



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

**A CONDIÇÃO DO SER HUMANO
NO PLANO - SEQUÊNCIA DE BÉLA TARR
UM ESTUDO DE CASO DO FILME *SÁTÁNTANGÓ***

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Ana Catarina Ferreira Aguiar

Porto, Julho 2021



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

**A CONDIÇÃO DO SER HUMANO
NO PLANO - SEQUÊNCIA DE BÉLA TARR
UM ESTUDO DE CASO DO FILME *SÁTÁNTANGÓ***

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem
Especialização em Cinema e Audiovisuais

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professor Doutor Carlos Ruiz

Ana Catarina Ferreira Aguiar

Porto, Julho 2021

À minha mãe.

Agradecimentos

Para a conclusão deste trabalho muito contribuíram, de diversas formas, diferentes pessoas. Foram momentos de partilha de ideias, conhecimentos, sensibilidades e emoções que me acompanharam neste percurso e me ajudaram a prosseguir.

Gostaria de agradecer especialmente:

Ao Prof.º Dr.º Carlos Ruíz, meu orientador, pelo entusiasmo e apoio, essenciais para a realização deste trabalho. Sempre disponível, transmitiu-me confiança desde o primeiro momento. A comunhão de ideias e uma certa forma de *ver e pensar* o mundo, traduziu-se num feliz encontro que contribuiu, sem dúvida, para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha família nuclear, mãe e tio Luís, pelo suporte incondicional, por acreditarem e tornarem possível o meu percurso académico.

Aos meus tios Misé e Carlos pelo apoio logístico.

À minha irmã pelo incentivo constante.

Aos meus amigos, sempre presentes, pela amizade.

Um obrigada especial à Catarina de Sousa e ao Nick Tyson.

Resumo

Este trabalho pretende, através de uma leitura estético-política, estabelecer a forma como Tarr representa o ser humano, no filme *Sátántangó*, analisando a encenação do plano-sequência, recurso cinematográfico primordial da sua obra.

A escolha deste ponto de partida assenta na escassez de estudos sobre *Sátántangó*, apesar deste ser considerado, por muitos críticos, como a obra-prima de Béla Tarr. Alguns dos estudos disponíveis são no âmbito da filosofia e da estética e em apenas dois deles (Heck, 2020; Batori, 2018), se encontra uma intenção de pensar o filme com uma perspetiva sócio-política.

Trata-se de um estudo de caso, com base na análise detalhada de três conjuntos de planos, cada um evocando um espaço geográfico comunitário - grande planície húngara, propriedade rural dispersa e taberna. A seleção dos planos incidiu sobre os que, em nossa opinião, melhor abrem a discussão sobre a dimensão humana e oferecem maiores significados para serem explorados em si mesmos e na relação com outros planos no filme.

Com este estudo foi possível abordar a influência dos ideais socialistas nos espaços comunitários, assim como o reflexo que a transição política teve na vida das pessoas, e concluir que os problemas da pobreza e da desigualdade social na Europa se mantêm; e que *Sátántangó*, mesmo com mais de 25 anos, tem uma força, atualidade e significado, capaz de nos mostrar que a história é sobre as mesmas pessoas e que a pobreza, tal como ela é revelada pela câmara de Tarr, é ainda hoje uma realidade.

Palavras-Chave: Plano-sequência, Béla Tarr; *slow cinema*; cinema húngaro; tempo e espaço cinematográfico;

Abstract

This study, through an aesthetic-political reading, seeks to identify the ways in which Tarr represents the human being in the film *Sátántangó*, analysing the staging of the long take, a primordial cinematographic component of his work.

The decision to engage in this inquiry is based on the scarcity of studies on *Sátántangó*, despite it being considered, by many critics, as Béla Tarr's masterpiece. Some of the available studies are in the field of philosophy and aesthetics and in only two of them (Heck, 2020; Batori, 2018), one finds an intent to explore the film from a socio-political perspective.

This is a case study, based on the detailed analysis of three sets of shots, each evoking a communal geographical space - the Hungarian Great Plain, the scattered country estates and the tavern. The selection of these shots focused on those that best open a discussion of the human dimension, while also offering additional meanings to be explored in and of themselves and in relation to other shots in the film.

Within this study, it was possible to examine the influence of socialist ideals on community spaces, as well as the impact that the political transition had on people's lives. From this, we arrive at the conclusion that the problems of poverty and social inequality in Europe remain; and that *Sátántangó*, even though it is over 25 years old, has a strength of actuality and meaning, capable of showing us that history is about the same people and that poverty, as it is revealed by Tarr's camera, is still a reality today.

Keywords: Long take, Béla Tarr; *slow cinema*; hungarian cinema; cinematic time and space;

Quando somos novos queremos sempre mudar alguma coisa no mundo.

Se não quisermos mudar o mundo, somos uns conformistas de merda...

É função dos jovens mudar o mundo, se não conseguem estão lixados.

Era essa a minha posição.

*Comecei a filmar porque queria agitar as pessoas, agredi-las,
forçá-las a pensar em quem são, no mundo que as rodeia, na função que têm.*

Tarr (Horta, 2016)

ÍNDICE

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| LISTA DE FIGURAS | ix |
| 1. INTRODUÇÃO | 11 |
| 1.1. ESTRUTURA | 14 |
| 1.2. TEMA..... | 15 |
| 1.3. OBJETIVOS..... | 15 |
| 2. METODOLOGIA | 16 |
| 3. CONTEXTO ESTÉTICO-POLÍTICO DE TARR: LUGARES, PESSOAS E TEMAS | 19 |
| 4. ANÁLISE DA IMAGEM E DO SOM NOS PLANOS SEQUÊNCIA DO FILME | 23 |
| 4.1. OS PRISIONEIRO DO <i>ALFÖLD</i> (CAMINHADA DE IRIMIÁS E PETRINA) | 23 |
| 4.1.1. Caminhada de Irimiás, Petrina e Sanyi | 28 |
| 4.1.2. Partida dos aldeãos para mansão | 30 |
| 4.1.3. Inferências sobre a análise dos prisioneiros do <i>Alföld</i> | 33 |
| 4.2. A FUGA NA <i>KOCSMA</i> (DANÇA NA TABERNA) | 39 |
| 4.2.1. Divisão do dinheiro entre os aldeãos | 43 |
| 4.2.2. Inferências sobre a análise da fuga na <i>kocsma</i> | 53 |
| 4.3. <i>A TANYA</i> E OS JOGOS DE PODER (DIÁLOGO DE SCHMIDT E FUTAKI) | 50 |
| 4.3.1. Redação do relatório de Irimiás sobre os aldeãos | 56 |
| 4.3.2. Entrega do relatório à polícia | 59 |
| 4.3.3. Inferências sobre a análise da <i>tanya</i> e os jogos de poder..... | 63 |
| 5. CONCLUSÕES | 66 |
| 5.1 A DIGNIDADE HUMANA EM BÉLA TARR E A SUA PERTINÊNCIA NA ATUALIDADE... | 74 |
| 6. BIBLIOGRAFIA..... | 80 |

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1
Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1
Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1
Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1
Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1
Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1.
Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 1
Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2.
Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 8. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 9. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 10. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 11. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 12. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 13. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 14. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 15. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 16. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 2
Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 8. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 9. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 10. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3

- Figura 11. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 12. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 13. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 14. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 15. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 16. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 17. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 18. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 19. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 20. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 21. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 3
Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 8. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 9. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 10. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões
Figura 11. Fotograma do filme Prologue (2004) - Conclusões

1. INTRODUÇÃO

Ver um filme é fazer parte de uma experiência que confere uma ligação ao nosso mundo.

Mas porquê esta ligação através do cinema de Béla Tarr?

Sátántangó é um filme do húngaro Béla Tarr, de 1994, que tem a duração de 422 minutos, com apenas 150 planos. É baseado no romance com o mesmo nome de László Krasznahorkai, escritor, também húngaro, contemporâneo de Tarr, conhecido por romances difíceis e exigentes, frequentemente rotulados como pós-modernos e com temas distópicos e melancólicos.

Tarr defende que não se trata da adaptação de um romance ao cinema, mas sim de o assumir num cenário. Filme e romance têm o mesmo título e a mesma estrutura (dividem-se em doze capítulos: I-VI e VI-I, seis para a frente e seis para trás como um tango). A história gira em torno de uma comunidade rural, decadente, cujos sonhos, desejos, traições e fraquezas são revelados num ritmo lento, como se de um tango se tratasse.

O facto de termos crescido num meio rural, Alentejo, de tradição comunista por excelência, potenciou a nossa sensibilidade para este filme e, conseqüentemente, a inspiração para a sua análise. Consideramos existir uma ligação afetiva/emocional com terras mais precárias, “desoladas”, onde se pode entender melhor a natureza e o ser humano, na sua dignidade; terras onde ele está mais exposto à precariedade, com acesso a menos recursos, de que são exemplos o meio rural Húngaro, o Alentejo profundo e muitos outros. Os camponeses e os seus poucos recursos, a dependência quase total da Natureza como meio de subsistência, o isolamento e uma certa forma de estar, solidária, comunitária, associada ao ideal comunista e que, em decadência, acaba por conferir aos habitantes desses lugares uma marginalidade aos vários níveis, social, cultural, político e económico.

São escassos os estudos disponíveis sobre *Sátántangó*, apesar deste ser considerado, por muitos críticos, como a obra-prima de Béla Tarr. As razões que justificam esta escassez são diversas e a mais importante poderá estar relacionada com a longa duração do filme, característica que dificulta a difusão e distribuição do mesmo nos circuitos profissionais, como os festivais de cinema, e a sua exibição em salas.

Nos estudos que encontramos, apenas em dois deles existe uma intenção de pensar *Sátántangó* numa perspetiva sócio-política. Os restantes são, na sua maioria, realizados no âmbito da filosofia e da estética.

As publicações mais extensas sobre Tarr e concretamente sobre esta obra, pertencem a Jacques Rancière e András Kovács e apontam para direções distintas. Rancière (2012), num ensaio poético-filosófico, procura traduzir em palavras as imagens e a atmosfera do filme, visando os sentidos ético, político e social; por sua vez, Kovács (2013) debruça o seu estudo sobre questões formais, aspetos de luz, movimento, cor, som e, sobretudo, na análise do tempo dos planos.

Um outro autor, Tiago de Luca (2016) contextualiza Tarr no *slow cinema*, considerando-o um dos seus maiores precursores no cinema contemporâneo húngaro. Para este autor, o cinema lento é um fenómeno global que atende aos contextos específicos e tradições de onde os variados filmes são originários, tendo em comum o contraponto à aceleração do mundo pós-moderno, devido ao seu carácter contemplativo, aos silêncios e à duração (p. 3).

Lídia Mello (2015), realizou um estudo sobre os últimos cinco filmes de Béla Tarr (incluindo *Sátántangó*), partindo de uma perspetiva estético-filosófica com o objetivo de dar a conhecer o autor e explorar a sua cinematografia através da ideia de repetição. Uma das reflexões que se pode fazer ao ler este estudo, é que através da arte se podem produzir novas formas de pensar (p. 228).

Também Heck (2020), no seu livro *After Authority - Global Art Cinema and Political Transition*, argumenta que não existe arte apolítica e explora a forma como o cinema de arte se relaciona com a política, através da ambiguidade. Considera que Tarr, com os movimentos de câmara barrocos, as estratégias de enquadramento claustrofóbico e despreocupação narrativa, produz um cinema envolvente e auto-reflexivo. Reconhece em *Sátántangó*, uma resposta à transição política do pós-comunismo da Hungria, através da construção de uma imagem democrática, um cinema que se posiciona como anti-autoritário, livre de um papel determinante da autoridade dos governos ou do artista (p.54).

A obra de Tarr pode ser dividida em dois períodos: o período inicial, onde Tarr tem uma atitude mais reivindicativa e expectante de mudança e produz filmes com temas ligados aos problemas sociais da Hungria socialista. Neste período, a sua obra testemunha, por exemplo, as difíceis condições de vida dos trabalhadores fabris e as dificuldades das pessoas no acesso à habitação; no segundo período, os filmes acompanham o declínio do sistema comunista e o aparecimento do capitalismo. São filmes cada vez mais pessimistas, onde a política surge reduzida a uma promessa, uma manipulação, como é o caso de *Sátántangó*. Para Rancière, eles representam, assim, o fim da esperança de um novo mundo de liberdade e igualdade, e o desencanto em relação à promessa capitalista que sucedeu ao colapso da era socialista (Maury e Rollet, 2016, p. 140).

O recurso cinematográfico que articula a composição visual do plano com a estrutura narrativa global, é o plano-sequência que, na opinião de Kovács (2013, p. 50), não existe para representar um ambiente específico ou um determinado assunto, mas antes como um “objeto” emocional, isto é, algo que carrega um efeito psicológico, sobretudo através da profundidade de campo. Para Rancière (2013), este plano “(...) é como que a assinatura do estilo de Béla Tarr: um movimento numa direção, e a câmara a seguir em sentido contrário; um espetáculo e o lento deslocamento que nos conduz até àquele que o contempla (...)” (Rancière, 2013, pp. 41-42).

Abundantemente utilizado na filmografia de Béla Tarr e parte integrante da sua estética, é um plano que regista uma ação sem cortes, uma vez que não existe a fragmentação através da montagem e, de acordo com Bazin (1960) referido em Xavier (2008), um dos maiores instrumentos do realismo cinematográfico, aproximando-o ao mundo real. Bazin considera que a possibilidade de reproduzir um mundo à imagem do real é essencial à natureza do cinema, constituindo uma espécie de missão: testemunhar uma existência e respeitá-la em si mesma, deixando que ela revele o que tem de essencial (Xavier, 2008, p. 88).

