenderes com os que sabem muito.

Terás sempre Ítaca no teu espírito, que lá chegar é o teu destino último. Mas não te apresses nunca na viagem. É melhor que ela dure muitos anos, que sejas velho já ao ancorar na ilha, rico do que foi teu pelo caminho, e sem esperar que Ítaca te dê riquezas. Ítaca deu-te essa viagem esplêndida.

Sem Ítaca, não terias partido. Mas Ítaca não tem mais nada para dar-te. Por pobre que a descubras, Ítaca não te traiu. Sábio como és agora, senhor de tanta experiência, terás compreendido o sentido de Ítaca."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável, cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. Martins Fontes, 1987.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *A consciência e a vida*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1979a.
- BERGSON, Henri. *Henri Bergson: cartas, conferências e outros escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1979b.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas/SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 2008.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva: 1992.
- CAGE, J. *Silence: Lectures and Writings*. University Press, 1961, Middletown, USA.
- CHAUÍ, M. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- CHAUÍ, M. *Espinosa: Uma filosofia da Liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CONSTÂNCIO, João. *Sujeito decadence e arte - Nietzsche e a modernidade*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2014.
- CONSTÂNCIO, João. *Arte e niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2013.
- CONSTÂNCIO, João. A última vontade do homem, a sua vontade do nada: pessimismo e niilismo. In *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche* – 2º semestre de 2012 – Vol. 5 – nº 2 – pp. 46-70.
- COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Portugal: Edições 70, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, G. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les éditions de Minuit, 1968.

- DELEUZE, Gilles & PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. *A ilha deserta e outros textos*. Paris: Ed. Minuit, 2002. pp. 21-59.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol.5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Ed. 34, 1997
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol.4. Tradução Suely Rolnik. SP: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Tradução do GEE-USP. São Paulo: Edusp.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.231
- FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOGH, Vicent van. SP: Abril Coleções. Grandes Mestres vol. 2, Van Gogh, 2011.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2002.
- HOLNAK, Sara. Espinosa e Vermeer - imanência na filosofia e na pintura. Ed. PAULUS, 2013.
- KOVÁCS, András Balint. *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*. New York: Ed. Wallflower Press, Columbia Press University, 2013.
- KRASZNAHORKAI, László. *Melancolia de la resistència*. Espanha: Ed. Acantilado, 2001.
- KRASZNAHORKAI, László. *Tango de Satan*. Trad. du hongrois par Joëlle Dufeuilly. Paris: Ed. Galimard, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. São Paulo: Zahar, 2011.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 100-104.
- MARTINS, André. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos. Encontros entre o trágico e o pensamento intuitivo. *In: O que nos faz pensar*. no 4, Rio, PUC-RJ, 2000, pp. 183-198.
- MAURY, Corinne et ROLLET Sylvie. *De la colère au torment*. Belgique: Editions Yelow Now, 2016.

- MESSIAEN, O. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc, 1994-1996. 4v.
- MARTON, Scarlet. *Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, Demasiado Humano* (MA I/HHI). São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral – uma polêmica*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo – Como alguém se torna o que é*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Vontade de Potência*. Tradução de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999 (Col. Os Pensadores).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia* (GT/NT). São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o Niilismo e o eterno retorno. In: *Nietzsche: Obras Incompletas*. Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- PRADO JR., Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: EdUSP, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: O tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.
- SILVA, Cíntia Vieira. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.*
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- SILVA, Franklin Leopoldo. “Bergson, Proust, tensões do tempo.” In: *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SIMENON, George. *L’homme de Londres*. Paris: Ed. Presse de la Cité, 2004.
- SPINOZA, Baruch. *Espinosa*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2004.

- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ZOURABICHVILI, F. *Deleuze e a questão da Literalidade*. Campinas: Educ. Soc., vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005.
- ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas/SP: UNICAMP, 2004.
- ZOURABICHVILI, F. *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris, PUF, 1994.
- ZOURABICHVILI, F. *Spinoza: une physique de la pensée*. Paris, PUF, 2002.
- VAN GOGH. SP: Abril Coleções, 2011, *Grandes Mestres vol. 2, Van Gogh*, p.46.
- VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.
- WALTER, Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas, V. 1). Trad. Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WORMS, Frédéric. *Bergson ou les deux sens de la vie*. Paris : PUF 2004.
- WORMS, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses, 2000.
- WORMS, Frédéric. *A concepção bergsoninana do tempo*. Publicado em *Philosophie*, N°. 54, pp. 73-91. Trad. Débora Morato Pinto. Paris: Minuit, 1997.
- TARR BELA. Published by Filmunio. Hungary - Budapest, 2001.