Em nossa opinião, pensar sobre Tarr e sobretudo pensar sobre qualquer filme da segunda metade da sua obra, sem refletir sobre aspetos políticos, traduz-se num trabalho incompleto, pois consideramos que a sua cinematografia tem uma preocupação política subjacente. O interesse do cinema de Tarr não reside nas histórias, uma vez que o próprio afirma que todas as histórias foram contadas (Maury e Rollet, 2016, p. 13), mas na representação do que é ser-se humano. Para Tarr, é muito importante estar do lado dos mais vulneráveis, miseráveis, representando-os no seu cinema e procurando dar-lhes dignidade¹.

Esta afirmação de Tarr, sobre o seu cinema proteger a dignidade humana, provoca-nos um conflito uma vez que, *à priori*, não conseguimos encontrar aspetos em que a dignidade humana ali seja defendida. As personagens de *Sátántangó* são rígidas ao longo de todo o filme, sendo difícil ao espectador estabelecer relações de identificação ou criar empatia. A situação social em que se encontram é precária e não possuem ferramentas cognitivas, nem morais, capazes de melhorar a sua situação. São personagens vulneráveis, psicológica e socialmente, incapazes de cooperar na construção de um bem comum.

¹ Numa entrevista ao Jornal I, em 2018, disse que o seu cinema é sobre a dignidade humana.

A escassez de estudos sobre *Sátántangó* e sobre Tarr, aliada à nossa curiosidade e vontade de melhor entender a obra, levou-nos a querer contribuir para o conhecimento da mesma, iniciando o desenvolvimento deste trabalho a partir das seguintes questões:

- De que forma o ser humano é representado por Béla Tarr?
- Como se pode identificar o seu estilo de encenação?
- Como podem ser justificadas as ações das personagens no filme?
- De que forma protege Tarr a dignidade humana?

1.1 ESTRUTURA

Este trabalho está dividido em quatro partes centrais.

- A primeira parte é constituída pelos capítulos 1 e 2. No capítulo 1 é introduzido o tema, com a justificação do mesmo, onde se apresenta o estado da arte e são definidos os objetivos do estudo; o capítulo 2 aborda a metodologia a ser seguida.

- A segunda parte, que corresponde ao capítulo 3, inclui o contexto social, político e estético da cinematografia de Tarr, as pessoas e os lugares, focos de interesse do realizador. Desenvolve-se com uma breve contextualização de *Sátántangó* (romance e filme) e com a introdução aos conceitos de tempo e espaço cinematográfico, no plano-sequência, recurso estilístico essencial da sua obra, que será o elemento central de análise neste estudo.

- A terceira parte, capítulo 4, subdivide-se em três partes centrais, onde em cada uma serão analisados e comparados os planos-sequência, previamente selecionados. Esta análise será feita através dos códigos de imagem e de som e da sua estrutura quanto ao ritmo, tempo, espaço, caracterização das personagens e encenação do diálogo.

- Na quarta e última parte, partindo da análise realizada, serão elaboradas algumas conclusões sobre o universo de *Sátántangó*, o seu potencial de reflexão política (no contexto específico da Hungria pós-comunista) e o seu potencial de arquivo e preservação da memória coletiva. Serão também definidas as premissas que constituem a nossa perspetiva de como pensar a obra na atualidade, a sua pertinência, e o contributo que Tarr dá à história do cinema e à humanidade, com a sua visão universal sobre a dignidade humana.

1.2 TEMA

Este trabalho pretende, através de uma leitura estético-política, estabelecer a forma como Tarr representa o ser humano, no filme *Sátántangó*, analisando a encenação do plano-sequência, recurso cinematográfico primordial da sua obra. No desenvolvimento, serão abordados o *slow cinema* e o pós-comunismo na Hungria, a fim de refletir sobre a região, visão histórica, política e social que *Sátántangó* reproduz.

1.3 OBJETIVOS

Para este trabalho foram definidos os seguintes **objetivos**:

Objetivo geral:

Estabelecer de que modo se pode entender a estética de Tarr no que respeita à representação de *ser humano*, partindo da sua encenação do plano-sequência no filme.

Objetivos específicos:

- 1) Identificar os recursos cinematográficos que Tarr implementa para representar o *ser humano* no plano sequência.
- 2) Contextualizar a obra no domínio político, social e económico e, na sua relação com a representação do ser humano, no filme *Sátántangó*.

2. METODOLOGIA

Este trabalho consiste num **estudo de caso** do filme *Sátántangó*, que envolve a análise detalhada de conjuntos de planos-sequência, com o objetivo de investigar como Tarr representa o ser humano.

Para a consecução dos objetivos, selecionaram-se três planos centrais que, em nossa opinião, melhor abrem a discussão sobre a dimensão humana no filme e que representam o contexto sócio-histórico do pós-comunismo na Hungria. A cada um destes planos centrais juntaram-se outros planos (secundários) que, por semelhança ou diferença, clarificam a visão do tratamento estético de Tarr.

A escolha está em linha com o argumento de que Tarr submete a narrativa ao espaço e ao tempo, através de várias técnicas cinematográficas, tais como a desdramatização da narrativa, a *pausa disruptiva* (de (Çağlayan) e o *tempo morto*. Esta opção dramaturgica cria blocos-temporais, a *imagem pensativa* (de Rancière) ou a *imagem-tempo* (de Deleuze) que, por sua vez, expandem possibilidades de infinitas reflexões.

Os planos-sequência a analisar são:

A- OS PRISIONEIROS DO *ALFÖLD*

Plano Central - Caminhada de Irimiás e Petrina - Parte I - 00:41:33 - 00:43:16 - Neste plano-sequência, Irimiás e Petrina caminham até à esquadra da polícia, onde serão notificados de que terão de trabalhar como informadores do Estado.

Conjuntamente com este plano, para caracterizar o *Alföld* enquanto espaço cinematográfico de Tarr e a caminhada como atividade humana, serão analisados dois planos secundários de caminhadas: a caminhada de Irimiás, Petrina e Sanyi (Parte III - 02:04:47 - 02:06:21) e a partida dos aldeãos para a mansão Almassy (Parte III - 00:38:09 - 00:38:59);

B- A FUGA NA *KOCSMA*

Plano Central - Dança na taberna - Parte II - 01:35:51 - 01:46:17

Na taberna, enquanto esperam a chegada de Irimiás e Petrina, os aldeãos bebem, interagem e dançam.

Este segundo plano central, será analisado na sua relação com outro plano do interior da taberna, a divisão do dinheiro entre os aldeãos (Parte II - 01:17:22 - 01:23:52), com o objetivo de explorar a importância destes locais de fuga e alienação, na vida da comunidade e na cinematografia de Tarr.

C- A *TANYA* E OS JOGOS DE PODER

Plano Central - Diálogo de Schmidt e Futaki - Parte I 00:28:58 - 00:38:12

Na casa de Schmidt, ele e Futaki discutem sobre a divisão do dinheiro que os aldeãos ganharam e são interrompidos pela Sra. Hálics, que traz a notícia de que Irimiás e Petrina estão a chegar.

Neste terceiro conjunto de planos, ao diálogo de Schmidt e Futaki, na casa do primeiro, juntar-se-ão outros dois planos de interiores: a redação do relatório de Irimiás sobre os aldeãos (Parte III - 01:20:41 - 01:23:40) e a entrega do relatório à polícia (Parte III - 02:06:22 - 02:21:26); através destes planos, far-se-á a análise dos espaços arquitetónicos interiores e a encenação das personagens nesses mesmos espaços.

Em cada plano-sequência, serão analisados os códigos de imagem e de som, definidos por Nogueira (2010):

- **Enquadramento**, tudo o que está no interior do quadro, dentro dos limites deste; é a primeira escolha do realizador entre o que pertence e o que excede a imagem; neste caso, é importante conhecer a hierarquia de interesse dos objetos a mostrar, a relação entre a figura e o fundo, os ângulos e as distâncias, etc.;

- **Som**, todos os elementos sonoros (sendo fontes diegéticas ou não) que contribuem para realçar o tom, a emoção ou o dramatismo das imagens; por exemplo, a banda sonora, os sons ambientais, os diálogos, as vozes e o silêncio, podendo funcionar como comum evidência da estética, da mesma forma que a ausência de imagem, num ecrã negro, reforça a importância do som;

- **Movimento de câmara**, a movimentação que a câmara efetua num plano em relação à ação, ao espaço, às personagens e aos objetos; ou seja, todas estas variáveis podem alterar-se ao longo de um único plano, e o próprio movimento pode alterar o conteúdo da imagem através da sua velocidade e duração;

- **Fotografia**, as propriedades fotográficas da imagem, ou seja, a cor, a luz, a focagem e as texturas;

- **Encenação** ou *mise en scène*, a descrição e a dramatização das ações e reações das personagens em cena, a sua coreografia dentro e fora-de-campo.

No desenvolvimento da análise, serão exploradas e cruzadas ideias de autores como Rancière, Kovács, Bordwell, Mary Ann Doane, De Luca, entre outros, buscando diferentes formas de olhar para a obra do realizador e identificando as variações do espaço e do tempo nos planos-sequência selecionados. Também será feita uma breve contextualização histórica, política e social da obra, através de autores como Heck, Batori e Yurchak, entre outros.

Em cada um dos três conjuntos de planos, serão destacados alguns pontos-chave que permitirão constituir uma leitura da representação do ser humano em Tarr.

Por fim, será feita uma reflexão sobre as conclusões que se estabeleceram na análise e na utilização, por Tarr, do espaço e do tempo e, assim, evidenciar o tratamento estético do autor. Confrontar-se-ão essas conclusões com o estado da arte, procurando elementos estéticos e políticos que informem a forma como Tarr representa o ser humano.

3. CONTEXTO ESTÉTICO-POLÍTICO DE TARR: LUGARES, PESSOAS E TEMAS

Este capítulo inicia-se com uma caracterização da arte de Tarr, onde são abordados aspectos relacionados com o seu estilo e influências; temas, lugares e pessoas que habitam os seus filmes. Posteriormente, será feita uma breve contextualização histórica, política e social de *Sátántangó* (romance de László Krasznahorkai e filme de Béla Tarr), que permitirá uma base de clarificação do universo de *Sátántangó*.

Tarr é contextualizado no *slow cinema*, sendo considerado por De Luca (2016), um dos seus maiores precursores no cinema contemporâneo húngaro. Para o autor, este cinema é um fenómeno global, que atende aos contextos específicos e tradições de onde os variados filmes são originários, tendo em comum o contraponto à aceleração do mundo pós-moderno, devido ao seu carácter contemplativo, aos silêncios e à duração dos mesmos (De Luca, 2016, p. 3).

Os filmes de Tarr evocam discursos de nostalgia porque são persistentemente rodados por meio da cinematografia em preto e branco (Çağlayan, 2018, p. 92). A imagem monocromática é central para a atmosfera sombria que Tarr cria e a sua consistência lembra outros filmes em preto e branco, do expressionismo alemão, passando pelo neo-realismo italiano até às ondas modernistas dos anos 50 e 60. O efeito histórico desta escolha não é mera coincidência já que a imagem evoca, de certa forma, uma sensação de passado. Porém, a estética de Tarr também pode ter uma explicação geopolítica, pois ele pertence ao grupo de realizadores dissidentes, originários do outro lado da Europa, que evidenciam uma representação nua e crua da vida para lá da Cortina de Ferro (Çağlayan, 2018, p. 93).

A partir dos anos 90 surge uma tendência, dentro do cinema pós-socialista húngaro, a *Black Series*, sendo *Sátántangó* um dos seus filmes emblemáticos. Essa tendência e a sua representação do espaço cinematográfico, evoca o modo narrativo das parábolas dos anos 60, enquadrando-se (e a *Sátántangó*, consequentemente), numa continuidade estética entre as produções realizadas na era socialista e os anos 90 (Batori, 2018, p.141).

Durante a ditadura de Kádár (Secretário-Geral do Partido Socialista dos Trabalhadores Húngaros, que presidiu o país de 1956 até 1988), era proibido que certos tópicos fossem abordados nos filmes, sendo permitido, no entanto, que alguns realizadores húngaros criticassem o regime (através de alegorias, parábolas), desde que não o fizessem explicitamente. Dessa forma, os realizadores tinham hipótese de refletir criticamente sobre o contexto político e social em que viviam, nas suas experimentações artísticas e o regime ganhava, por sua vez, uma imagem mais liberal junto do Ocidente.

Embora encontremos vários exemplos do uso de linguagem codificada nos anos 60, 70 e até 80, a forma parabólica vai desaparecendo ao longo dos anos 70, revelando que o espaço físico deixou de desempenhar um papel tão significativo nos filmes.

A grande planície húngara (*Alföld*) e a propriedade rural dispersa (*tanya*), cenários recorrentes das parábolas, regressarão como imagens para as histórias durante a mudança de sistema e constituirão os temas dominantes nos filmes de Béla Tarr. A terra árida (*puszta*), a *tanya* e o *Alföld* tornam-se o epicentro da decadência e o símbolo dos valores nacionais perdidos, no espaço pró filmico, contribuindo, na opinião de Batori (2018), para o conceito estético de Tarr, ao estabelecer um universo fechado e abstrato que, embora espelhando liberdade, aprisiona as personagens (Batori, 2018, p. 148).

Como já foi referido neste trabalho, o cinema de Tarr tem uma estética ligada ao *slow cinema*, que é definida por De Luca (2011) na sua relação com o realismo de Bazin; porém, o autor encontra uma diferença crucial entre os dois, no que concerne à forma como estes realismos extrapolam os imperativos representacionais que informam a visão de Bazin sobre o cinema realista (2011, p. 22). Os filmes, com frequência, abandonam a motivação narrativa e, ao mesmo tempo ou invés disso, exibem excessos estilísticos; sobre este facto, De Luca argumenta que isso contradiz as regras de Bazin, pois o alongamento temporal do plano ultrapassa as exigências da história, deixando o espectador sem orientação sobre como ler uma determinada cena em particular (De Luca, 2011, p.24).

Por vezes os planos prolongam-se por longos períodos de tempo, desafiando as regras do cinema narrativo mais convencional, contudo, essas sequências podem traduzir uma parte da história ou a visão particular de um realizador.

Em *Sátántangó*, o elemento mais importante não é um qualquer tema ou tópico, mas sim uma forma de abordagem da condição humana, partilhada entre Tarr e Krasznahorkai (2018). O encontro de ideias e a colaboração entre os dois é um sucesso, na medida em que ambos têm uma atitude compassiva para com o sofrimento humano, qualquer que seja a situação em que o mesmo se manifeste.

O ambiente descrito é deplorável, com a chuva que cai de forma ininterrupta e as personagens que caminham habitualmente enterradas na lama.

Os habitantes da aldeia são ao mesmo tempo simples e de uma comicidade patética. Krasznahorkai ironiza, brincando com preconceitos, apresentando os aldeãos como tolos, desprovidos de inteligência e o médico como sombrio, amargo. O traço geral das personagens é, por um lado, serem social e psicologicamente vulneráveis e, por outro, moralmente condenáveis. São aldeãos, entre os quais o taberneiro, uma mulher com vários filhos, incluindo duas adolescentes, prostitutas, um mais novo e uma menina demente, o médico, o professor e um capitão da polícia.

Vivem em casas degradadas, sem saneamento básico e reúnem-se na taberna da aldeia, infestada de aranhas, para dançar, beber e alienarem-se da sua condição miserável.

A obra de Krasznahorkai, *Sátántangó*, traduzida para a língua portuguesa em 2018, foi editada originalmente em húngaro, no ano de 1985, quatro anos antes da queda do regime totalitarista comunista na Hungria; é um romance que traduz a opressão de uma comunidade de aldeãos que vê a sua vida ser controlada por uma espécie de “teia secreta”, em alusão ao regime político onde a história se desenvolve. Krasznahorkai apresenta-nos um grupo de aldeãos que vivem numa comunidade em ruínas, algures na Hungria, a qual se preparam para abandonar, facto que representa de algum modo a falência do regime feudal.

O romance centra-se na rede interna de espionagem de um Estado totalitário comunista. Começa com um enredo complexo: o gado, único meio de subsistência dos aldeãos, é vendido, e os aldeãos preparam-se para abandonar a propriedade, tendo em vista uma vida melhor, em outro lugar. Porém, quando têm conhecimento de que dois antigos habitantes – Irimiás e Petrina – que julgavam mortos, estão de regresso à comunidade, desistem da ideia. Como eles vêm da cidade vizinha e fazem a viagem a pé, é nesse intervalo de espera que se desenvolvem algumas das histórias do filme.

Os aldeãos mostram-se ansiosos com aquele regresso, considerando até um deles, Irimiás, como uma espécie de salvador, ignorando que, afinal, ambos trabalham agora para o Estado, como informadores disfarçados. Irimiás é descrito com sapatos amarelos, de ponta fina, brilhantes, uma gravata vermelha, dedos longos e finos, queixo e nariz pontiagudos.

Petrina, surge como uma figura gorda e robusta, cuja natureza da sua relação com Irimiás é revelada nas palavras “*meu amigo, meu mestre (...)*” que lhe dirige (Krasznahorkai, 2018, p.57).

Estruturalmente, *Sátántangó* é o mais complexo de todos os filmes de Tarr, devendo esta complexidade, sobretudo, ao facto de ser o único filme com uma narrativa não-linear, ou seja, os acontecimentos não são sempre representados de forma cronológica, particularmente nos primeiros dois terços do filme. Essa estrutura narrativa, que pode parecer caótica para o espectador, inicia-se de uma forma complexa e simplifica-se, gradualmente, ao longo do filme.

A forma cinematográfica adequada, na articulação da estrutura visual do plano com a estrutura narrativa global, é o plano-sequência, nas suas diversas variantes.

Em Tarr, a estruturação do tempo apresenta duas desconformidades, em comparação com o clássico da ficção cinematográfica. Em primeiro lugar, demora mais tempo, excedendo o que é exigido pela seleção dos elementos visuais, necessários para a compreensão da ação; em segundo lugar, o plano-sequência também abrange muito pouco espaço.

O campo de visão é obstruído pelo próprio conteúdo do espaço, fragmentando-o, introduzindo-nos num universo sensível do qual não podemos ter domínio visual de um ponto de vista privilegiado; ou, como diria Rancière (2016), o espaço e o tempo não são ferramentas para a construção de histórias. São realidades materiais. A personagem e o que ela vê estão, assim, incluídas no mesmo espaço (Maury e Rollet, 2016, p. 142). A paisagem nunca é pensada como cenário, elemento decorativo, mas como uma personagem que contribui para o drama.

Sobre a personificação da paisagem Tarr afirma, numa entrevista, que qualquer lugar tem um rosto. E acrescenta que o lugar é uma personagem principal, tal como a música e o ritmo (Maury & Rollet, 2016, p.15).

Tendo em conta a afirmação anterior de Tarr, de que na sua obra existe uma valorização dos lugares e das pessoas, este trabalho deve a escolha e organização das cenas à importância que o realizador atribui a esses (lugares) e à relação dos mesmos com as personagens que os habitam.

Ao focalizar este nosso estudo na *puszta* (terra árida), no *Alföld* (grande planície húngara), na *tanya* (propriedade rural dispersa) e na *koscma* (taberna), as cenas salientam a influência dos ideais socialistas nos espaços comunitários, assim como o reflexo que a transição política teve na vida das pessoas.

4. ANÁLISE DA IMAGEM E DO SOM NOS PLANOS-SEQUÊNCIA DO FILME

4.1 - OS PRISIONEIRO DO *ALFÖLD* (CAMINHADA DE IRIMIÁS E PETRINA)

Este subcapítulo inicia-se com o estabelecimento do espaço cinematográfico, o *Alföld*, onde decorrem os planos-sequência a analisar, visando a forma como Tarr encena e aprisiona as personagens no exterior, com ênfase no seu processo da caminhada. A análise será introduzida pelo plano central da caminhada de Irimiás e Petrina, seguida da comparação deste plano com os planos da caminhada de Irimiás, Petrina e Sanyi e da partida dos aldeãos para a mansão.

Tarr situou a maior parte das suas histórias, do segundo período da sua obra (1988-2011), na vasta terra do *Alföld* e das suas aldeias esquecidas, o qual constitui a maior superfície plana do sudeste da Europa, ocupando 52.000 do total de 93.030 km² do país.

Além de ter um papel fundamental na produção agrícola, a paisagem da zona sul da Hungria (*Alföld*) foi o lar de alguns dos eventos históricos importantes, relativos à independência da nação, convertendo-se num símbolo nacional, em herança rural e numa metáfora do direito à autodeterminação (Batori, 2018, p. 31).

Considerado praticamente um deserto sem árvores - razão pela qual o território é frequentemente referido como *puszta*, que significa "árido" e "terreno baldio" - as partes inundadas do *Alföld* foram sendo, lentamente, convertidas em terras aráveis, prados férteis, pastagens e vinhedos, estabelecendo assim um setor agrícola forte, auto-suficiente e orientado para a exportação.

Ainda hoje é uma região com infinitos campos de milho, trigo e centeio, e rebanhos de ovelhas, gado e cavalos.

Parte I - 00:41:33 - 00:43:16

Caminhada de Irimiás e Petrina

Nesta cena, Tarr acompanha o início do percurso de Irimiás e Petrina até à esquadra da polícia, onde os dois serão notificados de que terão de trabalhar como informadores. O plano-sequência tem a duração de dois minutos e dezassete segundos.



Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1

Em termos pictóricos, este plano-sequência inicia-se com um plano geral de uma rua deserta com edifícios de ambos os lados e muito lixo (Fig. 1). Irimiás e Petrina surgem de costas e, à medida que avançam, o lixo envolve-os na sua caminhada. A rua ocupa dois terços do enquadramento, restando ao céu e à linha do horizonte um pequeno recorte na imagem. Os tons mais demarcados são o negro das silhuetas das personagens e a rua, a qual aparece também como uma mancha escura, com poucas variações dentro da escala de negros, mas que é interrompida pelo lixo que voa no local. O preto e o branco evidenciam a função discursiva da imagem: a criação de uma atmosfera caótica, suja, desolada. Estas condições meteorológicas permanecerão uma constante no estilo Tarr, ao longo da sua cinematografia. Todos os seus filmes, desta segunda fase, estão inseridos no período mais frio e escuro do ano, entre o final do outono e o início da primavera, com árvores despidas, céu cinzento e chuva.

Para Kovács (2013), a chuva no cinema de Tarr, não tem um significado alegórico ou simbólico, é apenas um elemento expressivo que contribui para um sentimento de miséria sem esperança; concordamos com esta afirmação, acrescentando que a chuva, como elemento natural, reflete a desintegração da natureza humana presente no filme. No caso deste plano-sequência, a câmara continua a gravar e as personagens vão desaparecendo ao longo do plano, tornando-se pequenos pontos na imagem, ou seja, confundem-se com a paisagem, integrando o ambiente que as cerca (Fig. 2).



Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1

Outro exemplo, no filme, ocorre quando Futaki abandona a estação ferroviária e a câmara o grava a percorrer o caminho, até quase sair de vista (Fig. 3). Ele não aceita as indicações de Irimiás e decide partir, por conta própria, para lugar incerto, porque sabe que o sonho coletivo de estabelecer uma nova quinta e produção agrícola fracassou e que a ida para a mansão não foi nada mais além do que uma armadilha.



Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1

Estes planos em que o espectador observa as personagens à distância, imiscuídos na dureza da paisagem, contribuem para que sintamos que as personagens existem, para além da nossa observação, preservando o mais importante, a sua dignidade enquanto seres humanos.

Tanto a natureza como a humanidade se deterioram com o tempo; neste filme, a existência humana e a dos animais é comum, consistindo numa espera da passagem do tempo, à chuva, entre terras enlameadas, ruínas e espaços abandonados.

Embora tenha sido argumentado, nomeadamente em Kovács (2013), que os filmes de Tarr apresentam uma imagem universal da miséria pós-socialista, na Europa de Leste, tornando desnecessária a introdução do contexto histórico-cultural húngaro para entender os seus filmes, Batori (2018) defende que, para além disso, Tarr realizou filmes húngaros. Em primeiro lugar, Tarr escolhe locais de filmagem que são símbolos da Hungria, como o *Alföld* e a *puszta*, conhecida pela sua arquitetura nacional, de construções socialistas, misturadas com outras de diferentes texturas (Batori, 2018, p. 149).

De facto, numa entrevista que Tarr deu a Kovács (1994), na sequência da estreia de *Sátántangó*, ele argumenta que o seu objetivo era fazer um filme sobre a paisagem, no qual o ambiente visual fosse mais enfático que a própria história (Kovács, 1994, 13).

No que concerne ao som diegético *in*, ele consiste no vento constante, nos ruídos dos detritos e nos passos das personagens. Os dois primeiros, têm um volume bastante aumentado, e isso configura uma das características fundamentais de Tarr no tratamento sonoro - a extrapolação da realidade através dos sons ambientes. Aqui, por meio da justaposição do som à imagem, Tarr consegue extrair o máximo proveito dramático do significado deste espaço, através do seu relevo na imagem (não existem diálogos, nem *voz-off* do narrador), isolando o som do vento e do lixo, em relação aos restantes sons, presentes no plano-sequência.

O movimento de câmara neste plano-sequência não é muito elaborado. Trata-se de um *tracking shot* para a frente, lento, que dá a ilusão da câmara caminhar ao mesmo ritmo que as personagens. A determinada altura, a câmara detém-se, mas continua a gravar, e ficamos a ver as personagens a ganharem distância na paisagem, lembrando o que Flanagan (2008) disse sobre o *slow cinema*, definindo-o como um *cinema do caminhar*.

Em *Sátántangó*, e em outros filmes de Tarr, o ato de caminhar aparece regularmente, podendo considerar-se uma característica típica do seu cinema, descrevendo, precisamente, o que Gilles Deleuze chama de *imagem-tempo*. Seguindo os estudos de Bazin sobre o realismo, Deleuze considera o cinema de arte do pós-guerra, particularmente os filmes neorrealistas, como aqueles que apresentam aos seus espectadores *situações puramente ópticas e sonoras* (1989, p.3); momentos vazios, como meras descrições de situações, sem causalidade histórica.

Em relação à encenação, a câmara segue-os por trás, movendo-se ao longo do caminho que as personagens percorrem - uma paisagem árida e com o ambiente circundante vazio. Durante o plano-sequência, não existe nenhum encontro, diálogo ou outro, sugestivos da progressão da narrativa. Estes planos-sequência estabelecem, de certa forma, uma atmosfera ou visão do realizador: o lixo é arrastado por uma espécie de máquina de vento artificial e, sem que nada mais aconteça de significativo, Tarr consegue manter este plano interessante durante toda a sua duração.