ANEXOS

Fichas técnicas dos filmes de Béla Tarr

Os curtas- metragens:

- 1-Guest workers (Hungria, 1971)**. Filme amador. Perdido.
- 2-The man of street (Hungria, 1975)**. Filme amador. Perdido.

3-*Hotel Magnezit* (Hungria, 1978). Duração 12min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm. Único filme feito em estúdio.

4-*Cine Marxisme* (Hungria, 1979). Filme perdido.

5-*Diplomafilm* (Hungria, 1982). Feito durante a Graduação de Cinema do cineasta. Filme perdido.

6-*O último barco (Az utolsó hajó, Hungria, 1990).* Duração 32min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato Betacam.

Equipe: Roteirista e Diretor: Béla Tarr. Trilha sonora: Zbigniew Preisner. Montagem: Ágnes Hranitzky. Câmera/Diretor de fotografia: Gábor Medvigy. Elenco: Miklós B. Székely, Michael Mehlmann, László Gálffi, László Kistamás, Gyula Pauer.

7-*Jornada pelas planícies (Utazás as Alfödőn, Hungria, 1995).* Duração 35min. Ficção. Drama. Em cores. Formato Betacam.

Equipe: Roteirista e Diretor: Béla Tarr. Trilha sonora: Vig Mihály. Montagem: Ágnes Hranitzky. Câmera/Diretor de fotografia: Fred Kelemen. Elenco: Vig Mihály.

8-*Prólogo* (Hungria, 2004). Duração 5min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm.

Equipe: Roteirista e Diretor: Béla Tarr. Trilha sonora: Vig Mihály. Montagem: Ágnes Hranitzky. Câmera/Diretor de fotografia: Gábor Medvigy. Elenco: Pessoas reais, húngaros.

Os primeiros cinco longas-metragens:

1-*Ninho familiar (Családi tűzfészek, Hungria,1979).* Duração 108min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Montagem: Anna Kornis; Diretor de fotografia: Ferenc Pap e Barna Mihók. Elenco: Atores principais - Irén Rácz, László Horváth, Krisztina Horváth, e há outros atores.

2-*O Outsider (Szabadgyalog, Hungria, 1981).* Duração 135min. Ficção. Drama. Em cores.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Diretor de fotografia: Ferenc Pap; Montagem: Ágnes Hranitzky; Trilha sonora: András Szabó. Elenco: András Szabó, Jolan Fodor, Imre Donko, Istvan Bolla, Ferenc Jánossy, Imre Vass, Egy munkás.

3-*Pessoas pré-fabricadas (Panelkapcsolat, Hungria, 1982).* Duração 84min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Diretor de fotografia: Ferenc Pap; Montagem: Ágnes Hranitzky. Elenco: Judit Pogány, Róbert Koltai, Kyri Ambrus.

4-*Macbeth* (Hungria, 1982). Duração 72 min. Ficção. Drama. Em cores. Formato Betacam. Inspirado na peça homônima e trágica de

William Shakespeare.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Diretor de fotografia: Ferenc Pap e Buda Gulyás; Montagem: Ágnes Hranitzky; Trilha sonora: András Szabó. Elenco: György Cserhalmi, Erzsébet Kútvölgyi, Ferenc Bencze, Miklós B. Székely.

5-*Almanaque de outono (Oszi almanach, Hungria, 1984)*. Duração 116min. Ficção. Drama. Em cores. Formato 35mm.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Diretor de fotografia: Ferenc Pap, Buda Gulyás, Sándor Kardos; Montagem: Ágnes Hranitzky; Trilha sonora: Víg Mihály. Elenco: Hédi Temessy, Erika Bodnár, Miklós B. Székely, Pál Hetényi, János Derzsi.

Os últimos cinco filmes de longas-metragens - (filmes foco da tese)

1-*Condenação (Kárhozat, Hungria, 1987)*. Duração: 1h56min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm. Com menos de 50 planos.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Co-roteirista László Krasznahorkai; Co-direção e montagem: Ágnes Hranitzky; Trilha sonora: Víg Mihály; Direção de arte: Gyula Pauer; Câmera/Diretor de fotografia: Gábor Medvigy. Nos créditos iniciais Tarr credita também toda esta equipe como co-autores do filme. Produção: József Marx. Elenco: 23 atores, sendo os principais: Miklós Székely B. (Karrer), Vali Kerekes (a cantora), Gyorgy Cserhalmi (Sebestyén), Gyula Pauer (Willarsky/Dono do Bar) e Hédi Temessy (Atendente no guarda-roupas do bar). Prêmios: recebeu a nomeação ao Best Young Film no *European Film Award* em 1988. Venceu em 1988 o prêmio Bronze Rosa Camuna em *Bergamo Film Meeting* – Itália e em 2005 o prêmio de melhor cineasta estrangeiro no *France Cultura Award*.

2-*Satantango/ O tango de Satanás (Sátántangó, Hungria / Suíça / Alemanha, 1994)*. Duração: 7h30min. Duração: 1h56min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm. Com apenas 150 planos.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Co-roteirista László Krasznahorkai; Co-direção e Montagem: Ágnes Hranizky; Trilha sonora: Víg Mihály; Direção de arte: Béla Tarr e Gyula Pauer; Câmera/Diretor de fotografia: Gábor Medvigy. Nos créditos iniciais Tarr credita Krasznahorkai e Hranizky como co-autores do filme. Produção: Gyorgy Fehér, Ruth Waldburger e Joachim Von Vietinghoff. Elenco: 37 atores, sendo os principais: Irimiás (Mihály Víg), Petrina (Putyi Horváth), o Doutor (Peter Berling), Estike (Erika Bók), Schmidt (László feLugossy), Esposa de Schmidt (Eva Almási Albert), Kráner (János Derzsi), Halics (Alfréd Járαι), Futaki (Miklós Székely B.), Kerekes (Barna Mihók), Horgos Sanyi (András Bodnár), Kelemen (István Judász), *Voz over* (Ferenc Kállai), *Narrador* (Mihály Ráday). Prêmios: vencedor do prêmio Caligari *Festival de Berlim* 1994, e destaque na *Semana de Cinema Húngaro* em Budapeste.

3-As harmonias de Werckmeister (Werckmeister Harmóniák, Hungria / França / Alemanha, 2000). Duração: 2h26min. Duração: 1h56min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm. Com 39 planos.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Co-roteirista László Krasznahorkai; Co-direção e Montagem: Ágnes Hraniztsky. Nos créditos iniciais Tarr credita Krasznahorkai e Hraniztsky como co-autores do filme. Trilha sonora: Víg Mihály; Direção de arte: Gyula Pauer; Câmeras/Diretores de fotografia: Gábor Medvigy, Patrick de Ranter, Miklós Gurbán, Erwin Lanzensberger, Emil Novák e Rob Tregenza; Produção: Béla Tarr e Gábor Tení (TT Filmmuhely), Miklós Szita, Paul Saadoun, Ralph E. Cotta, Joaquim Von Vietinghoff, Franz Goess. Elenco: 44 atores, sendo os principais: János Valuska (Lars Rudoph), Gyorgy Eszter (Peter Fitz), Tia Tunde Eszter (Hanna Schyguila). Prêmios: Em 2002 venceu o prêmio László B. Nagy na *Hungarian Film Critics Awards*. Em 2001 venceu o prêmio do Jury no *Berlin International Film Festival*, o Grand Prize e o Gene Moskowitz Critics Award na *Hungarian Film Week*.

4-O homem de Londres (A Londoni Férfi, Hungria / França / Alemanha, 2007). Duração: 2h19min. Duração: 1h56min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm. Com menos de 50 planos.

Equipe: Roteirista e diretor Béla Tarr; Co-roteirista: László Krasznahorkai; Co-direção e montagem: Ágnes Hraniztsky; Trilha sonora: Víg Mihály; Direção de arte: Péter Brill; Câmera/Diretor de fotografia: Fred Kelemen; Produção: Humbert Balsan, Gábor Tení (TT Filmmuhely), Paul Saadoun, Miriam Zachar e Christoph Hahnheiser, Joachim Von Vietinghoff. Elenco: 14 atores, sendo os principais: Miroslav Krobot (Maloin), Tilda Swinton (Camélia), Ági Szirtes (Mrs. Brown), János Derzsi (Brown), Erika Bók (Henriette), István Lénárt (Morrison), Gyula Pauer (Barman). Prêmios: recebeu a nomeação a palma de ouro no *Festival de Cannes 2007*. Orçamento: €6,000,000. Segundo o produtor este é o filme mais caro da carreira do diretor.