A caminhada de Irimiás e Petrina pode ser entendida como um *tempo morto*, uma vez que o realizador coloca em primeiro plano outras questões cinematográficas, que não a narrativa (Çağlayan; 2018,

p.55), exigindo um envolvimento dos espectadores, através do movimento da câmara e das suas modulações do espaço e do tempo.

Sobre o *tempo morto*, Bordwell (2005) diz que ele pode ser evidenciado em interrupções do diálogo entre personagens, com pausas prolongadas, sublinhadas pela imobilidade dos atores no quadro ou por cenas contendo um simples ato de caminhar, como principal material cinematográfico, para interromper o processo dramático e envolver o espectador (2005, p. 153).

4.1.1 – Caminhada de Irimiás, Petrina e Sanyi

Parte III - 02:04:47 - 02:06:21

Neste plano-sequência, Tarr acompanha a partida do regresso à cidade de Irimiás, Petrina e Sanyi, após estes terem conduzido os aldeãos até à estação ferroviária, no momento em que cada um recebeu a indicação do local onde iriam trabalhar e dormir.

Irimiás e Petrina são frequentemente representados em *Sátántangó* (Fig. 1, 2 e 4), caminhando através do *Alföld*, por meio de planos-sequência longos, quase desaparecendo, ao fundo, na imagem (Fig. 2).

Este plano (Fig 4) também constitui um *tempo morto* (paralisa a progressão da história) e, conseqüentemente, proporciona ao espectador a oportunidade de desatenção da narrativa para se focar em outros pormenores da imagem. Essas cenas funcionam tanto como padrões rítmicos, que permitem contemplar brevemente a sequência, quanto como preparação temporal para a cena seguinte (Çağlayan, 2018, p.57).

Embora inicialmente frustrasse o público, o *tempo morto* desenvolveu as suas próprias práticas e variações: surgir como planos de ações monótonas ou carecendo de traços humanos, focando-se apenas em paisagens; envolver diálogos aleatórios ou o completo silêncio com personagens mudas e estáticas, em determinados cenários; aparecer com sons repetitivos que sustentam o filme ou através de movimentos lentos da câmara que exploram o espaço pró filmico; enfatizar o excesso espiritual, a decadência física, emocional ou o humor (Çağlayan, 2018, p.57).



Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1.1

Nos dois planos-sequência (Fig. 1, 2 e 4), Irimiás caminha numa rua deserta, “desolada” (húmida, em preto e branco), no entanto, no segundo plano, existe menos lixo e um terceiro elemento (Sanyi) (Fig. 4); através desta diferença é sugerido que uma nova ordem se inaugura e na qual se destaca o poder de Irimiás (Kevin Lee: 2021). De facto, este plano deve ser entendido como o registo da ação de Irimiás, porque é o último plano do filme em que a personagem aparece e porque se constata que o ambiente mudou cinco horas e trinta e sete minutos depois do primeiro plano (Fig. 1).

A promessa de Irimiás, da construção de um projeto comunitário, propõe aquilo que os aldeãos sabem que falhou, mas também propõe um retorno a um passado que, se miserável, pelo menos trazia consigo a utopia dos ideais de solidariedade e igualdade. Mas Irimiás e as suas inclinações capitalistas, ao ficar com o dinheiro e as promessas de retornos positivos sobre os investimentos, propõe o oposto. Irimiás está no cruzamento entre o comunismo e o capitalismo. É esse o impasse que Tarr espera estender ao longo das mais de sete horas de filme, e a forma para completar essa tarefa é o alongamento plano-sequência (Heck, 2020, p. 59).

4.1.2 - Partida dos aldeãos para a mansão

Parte III - 00:38:09 - 00:38:59

Depois do suicídio de Estike, os aldeãos vão para casa empacotar os seus pertences para abandonar a aldeia. As coisas que não conseguem empacotar, destroem, para que os ciganos não venham a usufruir delas.

Neste plano-sequência, os aldeãos alcançam a estrada, iniciando a longa caminhada até à nova mansão, Almassy.



Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1.2

Tarr mostra a caminhada dos aldeãos, após deixarem a comunidade (Fig. 5), através da paisagem do *Alföld*, numa sequência que tem aproximadamente onze minutos. Durante este tempo, a câmara acompanha primeiro o grupo num plano-sequência longo, por trás, mantendo uma distância constante entre Futaki, a última personagem que caminha (Fig. 6) e a posição do dispositivo. Na metade do caminho, o grupo faz uma pausa. A câmara, movendo-se 180 graus, muda a sua posição e captura a caminhada do grupo, através de uma posição frontal (Fig. 5). Assim, e devido à duração da viagem, por esta altura, é apenas o contorno das personagens que pode ser visto: estão em contraluz e as suas roupas escuras fundem-se numa mancha só, documentando assim todo o processo, à medida que eles se tornam um, na escuridão da paisagem.



Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1.2

O facto de a câmara os captar de frente e de costas, permite ao espectador aceder a uma visão total daquilo que está em redor dos aldeãos. Este enquadramento de 360 graus envolve os aldeãos num círculo, que aliado à textura circular da própria paisagem, ilustra uma coerência geométrica dentro da imagem e uma homenagem à estética da circularidade, tema a que voltaremos mais tarde neste trabalho.

Nesta cena (Fig. 5 e 6), as condições climatéricas são menos adversas do que nos dois planos-sequência anteriores, de Irimiás (Fig. 1, 2 e 3), nos quais existe uma grande tempestade e onde o corpo é submetido à chuva e ao frio.

O caminho dos aldeãos é difícil, e Tarr demonstra-o, através da lentidão dos seus movimentos; o dramatismo da cena visa recriar, no espectador, a experiência real de caminhar.

Sobre este ponto, é importante referir que é a geometria das linhas horizontais que define o espaço pró-filmico, aquilo a que Batori (2018) chama de *enclausuramento horizontal* (p.158). Por um lado, as caminhadas sem fim, ao longo da paisagem da *puszta* e, por outro, os planos extremamente longos dos filmes dão às personagens uma posição fechada que, no caso das parábolas socialistas, aprisionam as personagens (Batori, 2018, p.158). Se as personagens estão perdidas e não se sentem bem em lugar algum, movimentarem-se faz parte da vida (Fig. 3, 5 e 6). Contudo, é uma movimentação passiva; para onde quer que as personagens se dirijam, encontram-se sempre no mesmo ponto, na mesma situação social de onde partiram. Os habitantes da aldeia não têm qualquer tipo de decisão sobre as suas vidas, não têm um rumo, não têm autonomia, apenas caminham.

Rancière defende que o caminho, em Tarr, totaliza a ideia da matéria, do tempo e do espaço (Maury e Rollet, 2016, p.142). Caminhar é uma forma de utilizar o tempo e percorrer o espaço, e ser-se afetado pelas chuvas, pelo vento, pela terra enlameada e pela monotonia do espaço - a paisagem húngara é sempre igual. O plano-sequência demora “demasiado” tempo, no que diz respeito à economia da narrativa mas, concomitantemente, abrange muito pouco espaço, porque as pessoas demoram tempo a caminhar. Caminha-se devagar. À medida que avançam, as personagens tornam-se pontos insignificantes, uma vez que o nosso olhar fica cada vez mais afastado ou distraído com outros elementos do próprio espaço.

John Cunningham (2004), sobre *Sátántangó*, afirma que a turbulência política é representada na narrativa do filme principalmente por meio da série de promessas, mentiras e retornos persistentes de Irimiás, mas é mais significativa no que à abordagem estética do filme diz respeito (2004, p.58).

Numa primeira leitura, podemos pensar que Cunningham não tem razão naquela afirmação, porque a estética de Tarr é lenta, não é um cinema reivindicativo, que promova instintos reativos através da edição, por exemplo. Então, de que forma a estética nos revela esta turbulência? O movimento orgânico da câmara imita o movimento e o olhar de uma pessoa e, neste sentido, sentimo-nos como se estivéssemos ali, participando da ação.

No caso do segundo plano-sequência, em que vemos os aldeãos a caminho da mansão (Fig.5 e 6), há uma leitura adicional, ao experienciar a ação *in loco*; partilhamos as graves consequências éticas, depois de termos observado (anteriormente) Irimiás e Petrina, na taberna, a ameaçar as pessoas.

4.1.3. - Inferências sobre a análise dos prisioneiros do *Alföld*

É lícito concluir que, em *Sátántangó*, o plano-sequência é usado como recurso para a exploração temporal, num espaço delimitado, captando a coreografia das personagens no campo e contracampo, através de *travellings* que se aproximam (para a frente) ou afastam (para trás) das personagens que percorrem um caminho. Caminho esse que é amplamente representado na obra, com as personagens a caminhar de um lugar para o outro, sem cortes, numa ação simples, que obriga o nosso olhar a acompanhar o mesmo caminho. Enquanto as personagens caminham (imagem), os ruídos presentes (som), são os seus passos, a sua respiração e a chuva a cair (Fig. 1, 2, 3, 4, 5 e 6).

Assim, a posição aprisionada dos caminhantes não só assume um espaço disciplinar - uma unidade celular de vigilância - mas converte o espaço nacional do *Alföld* no alegórico de uma prisão (nacional) onde as pessoas sempre voltam ao ponto onde começaram a sua jornada. (Batori, 2018, p.158).

Depois de dispersar os aldeãos pela planície húngara (Fig. 7), Irimiás refere que as suas teias se estendem por toda a parte, lembrando-nos Yurchak (1994) que, acerca do socialismo soviético, afirma que a ênfase em categorias como a duplicidade, a mentira e a informação sobre os outros, reproduzem de forma implícita uma presunção subjacente de que aquele, se baseava, numa teia complexa de imoralidades (1994, p. 7). Neste sentido, roubar o último dinheiro obtido pelos aldeãos na exploração do gado, por parte de Irimiás, constitui uma imoralidade.

O realizador húngaro Miklos Jancsó (1921- 2014) é muitas vezes nomeado como uma das influências de Tarr. Em relação às preocupações temáticas (nos filmes dos dois realizadores), são ambas muito distintas, porém, o movimento de câmara e a fusão das figuras na vasta paisagem da *puszta* fazem parte do mesmo universo (Kovács; 2002, citado em Batori, 2018, p.149).

O tratamento do espaço em Tarr mostra semelhanças com as construções parabólicas de Jancsó. Como aponta Powell (2015), existe uma ligação artística significativa entre os dois autores: uma identidade moldada a partir do uso consistente da paisagem, do encadeamento das câmaras em movimento e uma mesma determinação no foco sobre as massas humanas amontoadas. Por outro lado, ambos os realizadores se preocupam em interrogar a história e a situação atual da Hungria, usando o *Alföld* como alegoria para expressar o enclausuramento humano, construindo obras tanto universais como exclusivamente húngaras (Powell, 2015).



Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1.3

Neste plano-sequência (Fig. 7) deparamo-nos com um microfone numa persche bem visível à direita como se de mais um elemento da paisagem se tratasse. Interrogamo-nos: porque terá Tarr deixado este artefato visível no enquadramento?

Ter ficado esquecido, involuntariamente, seria um erro que temos dificuldade em atribuir ao realizador; acreditamos, portanto, que existe algum significado oculto. Uma justificação pode estar relacionada com a presunção de que o filme que vemos é uma ficção; Estará Tarr a assumir, ao deixar visível este elemento técnico de som, a presença do cinema durante o plano-sequência?

4.2. – A FUGA NA *KOCSMA*

Neste subcapítulo, após breve caracterização dos espaços de fuga e alienação, as *kocsmas*, cenário onde decorrem os planos-sequência, inicia-se a análise, com o plano central da dança na taberna, seguindo-se a comparação deste plano com o plano da divisão do dinheiro entre os aldeãos. O objetivo deste segundo conjunto de planos é avaliar a forma como Tarr encena as personagens nestes espaços interiores, com relevo no seu comportamento e interações.

Nos primeiros anos do socialismo, as *kocsmas* (tabernas) albergavam encontros culturais para todos os níveis da sociedade. No entanto, as mudanças sociais e culturais e as dificuldades económicas, após a mudança do sistema político nos anos 90, esvaziaram-nas desse conteúdo, tornando-as apenas locais dedicados ao consumo barato de álcool. O interior foi estruturado de forma a acomodar o maior número de indivíduos, no menor espaço possível, prioritariamente em torno do balcão. Desta forma, com os seus preços acessíveis, tornaram-se em lugares eleitos pelas camadas de desempregados e outros precários da sociedade.

Assim, a *kocsma* tornou-se o símbolo da mudança do sistema político e uma evidência da decadência moral e da esperança perdida (Batori, 2018, p. 149)

Parte II - 01:35:51 - 01:46:17

Dança na taberna

Na taberna, enquanto esperam a chegada de Irimiás e Petrina, os aldeãos começam a interagir e a beber. A música que sai do acordeão é uma melodia que se repete sem parar, enquanto os corpos se balançam, dançando. As personagens alternam o seu humor, ora mostrando-se irritadas, ora celebrando, felizes.



Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.1.2

O plano-sequência inicia-se num enquadramento frontal, geral, do interior do bar e tem uma duração de cerca de dez minutos, sendo os aldeãos os elementos principais da composição. Existe bastante informação do interior do bar (mesas, cadeiras, um balcão pequeno e alguns armários com bebidas ao fundo, uma porta interior) e da forma como as personagens estão organizadas no espaço: à direita do plano, está Futaki, sentado numa mesa de costas para a câmara; à esquerda um homem a tocar acordeão, sentado numa cadeira, também de costas, e a senhora Kranér; ao fundo, atrás do balcão, está o taberneiro; no centro da ação, a senhora Schmidt dança com Hálics e Kranér com a senhora Hálics. Schmidt vagueia pela cena equilibrando um pão na testa. Depois, a câmara inicia um movimento lento *zoom in*, em direção às personagens, com a função de nos fornecer mais pormenores sobre a situação. Enquanto as ações anteriores decorrem, Kéléman entra no enquadramento e puxa o acordeonista para o centro da ação, onde a dança ocorre e a câmara estabiliza por alguns momentos.