5-O cavalo de Turim (A Torinói ló, Hungria / Suíça / França / Alemanha / EUA, 2011). Duração: 2h26min. Duração: 1h56min. Ficção. Drama. Preto-e-branco. Formato 35mm. Com apenas 30 planos.

Equipe: Diretor e co-roteirista Béla Tarr; Roteirista: László Krasznahorkai; Co-diretora e montagem: Ágnes Hraniztsky; Trilha sonora: Víg Mihály; Diretor de fotografia: Fred Kelemen. Nos créditos iniciais Tarr credita esta equipe e seu sócio/produtor Gábor Tení como co-autores do filme; Produção: Gábor Tényi (TT Filmmuhely), Juliette Lepoutre, Marie- Pierre Redleaf, Mike S. Ryan, Martin Hagemann, Ruth Waldburger, Christine K. Walker. Elenco: János Derzsi (o Pai), Erika Bók (a Filha), Mihály Kormos (Bernhard, o vizinho), Ricsi (o cavalo), Mihály Ráday (Narrador). Prêmios: prêmio da *Academia de Cinema Europeu / European Film Awards* em 2011 para Víg Mihály como *melhor compositor*, e Béla Tarr recebeu a nomeação de melhor diretor; o filme ganhou Urso de Prata no 61º *Berlin International Film Festival 2011* e o prêmio *FIPRESCI* e do Jury Grand Prix 2011; nomeado ao *Golden Berlin Bear 2011*; em 2012 venceu o prêmio *FIPRESCI* de melhor filme e estrangeiro no *Palm Springs International Film Festival*; recebeu a nomeação ao melhor filme estrangeiro

no *Robert Festival* e o Best Foreign Film no *Guldbagge Awards* (Suécia), ambos em 2012. Orçamento básico conforme IMDB: 240.000 € da Eurimages e 100.000 € da Medienboard Berlim-Brandemburgo, não encontrei o orçamento integral, mas segundo o produtor este foi o filme mais barato do diretor Béla Tarr.

Resumo do livro *Santantango* (1985) de László Krasznahorkai e do filme *Santantango* (1994) de Béla Tarr.

A composição do livro¹⁷³:

Criado em duas partes, com 12 capítulos, sendo a primeira parte numerada de I a VI e a segunda, inversamente, de VI a I:

1ª parte: **I** – *On apprend qu'ils arrivent* - Os habitantes do vilarejo - desempregados de uma cooperativa agrícola de uma fazenda falida, estão se organizando para irem embora dali; **II** – *Nous ressuscitons* - O protagonista Irimiás e seu comparsa Petrina estão voltando ao vilarejo na intenção de cometer trapaças contra os habitantes do lugar; **III** – *Savoir quelque chose* - O personagem *Doutor*, da janela de sua casa, observa e escreve, em pequenos cadernos, os acontecimentos da vida de cada habitante do vilarejo; **IV** – *Le travail des araignées I (Les huit de l'infini)* - Esta parte aborda o cotidiano dos habitantes no pequeno vilarejo; **V** – *Une brèche dans l'édifice* - Suicídio da personagem Estike, não suportando a solidão de sua vida, a menina envenena seu gato e se mata; **VI** – *Le travail des araignées II (Les mamelles du diable, tango de Satan)* - Os habitantes do vilarejo da ex-cooperativa se divertem no bar e dançam um tango.

2ª parte: **VI** – *Irimiás fait un discours* - Após a morte de Estike, o aguardado messias Irimiás dá uma lição de moral nos habitantes da vilarejo, na intenção de tomar o pouco dinheiro que lhes restam; **V** – *Perspective, vue de face* - As pessoas da cooperativa se deixam convencer pelas falsas promessas de Irimiás, vão embora a pé, pegam a estrada e chegam a uma casa em ruínas onde encontram decepção e problemas; **IV** – *Ascension? Hallucination?* - Irimiás, Petrina e Sanyi, irmão de Estike, passam em frente ao castelo em ruínas onde ela morrera e dizem ter visto sua aparição; **III** – *Perspective vue de dos* - Os ex-trabalhadores da cooperativa, mais uma vez, se deixam iludir com as falsas promessas de Irimiás. Em seguida, estão num caminhão em direção a um lugar que não conhecem; **II** – *Les soucis, le boulot* – Numa sala, alguns homens escrevem e narram de forma irônica a vida dos trabalhadores da cooperativa; **I** – *Le cercle se referme* – O solitário personagem *Doutor*, em seu posto de observação da janela de sua casa, após ter retornado de uma temporada internado num hospital, volta a escrever sobre o povo do lugar, mas não sabe que a maioria já não vive mais ali. Em todos as par-

¹⁷³ Eu tive acesso ao livro em francês e não o original em húngaro.

tes do livro, existe um *narrador over* (que opina sobre tudo e todos, mas não aparece na tela) e a *voz off* do personagem *Doutor* (que às vezes aparece na tela, outras não).

A composição do filme:

O filme é dividido em 3 DVDs e nomeado por capítulos, mas na prática é montado como o livro: parte de I a VI e inversamente de VI a I, e as partes se relacionam.

DVD 1: 1º capítulo – *Corre a notícia de que eles vêm aí* - Conteúdo muito similar ao do livro. E o narrador do filme é o personagem *Doutor*, que observa a vida de todos; 2º capítulo – *Ressurreição*. Irimiás e Petrina chegam ao vilarejo e vão direto para um bar, já encenando com quem ali está. Em seguida, saem, caminham pela estrada, e Sanyi, irmão de Estike, os acompanha. Passam por um castelo em ruínas e o *narrador over* comenta: “Este céu se limpa rápido com as lembranças.”; 3º capítulo – *Saber qualquer coisa*. O Doutor, em sua casa, e depois caminhando pelo vilarejo sob a chuva fina.

DVD 2: 4º capítulo – *O trabalho das aranhas I* - As pessoas do vilarejo vivendo o cotidiano; 5º capítulo – *Desfazimento* - A menina Estike é enganada pelo irmão, e ela envenena seu próprio gato. Estike a caminho de suicidar-se; 6º capítulo – *O trabalho das aranhas II* - As pessoas do vilarejo estão num bar.

DVD 3: 7º capítulo – *Irimiás faz um discurso* - Após a morte de Estike, Irimiás dá lição de moral nas pessoas por causa do suicídio dela, e convence-as a dar o parco dinheiro que têm, prometendo ajudá-las a recomeçar suas vidas, sob seu comando; 8º capítulo – *Perspectiva frontal* - Irimiás transa com a Sra. Schimdt num cômodo do Bar. Ele faz outro discurso, prometendo levar as pessoas da cooperativa agrícola falida a outro lugar. Irimiás, Petrina e Sanyi, caminham pela estrada e dizem ver o fantasma de Estike em frente ao castelo em ruínas onde ela morrerá; 9º capítulo – *Ir ao céu, ter pesadelos* - As pessoas da fazenda partem a caminho de uma “nova vida”; 10º capítulo – *Perspectiva “por trás”* - As pessoas estão agora na “nova morada”, uma casa velha sem estrutura alguma, desiludidas e tristes. Irimiás chega e as leva para outro vilarejo, com novas promessas e desilusões; 11º capítulo – *Só trabalho e problemas* - Irimiás separa o grupo/as pessoas, manda cada um para um lugar diferente; 12º capítulo – *O círculo se fecha* - O Doutor está em sua casa sozinho, após ter retornado de uma temporada internado num hospital. Ele narra a mesma citação do início do filme: “Numa manhã de outubro, antes de cair as primeiras gotas.”. Fim.

B. Tarr faz algumas mudanças do livro na sua recriação fílmica, existem locações e situações do livro que não estão no filme, como uma sala de cinema mencionada e a causa da morte do pai da personagem Estike (ele se suicidara), que aparecem no livro e não nos é

dado a saber no filme. No filme, gradualmente, ficamos sabendo do fracasso e destruição da fazenda coletiva, a partir dos pontos de vista de diferentes personagens.

Sobre o documentário *Tarr Béla, I used to be a filmmaker* (2013), de Jean-Marc Lamoure