Depois, a câmara inicia um movimento de *zoom out*, para em seguida adotar uma posição mais aérea, durante alguns segundos, até retomar um enquadramento semelhante ao inicial. Novamente um *zoom in* e a câmara inicia um movimento de exploração espacial com vista a enquadrar algumas personagens e as suas ações individuais. À direita, Futaki bate com a bengala na mesa e Schmidt que, entretanto, se sentou a beber vinho, ainda com o pão na testa. *Zoom out*. Novamente uma perspectiva aérea e uma panorâmica do espaço à esquerda.

Em relação ao som diegético *in*, esta será a primeira e única vez que ouviremos o tema em todo o filme. Trata-se de uma melodia de acordeão que se repete, ininterruptamente, ao longo do plano-sequência. A banda sonora serve como elemento unificador da construção dramática concebida por Tarr e a sua sobreposição em relação à imagem reforça a ideia de repetição e monotonia.

Este plano-sequência também pode ser entendido como um *tempo morto*, enfatizando a decadência física e psicológica das personagens, através dos sons rítmicos e repetitivos do acordeão em conjugação com o lento movimento da câmara que explora o espaço pró filmico.

Como foi referido anteriormente, a câmara regista o baile dos aldeãos, durante cerca de dez minutos, com um plano-sequência praticamente estático, cujas posições variam entre o nível do olhar do observador e uma outra ligeiramente elevada em relação às personagens - perspectiva aérea. A câmara oscila entre duas atitudes: ora apostando em enquadramentos mais próximos das personagens, criando pequenas áreas de interesse, ora elevando-se e planando no ar, distanciando-se em relação ao decurso da ação (há um corte para o plano do rosto de Estike, que não será analisado no trabalho por uma questão de economia de espaço, em relação ao tema).

Voltamos ao interior da taberna, com a informação que Estike observa a cena através de uma janela, no exterior. Os enquadramentos repetem-se e a câmara oscila novamente entre as duas posições até estabilizar na posição inicial. Alguns segundos depois, o professor (saberemos depois que é ele) bate numa mesa e o plano termina.

A cena estende-se para além dos requisitos narrativos do filme e também muito para além do que pode ser considerado como uma necessidade observacional “normal”.

No que à encenação diz respeito, Tarr raramente nos apresenta estas personagens isoladas, à exceção do médico e de Estike. Excetuando aqueles, todos os aldeãos estão presentes na cena, dançando de forma exagerada, parecendo embriagados, repetindo os movimentos, com pequenas variações. Batem com objetos nas mesas, sem cessar, ou então rodopiam, chocando uns com os outros. No meio da ação, a senhora Schmidt e Hális ora se aproximam, dançando, ora se empurram e afastam.

Tudo isto acontece em silêncio, sem troca de palavras. O marido da senhora Schmidt, atravessa várias vezes o plano, equilibrando um pão na testa sugerindo, através da expressão facial, indiferença pelo que está a acontecer. Kéléman, conhecido pelos seus longos monólogos, fica deitado num banco e intercala o bater rítmico do calcanhar no chão com pontapés no ar, por vezes acertando na senhora Schmidt. Futaki, que é coxo, fica durante toda a cena a bater na mesa com a bengala, assim como o taberneiro que também bate com um utensílio qualquer. A senhora Kráner fica calmamente sentada no lado esquerdo do enquadramento. Caem bancos, cadeiras, mas a dança continua.

Quantas vezes se repetem os movimentos corporais no plano, e qual a sua intencionalidade? Ao fim de alguns minutos, perdemos a conta. Não parece existir um objetivo concreto nas suas ações. O álcool, a miséria, o frio, tornaram-nos uma espécie de fantoches, de criaturas mecânicas, alheadas. O movimento da dança surge como algo libertador. Na vida destas personagens, sem razões para celebrar, este é um momento raro, com um enorme poder de reflexão.

Nietzsche, citado em Tavares (2013), no livro *A Origem da Tragédia* disse, a propósito da dança, que é cantando e dançando que o homem se manifesta como pertencendo a uma comunidade superior: desaprendeu de andar e de falar, mas prepara-se para se elevar, dançando. Porém, este tango de satanáas é o símbolo da humanidade atacada pela inércia. Os aldeãos não parecem elevar-se, apenas esperam, subsistem.

Em suma, este plano-sequência revela uma das formas de desacelerar a narrativa: a representação de longos períodos de tempo entre dois eventos, os chamados *tempos mortos*. No caso, os eventos são o aviso da chegada de Irimiás e a própria espera pela sua chegada.

A câmara tem uma posição praticamente estacionária, ao contrário do que acontece na cena seguinte (Fig. 2-16).

Apesar das suas variações, o *tempo morto* é sempre uma relação temporal entre o tempo do filme e o tempo da narrativa, como nos foi possível observar nas cenas das caminhadas analisadas. A espera dos aldeãos pela chegada de Irimiás existe e, com isso, a motivação narrativa para esta cena; porém, a repetição dos mesmos movimentos, com poucas variações, a própria música em *loop*, interrompem o fluxo da narrativa; e a dança torna-se o único material cinematográfico, neste plano-sequência, durante tanto tempo (cerca de dez minutos), que o propósito dos aldeãos estarem ali é esquecido por todos, personagens e espectadores.

Sátántangó é constituído por vários blocos temporais independentes (como é exemplo este plano-sequência), onde Tarr intensifica o drama, recorrendo, sobretudo, a qualidades sonoras repetitivas.

4.2.1 - Divisão do dinheiro entre os aldeãos

Parte II - 01:17:22 - 01:23:52

Os aldeãos vão todos até à taberna, para estarem presentes quando Irimiás e Petrina chegarem. Primeiro, distribuem o dinheiro por todos e, depois, começam a gastá-lo, bebendo descontroladamente.



Figura 2. Fotograma do filme *Sátántangó* - Cena 4.2.1

Nas duas cenas (Fig. 1 e 2), o ambiente continua o mesmo, a taberna. Contudo, neste plano-sequência, a câmara transita entre nove posições estacionárias, criando áreas de interesse momentâneas dentro do

espaço pró filmico (Fig. 2). A câmara estabelece relações de proximidade entre as personagens, conectando-as, durante cerca de seis minutos, enquanto conversam entre si.

Esta solução estilística mostra-nos que o movimento de câmara é independente da ação que ocorre no plano. A câmara está em constante movimento (Fig. 2), ou quase parada (Fig. 1), contudo nenhum dos movimentos está cativo das ações das personagens. Nos últimos segundos do plano (Fig. 2), ocorre mesmo o congelamento das personagens. Tarr, em *Sátántangó*, usou as duas versões da câmara, dinâmica e estática (Fig. 16).

A construção desta cena, e no geral o filme, baseia-se em dois princípios: os longos planos-sequência, que estabelecem o contexto e os temas da imagem e os *close-up* das personagens (Fig. 10 e 11). A câmara tem uma presença omnipresente e, nesse sentido, busca as zonas mais íntimas das personagens. Como uma mosca, desce várias vezes ao espaço narrativo, examinando as personagens durante as suas atividades (Batori, 2018, p.155). Esta técnica é comum na *Black Series* em geral, e expressa-se, no nível narrativo de *Sátántangó*, quando o taberneiro reclama das aranhas, dizendo que sujam tudo e que “*não há nada a fazer*” (Krasznahorkai, 2018, p. 155).

No mundo de *Sátántangó*, os aldeãos estão presos numa dança e, enquanto aguardam, alcoolizados, que Irimiás e Petrina regressem, dançam o tango ou adormecem, exaustos. Entretanto, no bar, as aranhas saem dos seus esconderijos para tecer as suas teias.

É de Krasznahorkai (2018) a seguinte descrição sobre os pensamentos do taberneiro: “*Porque o mais assustador de toda aquela história era que ele nunca vira sequer uma aranha, inclusive nas noites em branco, passadas à espreita atrás do balcão; as aranhas, como sentindo-se observadas, não saíam*” (p.155-156).

Tarr ancora-se nas palavras de Krasznahorkai e, em conjunto com a metáfora da aranha de Irimiás, o filme parece sugerir que a posição da câmara, tal como um espião, segue os acontecimentos a partir de uma posição panorâmica (Fig. 1).

A este respeito, no espaço filmico, todos os elementos parecem ter a mesma importância (copos vazios, corpos a dormir, superfícies lamacentas ou edifícios degradados), porque estão lá e fazem parte da imagem, tal como os seres humanos, numa relação de igualdade. Devido a esta igualdade, um objeto, o som repetitivo do relógio, um movimento, adquirem uma densidade indiferenciada: possuem um espaço e um tempo e é a duração do plano que faz sentir o poder evocativo de cada coisa.

Neste sentido, para Sylvie Rollet (2013, p.3), o cinema de Béla Tarr não pode ser visto como um modo de expressão, mas como uma técnica de exposição das coisas em si.

A câmara está atrás da salamandra (que surge à direita), com parte do quadro bloqueado na vertical e, como uma espécie de observador oculto, captura o taberneiro num plano-sequência fixo, enquanto aquele coloca a lenha na fogueira; ao fundo do enquadramento, as restantes personagens, distribuem o salário que receberam (Fig. 3). Em seguida, a câmara sobe da posição baixa em que se encontra e aproxima-se, lentamente, da porta que o taberneiro acaba de fechar atrás de si (Fig. 4). Ele volta a abri-la e, apesar de entrarem outras personagens no quadro, que se reúnem no balcão, a câmara mantém o seu foco de atenção no taberneiro (Fig. 5). Quando surge Futaki no enquadramento, pedindo uma garrafa (Fig. 6), a câmara opta por segui-lo, enquanto ele se junta à mesa dos Schmidt. Naquele momento, o enquadramento é novamente bloqueado pela salamandra mas, ao contrário do início do plano, com o obstáculo na vertical (Fig. 2 e 3), agora é a parte superior que isola a imagem. Aí, a câmara captura as personagens numa posição fixa enquanto conversam (Fig. 7).



Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1

Tarr procura tapar-nos a visão utilizando alguns efeitos óticos (Fig. 3 e 7), como a criação de áreas escuras de transição entre os vários momentos da ação, podendo, se necessário, servir de separador para efeitos de montagem. Na verdade, a montagem, como o próprio afirma, realiza-se no momento da gravação com a câmara (Bujdosó, 2011), e o olhar incorpora o princípio de capturar momentos de apreensão da realidade, no seu estado mais “puro”.

É curioso que, apesar das vantagens das tecnologias digitais, muitos realizadores do cinema lento, incluindo Béla Tarr, filmaram em película e usaram os avanços tecnológicos do digital apenas na fase de pós-produção (Çağlayan, 2018, p. 47).

Embora a edição (da imagem), enquanto ferramenta de articulação ou sucessão de planos, seja praticamente inexistente nos seus filmes, ela permanece nas suas sequências. De certa forma, existem vários “planos” em um, ou melhor, o plano evolui, construindo vários enquadramentos, que agem como planos, cuja organização em termos de ritmo e técnica é pensada, num mesmo conjunto.

Sobre o assunto, Rancière (2013) insiste que se a montagem enquanto atividade separada, tem tão pouca importância nos filmes de Tarr, “*é porque ocorre no seio da sequência, que não pára de variar em si mesma*” (Rancière, 2013, p. 100).

A certa altura, Futaki afirma: “*Não devia beber. Quando bebo, só penso em caixões*”. No livro de Krasznahorkai (2018), esse momento é acompanhado por inúmeras reflexões de Futaki sobre a esperança que deposita na chegada de Irimiás e Petrina. Contudo, Tarr apenas seleciona esta frase das falas da personagem. Ao fazê-lo, pretende, provavelmente, retirar o sonho da dimensão da vida dos aldeãos e reforçar a ideia de que as personagens vivem presas na sua própria condição de vida, miserável; a chuva, o dinheiro, a comida e a bebida, são os únicos assuntos transversais, presentes nos diálogos. Sem ocupações de ordem espiritual ou poética, assistem, tal como o espectador, ao desenrolar das suas vidas de forma passiva, vivem sem um sentido ou direção - estão perdidas.

De novo no plano, se observarmos com atenção (Fig. 8), é possível ver esta dimensão de aprisionamento das personagens e a sua relação com o espaço envolvente. Este pode ser considerado um *enclausuramento vertical*, ao contrário do que acontece com a primeira cena central analisada, onde as personagens estão aprisionadas na horizontalidade da imagem, na vastidão do *Alföld*.



Figura 8. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 9. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.2.1

Algum tempo depois, surge novamente o taberneiro na imagem, em profundidade e, nesse momento, a câmara abandona a mesa de Futaki e dos Schmidt e segue o taberneiro até ao balcão (Fig. 9), mas não o enquadrando na totalidade, uma vez que existem outras personagens que bloqueiam a visão. Em seguida, a câmara move-se do taberneiro até ao casal Hálics (Fig. 10). Quando Hálics leva um copo à boca para beber, a mulher olha-o com reprovação e ele detém-se (Fig. 11). Não há diálogo verbal entre eles.