O documentário¹⁷⁴ foi feito pelo francês Lamoure durante a filmagem d' *O cavalo de Turim*, de B. Tarr (um filme dentro do filme). Nele é possível perceber e ver aspectos do fazer cinematográfico de Tarr. O documentário começa com Béla Tarr e sua equipe chegando de carro à locação do filme *O cavalo de Turim*, numa zona rural, no interior da Hungria. Ele, então, define onde deve ser colocada a câmera, pede para ligarem enormes ventiladores; para preparem o helicóptero que irá espalhar folhas secas para a cena que vai ser rodada. E, assim, já de início, nos é dado saber de onde vem o vento devastador que vimos durante seu filme. Na tela, o diretor Lamoure projeta as imagens do cineasta húngaro, o ensaio do plano-sequência relativo ao sexto dia do filme *O cavalo de Turim*: em que os personagens protagonistas, o Pai (Janós Derzsi) e a Filha (Erika Bók) tentam, em vão, irem embora do lugar onde vivem. O que não quer dizer que Tarr começara o filme pelo final, já que ele filma em ordem cronológica e enquanto não terminava uma sequência não passava para a próxima. A seguir, vemos Tarr narrando de modo afetivo algo sobre a locação seu filme. Outras imagens e uma equipe de pedreiros, arquiteto, engenheiro construindo a casa onde Pai e Filha irão vivenciar a ficção. Na tela do documentário de Lamoure, o início do filme de Tarr sendo gravado: o personagem Pai está na estrada, dentro da carroça/charrete, sendo levado pelo cavalo. Em seguida, o compositor Víg Mihály relata como fizera a música do filme e sua experiência de trabalho com Tarr, enquanto músico e ator; sequência entremeada por imagens do filme *Satantango* (1994). De volta ao *set* de filmagem, da locação d' *O cavalo de Turim*, Mihály conversa com Ágnes Hranitzky (co-diretora e montadora do filme), assistem a uma sequência do filme pelo monitor - quando o suposto vizinho (M. Kormos), chega a casa do velho camponês pedindo aguardente (*palinka*, cachaça húngara) e fazendo previsões sobre o fim do mundo. Mihály lê parte do diálogo para ajudar o ator Kormos fazer a cena. Tarr pede alguém para colocar/tocar a música (que V. Mihály fizera para o filme), durante a sequência que está sendo rodada. O cineasta húngaro em seguida conversa com os atores sobre o que melhorar, e refazem a sequência. O documentário de Lamoure segue alternando imagens dos filmes de Tarr, com os depoimentos dos atores, da equipe técnica, e as imagens do filme que está sendo rodado. O ator Janós Derzsi fala de quando começara a atuar e de sua relação com e no cinema de Tarr. Num determinado momento no *set* de filmagem, Ágnes penteia o cabelo da atriz Erika Bók (a Filha - personagem do filme), não apenas porque não tem maquiador e cabeleireiro em seus filmes, mas demonstrando carinho por ela. Numa determinada sequência, Tarr explica para Erika o que fazer e a trata com carinho. Erika é quase uma filha para eles. Aliás, no depoimento dela no documentário de Lamoure, Bók declara que eles são como pais para ela. Tarr e Ágnes a encontraram num orfanato, quando a convidaram para atuar; Bók atuou em três de seus filmes: a primeira vez, ainda criança, e, depois, duas vezes enquanto

¹⁷⁴ Filme ainda não lançado do Brasil, tive acesso a ele em Paris em novembro 2014, por intermédio da produtora do filme: *MPM Film*. Mas já disponível em DVD, na Europa.

adolescente e adulta. Tarr com Ágnes controlam os movimentos de câmera executados pelo diretor de fotografia sempre pelo monitor e, assim, vão juntos conduzindo a filmagem. Em certo momento, o diretor húngaro declara ao diretor francês e ao espectador: “Não existe democracia na arte, pois é o diretor quem decide onde por a câmera”. Fala também que a relação com sua equipe é algo familiar e espiritual, e que a paisagem húngara e as locações têm, para ele, um caráter humano, especial; mas são lugares onde nada muda. No documentário de Lamoure, ficamos sabendo também que um ano depois de realizado o filme de Tarr, o assistente de direção (Yann-Eryl Mer) dos dois cineastas, voltou à casa locação principal d’ *O cavalo de Turim*, e lá vivia um senhor que cuidava da locação a pedido de Gábor Tényi produtor-sócio de Tarr (na T.T. Filmműhely). Mais dados sobre o documentário - disponível em <http://www.mpmfilm.com/tarr-bela-cineaste-et-au-dela/> - Acesso 01.11.2014. Esta é a primeira vez que alguém registra em filme o estilo Tarr de fazer cinema, e provavelmente a última, já que ele encerrou sua carreira como diretor de cinema.

Fotos kit da tese: Entregue à banca examinadora no dia da defesa, 05.05.2017, a tese em formato rolo de filme, os anexos em formato de pôster com dobras, e as cópias dos filmes em DVD, mais bloco de anotações. A versão entregue à biblioteca da EBA/UFMG foi a tese em forma de rolo, incluindo os anexos.