Em *Sátántangó*, nenhuma relação humana íntima é retratada, nem tão pouco o desejo por ela. Existem alguns casais entre os aldeãos, mas Tarr não os retrata com muito detalhe, apresentando-os como tendo relações frias, alienadas, rudes e agressivas, que não se alteram ao longo do filme.

As personagens têm uma forma característica de comunicar umas com as outras, que não se altera ao longo da história, e tem pouca influência sobre o que acontece.



Figura 10. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 11. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1

Enquanto a cena entre o casal Hálics decorre, a voz de Kélémen continua o seu monólogo, em *off*, sobre a vinda de Irimiás e Petrina.

Aquando da experiência de visualização de um filme, existe uma tendência dos espectadores para fazer uma espécie de hierarquização dos sons: a voz humana é de todos os sons aquele que surge em primeiro lugar, captando a nossa atenção primeiro do que todos os outros. Qual a contribuição deste monólogo para a cena?

O monólogo, na sua redundância, continuidade e volume exagerado (mesmo em *off*), sugere que “*as suas palavras estão já despegadas dos seus corpos, são uma emanção do nevoeiro, da repetição e da expectativa*” (Rancière, 2013, p. 106). Por outro lado, a valorização do discurso verbal pode fazer com que o som ininterrupto dos ponteiros do relógio, presente desde o início da cena, num volume mais baixo, possa passar despercebido, ainda que o mesmo também contribua para a ideia de repetição e do tempo que flui.

Na estética de Tarr, enquanto os efeitos sonoros estão ligados a um certo exagero da realidade, a construção das personagens assenta num processo mais consentâneo com a mesma realidade. O realizador opta, na maioria das vezes, por atores não-profissionais, camponeses, trabalhadores ou artistas. Esta consistência na sua escolha pode estar relacionada com o facto de ser difícil interpretar

personagens cujo propósito é interagir numa determinada situação. Tarr não nos revela a interioridade das personagens, de onde vêm e como chegaram ali.

No entanto, são interpretadas por pessoas únicas, que carregam histórias de vida, as quais contribuem para a forma como as personagens se expressam, e Tarr é consciente disso. Neste aspeto, o realizador procura captar a singularidade destas faces e corpos, pessoas a quem a história que interpretam poderia ter acontecido, na realidade, mesmo que o não tenha (Rancière, 2013, p.16-17).

A câmara abandona o casal, passa pelo taberneiro que, nesse momento, quase adormece ao balcão (Fig. 12), fixando-se num plano-médio - que é algo relativamente raro em Tarr, como referimos anteriormente - e enquadra-o em segundo plano na imagem. Em primeiro plano está Kéléman e a senhora Hálics, sendo que ela parece ser a única personagem a escutá-lo (para além do espectador) durante esta cena (Fig. 13).



Figura 12. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 13. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1

Os seus filmes evocam testemunhos de pessoas pobres e marginalizadas e o autor dá-lhes esse protagonismo porque sente uma profunda compaixão por estas pessoas, o povo húngaro. As histórias são sempre sobre um tempo (perdido) de espera, espera em algo que viesse para mudar a vida das pessoas, pese embora essa mudança nunca aconteça. As personagens vivem nesta suspensão entre a esperança de algo superior que lhes altere o futuro e a inevitabilidade do seu destino.

Se considerarmos apenas os tópicos e as circunstâncias das narrativas dos filmes de Tarr, nada há a destacar a não ser a excessiva desesperança. Se tivermos em conta as personagens, surge algo diferente que pode ser a fonte da catarse desses filmes. A dignidade humana significa a mesma coisa tanto no mais profundo da desesperança como nas circunstâncias mais favoráveis; manter os mesmos valores e

princípios independentemente do que acontece à sua volta. As personagens de Tarr representam o esforço contínuo despendido em prol da dignidade humana.

Elas estão prestes a desistir, sentindo-se incapazes de prover a sua sobrevivência; não dependem de si mesmas, mas enquanto viverem, tentam salvar a sua dignidade. Nos filmes de Tarr, a dignidade humana não é baseada na moralidade; apesar das suas ações desesperançadas e desesperadas, as personagens permanecem aquilo que são, ainda que sejam miseráveis (Kovács, 2013, p. 99).

A câmara volta a movimentar-se, desta vez para seguir Kráner que se dirige para a mesa dos Schmidt e Futaki (Fig. 14). E, mais uma vez, após algum diálogo desprovido de sentido para a narrativa central, o taberneiro surge na imagem e a câmara acompanha-o nos seus movimentos (Fig. 15).



Figura 14. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1



Figura 15. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1

Esta coreografia é contínua em toda a sequência e apenas termina quando o taberneiro avança para o centro da taberna, momento em que a câmara sobe para uma posição ao nível dos olhos (Fig. 16). O olhar da câmara está intimamente ligado aos movimentos do taberneiro, que desaparece sempre na profundidade da imagem. Como um olhar humano, a câmara capta o contexto geral da *kocsma*, depois movimenta-se entre as personagens e texturas do espaço, retomando sempre à figura do homem.



Figura 16. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.2.1

Para Tarr, lugares e pessoas têm a mesma importância na composição dos seus filmes, não se percebendo se são as pessoas que influenciam os lugares ou o seu contrário. Refletem-se uns nos outros, são a mesma coisa. Sobre esta relação entre os lugares (as *koszmas* e a *Alföld*) e as pessoas que os habitam nos seus filmes, Tarr afirma em entrevista a Maury e Rollet (2016; p. 15): Estes são os nossos espaços de vida. Eu percorro a cidade e o que vejo? As pessoas saem de um café para entrarem noutra. É o que chamamos de vida humana, afinal de contas, e simultaneamente o tempo flui. Mas na realidade, as pessoas movem-se num espaço muito estreito. Se as observarmos bem, constatamos que são vidas muito limitadas, sejam elas na cidade ou no campo.

De acordo com Branigan (2006), o movimento de câmara pode ser *motivado* se desempenhar qualquer uma das seguintes funções narrativas: estabelecer um espaço cinematográfico, selecionar um detalhe significativo para a narrativa, manter ou centralizar uma personagem ou objeto relevante, seguir de perto ou antecipar o movimento da personagem, entre outros; caso contrário, se um movimento de câmara for muito rápido, interrompido ou prolongado na execução de uma das funções acima, então falhará em algum grau, ultrapassará ou excederá a sua motivação narrativa - ou seja, ficará desmotivado (Branigan 2006, p. 26).

Neste plano-sequência, a câmara chama a atenção sobre si, é um movimento de câmara sem motivação; age como uma espécie de espião dos eventos, no espaço pró filmico, deslocando-se agilmente, de umas ações para as outras, mantendo-se ao mesmo tempo distante destas, mas com o taberneiro sempre em foco. O objetivo inerente deste movimento é a criação de uma continuidade, já que nenhum elemento da ação e da representação é omitido. Estes acontecimentos que decorrem na taberna são *situações* que mantêm a continuidade do filme mas parecem não ser relevantes para a ação da história.

Em entrevista a Maury e Rollet (2016, p. 13), quando questionado sobre de que forma o seu estilo evoluiu da resposta inicial ao regime político para questões mais existenciais, Tarr afirma: Com o tempo, a nossa reação torna-se menos impulsiva e começamos a refletir acerca da profundidade das coisas e, evidentemente, isso leva a um caminho e a uma visão diferentes. Já não refletimos em termos de grandes linhas gerais, já que essas, no fundo, não vão mudar. A história deixou de importar, dado que todas as histórias são idênticas desde o Antigo Testamento: o holocausto e o fratricídio. O Antigo Testamento começa por um fratricídio, então o que queremos mais, depois disto?

A sua conformidade com as possibilidades de mudança e progresso do mundo vão ao encontro do pensamento marxista de que a História se repete e é cíclica², revelando o seu pessimismo no futuro da humanidade.

²Na obra, Marx (2011) analisa o golpe de Estado que Luís Bonaparte desferiu na França em 2/12/1851 e, a partir do exemplo francês, aborda a questão da luta de classes como motor da história. A frase de Marx, logo na abertura do texto, é: “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira como tragédia, a segunda como farsa”.

4.2.2 - Inferências sobre a análise da fuga na *kocsma*

Sátántangó é o mais complexo de todos os filmes de Tarr e, como referido anteriormente, essa complexidade está relacionada com a sua estrutura narrativa não-linear. Alguns eventos são contados mais do que uma vez, de diferentes pontos de vista das personagens, voltando a narrativa, por três vezes ao mesmo momento, no tempo, através de diferentes episódios individuais (médico, Estike e aldeãos). Apesar de, aparentemente, não ser evidente essa relação, o espectador é surpreendido ao descobrir a simultaneidade dos acontecimentos.

Este efeito é criado através de fatores, tais como a extrema lentidão dos episódios lineares individuais, fazendo com que o espectador não tenha presente o que viu no início, perdendo a noção do sincronismo dos diferentes episódios (Kovács, 2013, pp.123-124).

A câmara é, frequentemente, o elemento estilístico dominante dentro da diegese do filme: por vezes afasta-se das cenas de diálogo para se focar em detalhes visuais circundantes; outras vezes circula entre as personagens para fornecer uma perspectiva mais abrangente; ou ainda alternando entre a imobilidade e o movimento; no entanto, são sempre decisões autónomas, independentes da ação que decorre.

No final do plano-sequência (Fig. 16), a câmara sobe até ao nível dos olhos das personagens, parecendo transformar-se num olho humano que vigia - tal como o regime socialista - confrontando as pessoas na *kocsma*, que ficam estáticas durante alguns segundos (Batori, 2018, p. 157). A paralisação das personagens confere um certo grau acrescido de irrealismo à cena, acentuando Tarr, desta forma, a expectativa dos aldeãos pela chegada de Irimiás.

A escolha do realizador ao centrar as suas histórias nesses espaços de bebida, e torná-los o centro da unidade espacial das narrativas, é uma decisão consciente que reforça a ideia do meio social decadente em que as personagens estão inseridas. Também o facto desses bares se localizarem no *Alföld*, confere-lhes uma conotação particular que sinaliza a transformação do espaço nacional num local para beber, alienado/desorganizado, miserável.

Sobre as personagens, Tarr não as retrata com grande profundidade psicológica, mostrando que as relações que estabelecem se baseiam em manipulação e jogos de poder e não na troca de ideias ou expressão de sentimentos. Assim, não importa quanto tempo ouvimos um monólogo ou diálogo entre personagens, a sua personalidade real permanece oculta. Quando as personagens falam sobre si mesmas o objetivo é, na maioria das vezes, manipular outra pessoa; caso contrário elas lutam ou dizem incongruências.

Tarr parece estar menos interessado nas relações que estabelecem as personagens e mais na forma como se apresentam, na sua falta de dignidade, solidariedade, empatia, compaixão pelo outro.

4.3 - A TANYA E OS JOGOS DE PODER

Neste subcapítulo, após breve contextualização da arquitetura habitacional rural da Hungria, onde decorrem os planos-sequência a abordar, inicia-se a análise do plano central do diálogo de Schmidt e Futaki, na casa do primeiro, seguida da comparação deste plano com os planos da redação do relatório de Irimiás sobre os aldeãos e da entrega do relatório à polícia. O objetivo deste conjunto de planos é observar a forma como Tarr explora a encenação do plano-sequência, com destaque para as personagens e os seus jogos de controle e poder.

Além dos horizontes amplos e inabitados que caracterizam o exterior rural e os espaços de encontro, a clássica *kosma*, a paisagem do *Alföld* é integrada também por diversas propriedades rurais dispersas, designadas pelo termo húngaro *tanya*.

Ao longo do tempo, a propriedade rural na Hungria sofreu um declínio, que se iniciou com a introdução do modelo económico socialista e a sua coletivização, em 1949. Contudo, como esses espaços habitacionais se localizavam longe das cidades, não eram tão facilmente monitorizados pelo Estado e, conseqüentemente, a *tanya* nunca foi totalmente integrada no modelo de coletividade socialista. O despovoamento inicial levou a que um fluxo de pessoas, oriundas de várias cidades, vissem nessas casas abandonadas, uma oportunidade de conseguir a sua autonomia económica e uma melhoria de vida familiar. Assim, neste regresso ao mundo rural, os húngaros mantiveram as antigas tradições, em termos de condições habitacionais e formas de vida independentes, preservando assim a fórmula arquitetónica das casas *tanya* e as suas comunidades.

No universo espacial de Tarr, a *tanya* é representada por um território destruído, no rescaldo daquilo em que consistiu o processo colonizador, mostrando as habitações rurais (paredes de estuque branco, teto de palha e pequenas janelas) e o ambiente desolador. Este tipo de construções que, inicialmente, abrigava os animais da *puszta*, transformaram-se, posteriormente, em pequenas coletividades habitadas por várias gerações familiares de agricultores. Estas famílias subsistiam com os recursos dados pela *puszta*, fazendo destes povoamentos e do próprio *Alföld*, um tipo de vida muito particular, artesanal. Neste sentido, a *tanya* tem um forte papel emocional no contexto húngaro, pois define a identidade do país e explica as origens do carácter rural do país na arquitetura (Batori, 2018, p. 33).

A cena que se segue, decorre no interior de uma dessas propriedades.

Parte I - 00:28:58 - 00:38:12

Diálogo de Schmidt e Futaki

Na casa de Schmidt, ele e Futaki iniciam uma discussão sobre a distribuição do último dinheiro que os aldeãos ganharam, fruto da exploração do gado que foi vendido pelo proprietário e que Schmidt e Kráner querem roubar; são interrompidos pela chegada da Sra. Hálics, que traz a notícia de que Irimiás e Petrina foram vistos na estrada a caminho da aldeia e que, talvez, já tenham chegado à taberna.



Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.



Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.



Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.



Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.



Figura 5. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.3.



Figura 6. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.3.

Este plano-sequência inicia-se com Futaki e Schmidt sentados numa mesa, mas só conseguimos visualizar o rosto de Futaki, porque Schmidt surge de costas (Fig. 1). Com a duração de aproximadamente cinco minutos, o plano continua num *close-up* do rosto de Futaki, que surge iluminado por um foco direto (Fig. 2 e 3). A câmara demora-se na rotação em torno da sua cabeça, até o enquadrar de costas e observa-se, finalmente, Schmidt do outro lado da mesa; a mulher de Schmidt encontra-se também enquadrada, em profundidade, junto a uma janela (Fig. 4).

Chove e esse facto impede uma visão nítida do exterior. No momento em que acordam fazer a divisão do dinheiro, a Sra. Schmidt entra no enquadramento e dá ao marido, o dinheiro que tinha guardado nos seios. A câmara lentamente faz um *close-up* das mãos de Schmidt, enquanto este divide o dinheiro com Futaki (Fig. 5). Percebemos que a divisão não é feita de forma igualitária entre os dois, contudo Futaki não se manifesta. Fora do quadro a mulher assiste aos acontecimentos que decorrem.

Depois de dividido o dinheiro e enquanto cada um faz a contagem individual, a câmara retoma a sua coreografia circular em torno de Futaki (Fig. 6), enquadrando-o, novamente, de costas. Nesse momento são surpreendidos pela Sra. Kráner que bate à porta; apressadamente, devolvem o dinheiro à Sra. Schmidt - de pé, no lado esquerdo do quadro -, e esta volta a escondê-lo nos seios, enquanto se dirige para a porta (Fig. 7). O plano durará mais alguns segundos, enquanto a Sra. Schmidt conversa com a Sra. Kráner, já no exterior do plano, e nós aguardamos, tal como as personagens, presos na imagem da porta que ela fechou atrás de si (Fig. 8).

O procedimento narrativo de Tarr arrasta o espectador para a mesma ilusão em que as personagens se encontram, levando-o a acreditar que as situações se podem alterar, mesmo que os passos iniciais (roubar ou enganar) sejam perigosos. O espectador, de alguma forma, sabe que nada de bom sairá dali, contudo, está pronto para seguir a história por causa da empatia que as situações das personagens provocam. Emocionalmente, estabelece a sua avaliação inicial sobre a situação das personagens e, embora a questione, restaura-a no final. Entretanto, tal como as personagens, espera uma vida melhor para elas, apesar de saber, desde o início, que a esperança é infundada.

Em relação aos sons diegéticos *in*, ouvem-se os diálogos, os ruídos das ações das personagens e as suas respirações. Em *off*, mas pertencendo também à diegese, faz-se presente a chuva, som audível também pelas personagens. Concomitantemente, há um som não diegético constante, aumentado, constituído pelo som dos ponteiros do relógio, o qual se evidencia em relação aos restantes sons do plano, diegéticos ou não.

Tarr usa uma espécie de dessincronização entre o som e a imagem, no sentido que adiciona ruídos *à posteriori* da cena filmada. No início do plano, o som alto e constante dos ponteiros do relógio, mistura-se com o som da chuva e com os diálogos, contudo, não existe uma fonte para esse som específico, nem nenhuma das personagens o refere. Ou seja, os ruídos usados não existem na realidade do tempo de gravação da imagem; eles são adicionados à imagem, ligeiramente exagerados, destacados, com o objetivo de extrapolar a realidade, criando um efeito surreal.

No que diz respeito à câmara e à encenação das personagens, Tarr optou construir um plano-sequência elaborado, que varia entre enquadramentos estáticos e outros obtidos com a intensificação do movimento de câmara. Nestes planos, as personagens conversam umas com as outras, dentro e fora do quadro e a câmara não mostra a pessoa que está fora durante a conversa. No início, quando Futaki pergunta a Schmidt “*O que esperamos? Porque não dividimos o dinheiro?*”, a câmara apenas o enquadra a ele, para que o espectador não consiga ver nenhuma das reações das outras personagens (Fig. 2 e 3). A ideia subjacente a esta característica estilística, como referido anteriormente, está relacionada com o movimento de câmara ser independente das ações das personagens. Em outros casos, a câmara mostra as personagens a afastarem-se e a desaparecer ao longo do plano, tal como na caminhada de Irimiás e Petrina analisada. Durante a conversa, Tarr nunca nos mostra os seus rostos em simultâneo; por vezes estão fora do quadro e a câmara não mostra a outra pessoa; em outros momentos, a personagem está presente no enquadramento, mas de costas.

A câmara sai da sua trajetória circular em torno das duas personagens, para acompanhar a Sra. Schmidt que se dirige para a saída do espaço onde estão, fechando a porta atrás de si (Fig. 7 e 8). Depois dela sair do quadro, a câmara continua a gravar a porta durante mais algum tempo. Não temos acesso a nenhum ruído proveniente da conversa que se passa do outro lado da porta e, depois de alguns segundos, ouve-se a voz de Futaki em *off*: “*A tua mulher está a demorar*”, ao que Schmidt responde “*Parto-lhe a cara!*” (Fig. 9) O caráter estático deste enquadramento, é enfatizado através do uso de sons em *off*.



Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.



Figura 8. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.

As personagens de Tarr são figuras marginais, fechadas pela sua solidão e condenadas a uma espera. Ao ouvirmos o diálogo entre as personagens e não possuindo a informação completa que, habitualmente, é necessária para qualquer princípio de identificação e reconhecimento, tem-se a sensação que operam sempre de forma nebulosa. Os seus únicos planos para alcançar uma posição social melhor são delineados à custa dos outros, resumindo as suas interações a processos de luta e manipulação constantes, jogos de controlo e poder.

Por sua vez, não se sabe o que fazem, nem como chegaram ali, desconhecemos, no fundo, quem são. Assim como não se sabe onde e/ou quando se passa a história, a não ser o que se vê: uma comunidade perdida, num ambiente desolado, na grande planície húngara. Além disso, existe um outro fator que perturba a caracterização das personagens: a opacidade que existe em relação aos seus desejos e necessidades. O espectador segue os corpos mas não chega a entendê-los realmente (Buslowska, 2012).

Ressalta-se aqui a importância da figura humana no cinema de Tarr, pelas peculiaridades transversais a todas as personagens dos seus filmes e que atestam a visão humanista do realizador. Existe uma ausência de caracterização das personagens no sentido usual (não se aprofundam os detalhes das suas vidas e o seu passado psicológico) facto surpreendente se se considerar que o filme é uma adaptação do romance de Krasznahorkai. Contudo, como referimos, Tarr não fez uma adaptação fiel daquele, não narra propriamente o romance, mas antes capta o espírito, a essência da história, com o objetivo de fazer cinema. Quanto às personagens, o realizador não disponibiliza grande informação sobre os traços característicos reais, transformando-as antes em estereótipos, de que é exemplo o manipulador e oportunista Irimiás.



Figura 9. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.

Tarr pertence à tradição dos cineastas modernistas, como Fassbinder, Bresson ou Tarkovsky, que contam histórias sobre o sofrimento dos seres humanos e que, para a representação, escolhem personagens pouco empáticas, com as quais o espectador não sente uma identificação emocional, visando essa escolha uma espécie de absolvição moral (Kovács, 2013, p.154). As pessoas tendem a compreender e perdoar aqueles de quem gostam, por quem sentem empatia, porém não é o perdão das personagens que estes realizadores esperam dos espectadores, e também não querem que o espectador goste delas. É precisamente a solidariedade e a suspensão do julgamento moral que pretendem extrair (Kovács, 2013, p.154).

Na verdade, até nos seus embustes e mentiras as personagens são mediócras e vulgares, produzindo no espectador censura, mas também compaixão, pelo vazio das suas vidas. As suas ações não têm qualquer simbologia, não remetem a algo, são apenas exterioridade, ausência. E nos planos de enquadramento, elas surgem frequentemente próximas dos materiais e das superfícies (paredes, portas, janelas), o que cria entre elas e os espaços uma relação de igualdade ou de insignificância, de ausência de vida.

4.3.1.- Redação do relatório de Irimiás sobre os aldeãos

Parte III - 01:20:41 - 01:23:40

Irimiás, Petrina e Sanyi chegam à cidade e entram na taberna de Steigerwald, onde vão passar a noite. Irimiás manda Sanyi chamar um homem para se encontrar com ele na taberna e a quem, depois, pede explosivos. Enquanto aguardam a sua chegada, Irimiás pede a Petrina que escreva os seus relatos sobre os movimentos dos aldeãos para entregar à polícia.



Figura 10. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.1

A estrutura circular da narrativa é complementada pelos movimentos circulares da câmara que encerra as personagens no círculo da história, sinalizando um persistente retorno ao ponto inicial da mesma. A teia da aranha constitui a forma como se define a estrutura da história, assim como a encenação do filme.

O médico parece estar no centro de todos os eventos narrados e ao mesmo tempo fora deles, pois é o observador; posição que não pode pertencer a Irimiás, pois o seu papel (também) é controlado pelo capitão (polícia do Estado), ou seja, ele procede ao longo do círculo, faz parte da teia de informações. A única diferença entre ele e os outros, é que ele pode visualizar o tempo; ou seja, Irimiás está consciente de que nada mudará e tudo permanecerá nas mesmas posições.

Um exemplo claro desta abordagem da câmara, é a cena em que Petrina redige o relatório de Irimiás sobre os aldeãos (Fig. 10) e, mais tarde, quando este relatório é lido pelos policiais. Nesta cena em particular, os pratos, copos e cinzeiros distribuídos pelas mesas da taberna, onde Irimiás e Petrina param durante a noite para escrever o relatório, fazem parte do ritual circular, pela sua forma.

Enquanto no plano-sequência anterior (Fig.1, 2 e 3), a câmara se movimenta num eixo de 180 graus, nesta cena, ela faz dois círculos de 360 graus à volta da mesa onde Petrina está sentado e escreve. Qual a razão para o reforço do movimento circular? Na opinião de Batori (2018), a escolha de Tarr em acentuar a trajetória circular da câmara, nestas cenas em específico, revela a repetição das relações de poder e a permanência das posições dos opressores na narrativa (Batori, 2018, p.160-161).

Concordamos com a afirmação, pois não é por acaso que, neste plano-sequência (Fig. 10) e no seguinte (Fig. 11-19), Tarr opta pela estética da circularidade em pleno. Ao contrário do que acontece na maior parte do filme, em que o movimento de câmara é independente da ação das personagens e, concretamente, no plano-sequência representado na Fig. 10, a câmara possui um propósito narrativo, ou seja, o tempo da narrativa coincide com o tempo da câmara; este aspeto manifesta-se no facto da câmara seguir a totalidade do discurso de Irimiás e dos seus movimentos, representando assim a posição de Irimiás enquanto figura intermediária entre a esfera de poder (Estado) e o povo.

Irimiás propõe instalar um espaço comunitário na mansão, ao mesmo tempo que, enquanto informador do regime, não pode ele mesmo fazer parte desse projeto coletivo. O seu papel é, portanto, duplo: por um lado, engana os aldeãos, prometendo uma vida melhor na *tanya* e, por outro, engana-os ainda mais, relatando as suas atividades e movimentos às autoridades.

Ao longo do filme, o espectador tem acesso a informação diegética e não diegética, pelos episódios vividos por cada uma das personagens e através do narrador, informação essa que as personagens não têm; pode dizer-se que o espectador possui uma visão aérea sobre a comunidade e é aqui que reside o grande poder do filme. Assiste a algumas histórias individuais, mas não se identifica particularmente com nenhuma das personagens, pois a sua caracterização é feita de forma superficial. Tarr trabalha mais a visão macro do ser humano do que as histórias das pessoas, ou seja, possui uma perspetiva mais ampla das pessoas nos lugares e do poder de controlo do Estado, que as vigia.

No primeiro capítulo, as personagens falam sobre Irimiás como sendo o seu salvador; o espectador, por sua vez, fica a saber que Irimiás e Petrina são criminosos e que trabalham como agentes disfarçados da polícia do Estado.

Neste plano-sequência, o espectador, sem surpresa, assiste e continua a constatar as habilidades retóricas de Irimiás, no seu discurso poético e enganador. O que se entende é que o que parece ser sem esperança no começo (Fig.1-9), também o é no final, pois a personagem integra uma estrutura de vigilância que se revela imutável (Fig. 10) e da qual ele próprio também não consegue escapar.

Os aldeãos ignoram o facto de estarem a ser usados e manipulados pela polícia do Estado, fornecendo dados sobre eles mesmos e a própria comunidade; ao alimentar o conhecimento da rede de informação, transformam-se em elementos e prisioneiros dessa mesma rede.

Se inicialmente eles estavam cativos da sua situação económica e social, tornaram-se reféns de uma vasta rede que nunca os deixará ir. E é isso que confere à ideia de circularidade um significado mais geral.

Mas se todos os caminhos à sua frente estão interligados e nenhum dos aldeãos consegue sair da rede, por mais que tentem, eles permanecerão enredados no sistema. Podem ir o mais longe que puderem, desde o seu ponto de partida original, mas ainda fazem parte da conspiração de Irimiás, o que significa a conspiração do Estado.

4.3.2. - Entrega do relatório à polícia

Parte III - 02:06:22 - 02:21:26

Na esquadra da polícia, dois funcionários corrigem o relatório de Irimiás sobre os aldeãos.



Figura 11. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 12. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2

Este plano-sequência repete o movimento de câmara a 360 graus, perfazendo quatro círculos completos e mais dois semi-círculos. Tal como no plano anterior (Fig.10), esta sequência é outro exemplo da variação entre a mobilidade e imobilidade da câmara (Fig. 11 e 12). Com a duração aproximada de quinze minutos, está dividida em dois planos-sequência, cada um com sete minutos e trinta segundos. A distribuição entre o carácter estático e dinâmico da câmara é proporcionalmente simétrico.

A sequência começa com um plano geral, fixo, da esquadra, na mesma posição com que termina o segundo plano-sequência em movimento (Fig. 11): entre as duas posições estáticas, ambos os planos contêm um movimento circular, no sentido dos ponteiros do relógio, no primeiro plano (Fig. 13-17) e em sentido contrário, no segundo (Fig. 18-21). Ambos os movimentos circulares são introduzidos por uma panorâmica curta que parece seguir as personagens, contudo, rapidamente, a câmara inicia um movimento circular sem qualquer relação com o que as personagens estão a fazer. O único elemento que corta esta simetria, é um plano estático de 1 minuto e 23 segundos, no final do primeiro plano-sequência (Fig. 17).

Nesta cena, fica claramente evidenciada a forma como o trabalho de câmara de Tarr está sistematicamente estruturado por variações estilísticas.



Figura 13. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 14. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 15. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 16. Fotografia do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 17. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 18. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 19. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 20. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2



Figura 21. Fotograma do filme Sátántangó - Cena 4.3.2

Em *Sátántangó*, o horizonte a preto e branco, enlameado e decadente do *Alföld* espelha o espaço abandonado após a descolonização russa. Um lugar esquecido. Neste espaço onde já não cresce nada, surge uma nova liderança, a de Irimiás que, no entanto, também ela própria é subserviente nesta teia de poder. Irimiás, enquanto elemento do grupo, é controlado e monitorizado pela polícia, à qual tem que entregar relatórios (Fig.11).

Para revelar o sentido do isolamento psicológico das personagens, a *Black Series* e *Sátántangó* em particular, opera com formas espaciais tanto horizontais (cenas das caminhadas) quanto verticais (cenas da dança na taberna e do diálogo de Schmidt e Futaki), envolvendo as personagens numa prisão (Batori, 2018, p. 161), uma armadilha espaço-temporal, lembrando a metáfora da teia de aranha.

Nesta prisão, a câmara parece assumir um olhar omnipresente, movendo-se entre as personagens, enquanto estas permanecem praticamente imóveis, em enquadramentos fechados, estabelecendo um quadro histórico de vigilância.

Qual é o objetivo destas variações estilísticas da câmara de Tarr?

Tarr pretende reforçar esta intenção narrativa, através de uma estética observacional ao longo de todo o filme e, no caso desta cena (e da anterior), através de movimentos de câmara circulares. Além disso, também existem referências à estrutura opressora no texto do filme, aludindo ao círculo eterno da história, onde tudo retorna ao ponto zero dos acontecimentos.

Com o jogo composicional destas duas cenas-chave, Tarr parece acentuar a continuidade do sistema autoritário herdado pela estrutura sócio-política comunista. Mesmo no final do filme, a história de *Sátántangó* termina com o médico encerrando a janela e bloqueando a sua visão e a do espectador, facto que, apesar disso, não pode ser interpretado como o fim da vigilância socialista (Batori, 2018, pp. 160-161).

4.3.3. - Inferências sobre a análise da tanya e os jogos de poder

No romance de Krasznahorkai, existe uma estrutura narrativa circular, tal como no filme: a narrativa é iniciada na comunidade, com a saída dos aldeãos da mesma. No final do romance, os aldeãos voltam exatamente ao ponto de partida da história (a comunidade) e, no filme, os aldeãos são dispersos e abandonados à sua sorte; porém, no segundo, a narrativa termina naquele local (a comunidade), na cena em que o médico se enclausura, encerrando a janela, o que simboliza o fim da história no romance, assim como no filme.

Sobre a estrutura narrativa circular, inicialmente o esforço das personagens parece direcionado para desmontar algum tipo de ordem que mantém os aldeãos presos numa determinada situação. Este processo envolve movimentos destrutivos ou ilegais - como é o caso do plano-sequência (Fig. 1-9) com o desfalque do fundo comunitário, a mentira, e outros -, pois as personagens estão numa posição tão miserável que julgam impossível que ações regulares ou legais possam melhorar a sua situação. Consideram-se condenadas a fracassar desde o início, acreditam pouco no futuro, sentem-se prisioneiras e impotentes perante aqueles que não podem vencer (a ordem estabelecida, na figura do Estado).

A duração das sequências, a repetitividade das ações, o espaço pró filmico e cenográfico, contribuem para a estética da circularidade e da paralisação, conferindo ao espaço filmico uma conotação alegórica (Batori, 2018, p. 151). Alguns pormenores no cenário, despertam-nos para a circularidade da narrativa: os cortinados têm motivos circulares, assim como são circulares o espelho na parede e o rádio em cima da mesa.

A câmara nunca simula um ponto de vista de nenhuma personagem, ao contrário disso, os planos surgem como secções independentes que obrigam a ver a ação narrativa numa relação triangular - personagens, espectador e câmara. O espectador tem acesso a informação diegética e não diegética, através do narrador, informação essa que as personagens não têm; pode dizer-se que o espectador possui uma perspetiva omnipresente, uma visão aérea sobre a comunidade e é aqui que reside o grande poder do filme. Assiste a episódios isolados da vida (das personagens), intercalados, mas não se identifica particularmente com nenhuma das personagens. Esta constante dinâmica da câmara exige um modo de ver que incentiva o espectador a estar de uma forma mais atenta ao mundo representado, maximizando o seu impacto emocional e sensibilidade ética.

As personagens não trazem muitas informações sobre o seu passado. No caso de Irimiás e Petrina, é referido no início do filme, que cometeram pequenos delitos; porém, essa não é uma informação que contribua para uma melhor compreensão das personagens em questão. Neste sentido, a estrutura circular de todo o filme, pode também estar relacionada com a circunstância das personagens viverem no presente, sem passado ou futuro.

A principal ideia de Tarr, no filme, parece fundamentar-se em um processo de desintegração e restauração de algum tipo de vida quotidiana. As histórias tornam-se estruturalmente lineares, com um claro desenvolvimento da narrativa e onde as personagens estão na mesma posição em que estavam

no começo, ou numa posição ainda pior; a aparente progressão da história acaba por ser um retorno a uma espécie de armadilha da qual não conseguem sair.

Com a falência do comunismo, enquanto modelo económico da comunidade, o que resta aos aldeãos é a privação material e a expropriação: Irimiás, personagem sombria e cheia de promessas (Yurchak, 2005, p.4) impede, através de uma retórica complexa, com alusões religiosas, que mantenham o seu último refúgio e a liberdade de estarem excluídos.

5. CONCLUSÕES

Quando se estuda um filme complexo, denso, como *Sátántangó*, torna-se útil contextualizar o enquadramento político da vida na Hungria, sobre o qual Tarr pretende dirigir a atenção do espectador, o que nem sempre é fácil. Alguns de nós, ocidentais, com uma cultura distinta e perspectiva externa sobre a história da Europa Oriental, poderemos ficar confusos com o contexto político de *Sátántangó* e não compreender alguns dos diálogos das personagens, sobretudo aqueles que se referem ao apocalipse.

Há uma intenção de Tarr e Krasznahorkai em dizer algo sobre as condições que eles consideram desumanas e de extrema pobreza da vida das pessoas, durante o período do Estado Socialista, através de uma linguagem “secreta”, porque nunca é totalmente abordado o contexto histórico e espacial do filme (Kovács, 2013). O mundo comum de Krasznahorkai e de Béla Tarr, surge-nos de uma forma degradada, miserável, cuja responsabilidade parece estar relacionada com um *status quo* político opressivo.

Entretanto, Tarr mostra-nos algumas situações de realidade que não são necessariamente signos de alguma coisa ou de uma verdade da qual seria preciso convencer-nos; são situações que conservam o seu peso, a sua singularidade e, sobretudo, a sua enorme ambiguidade através de recursos estilísticos como o plano-sequência. O filme pode ser entendido segundo os movimentos da câmara e os enquadramentos da imagem, que levam com frequência à distorção do espaço e do tempo tornando, conseqüentemente, difícil a produção de sentido, por parte do espectador.

Tarr, em entrevista a Bujdosó, em 2011, sobre as pessoas que estão presentes nos seus filmes, esclarece:

Todos têm uma qualidade adorável, e todos têm a mais negra falta de caráter. É sempre uma questão de circunstâncias, que são sempre mais difíceis, quando sob diferentes pressões; se essas pressões não existirem, então é óbvio que a liberdade pode trazer algo de bom a todos (Bujdosó, 2011).

Sátántangó implica uma tese simples: no mundo onde vivem os aldeãos, o Estado e Irimiás, Tarr sugere que os pobres para subsistir têm de enganar-se uns aos outros. É Estike quem dá à aventura dos aldeãos uma dimensão ética e abre uma perspectiva moral individual a este drama que poderia ser apenas social. Suprimindo-a da história, ela não seria igual. Contudo, a história da Estike eclipsa-se atrás de uma realidade social perfeitamente objetiva, que é retratada por Tarr através do tratamento do tempo e do espaço enquanto material filmico. Dessa forma, passa para o plano de fundo o drama moral e psicológico que, por si só, bastaria para justificar o filme.

Por uma questão de pertinência para o tema, a escolha da não abordagem das cenas individuais da Estike e do médico (cena final do filme, já nomeada neste trabalho), reside no facto de ambas as personagens se situarem nos pólos extremos da decadência e ruína do ser humano: a primeira suicidou-se com raticida; a segunda, através de uma desistência consciente da vida que, ao mesmo tempo, pode ser vista como um ato de resistência, representando aqueles que escolhem permanecer nos locais onde têm raízes. Entre estes dois pólos, situam-se as restantes personagens, os não bafejados pela sorte, os enganados.

No cerne da narrativa estão os habitantes de uma comunidade rural, no sudeste da Hungria. Durante o período pós-estalinista, entre meados dos anos 50 e meados dos anos 80, essas comunidades representaram um apelo à autonomia das pessoas, permitindo que construíssem a sua casa por conta própria, ao mesmo tempo que estabeleciam uma economia doméstica em comunidade, garantindo à sua família, dessa forma, produtos agrícolas e sua subsistência.

No final dos anos 80, provavelmente devido ao estado geral económico e político da região e do país -desde o fim dos anos 60 que se experimentava uma espécie de "*socialismo de mercado*", modelo limitado de reforma económica sem reforma política (Fernandes, 1999) -, à dívida interna, que não parava de aumentar e ao facto de algumas destas indústrias comunitárias não serem tão lucrativas para a nova economia de mercado (que se antevia com o processo da democratização), estes lugares foram abandonados e condenados a uma morte lenta e os trabalhadores da próspera comunidade de outrora, de modelo socialista, tornaram-se miseráveis.

A maioria das personagens de Tarr está numa posição marginalizada. Não são só marginalizadas socialmente, mas também escolhem ser passivas perante o sistema, assumindo uma posição de observador, como é o caso específico do médico, cuja ocupação se resume a escrutinar a vida dos outros e anotar o que vê da janela. Esta personagem representa a classe social privilegiada (parecendo ser a única com acesso a saneamento básico na sua habitação) porém, é também ela incapaz de utilizar o seu poder/ privilégio para induzir a mudança do sistema. Neste sentido, as personagens parecem refletir o segundo período (de estagnação) do regime socialista. Ao contrário da geração mais velha, os mais jovens da última geração soviética, tinham uma identidade comum, formada por uma experiência partilhada do discurso normalizado, ubíquo e imutável dos anos de Brezhnev (Yurckak, 2005, p. 32).

É evidente que a história de *Sátántangó* contém também uma mensagem política, evidenciando a forma como os serviços secretos do Estado, de uma maneira ou outra, conseguiam controlar os cidadãos, incorporando-os na sua rede de informadores; podemos olhar para as personagens, como fazendo parte daquela geração mais jovem, estagnada, que nasceu entre os anos 1950-1970 e atingiu a maioria entre os anos 1970-1980.

Kovács (2013, p. 80) esclarece que sete das personagens principais de *Sátántangó* são representadas por pessoas que provêm de uma subcultura artística húngara em particular e apenas uma delas é ator profissional, Miklós Székely B., que representa Futaki. Além dele, também encontramos no filme outros artistas da vanguarda: Schmidt é interpretado por um conhecido pintor e músico dos anos 70 e 80, László feLugossy; Hálics faz-se representar por alguém próximo deste círculo, Alfréd Járαι e Petrina, por um cineasta do início dos anos 80, Dr Putyi Horváth; também, um famoso escritor, Péter Dobay, interpreta a personagem do capitão.

Para um grande número de cidadãos soviéticos muitos dos valores e ideais fundamentais da vida socialista (tais como igualdade, comunidade, educação, trabalho e preocupação com o futuro) eram de genuína importância, apesar do facto de muitas das suas práticas quotidianas transgredirem, reinterpretarem, ou recusarem certas normas e regras representadas na ideologia oficial do Estado socialista (Yurchak, 2005, p. 8).

Constatamos que a estrutura do filme (e do livro) e a sua mensagem não são fundamentalmente históricas ou políticas; abordam, sobretudo, a natureza da condição humana. No entanto, sem compreender os pontos de partida sociais, históricos e económicos, seria difícil entendê-lo politicamente e, conseqüentemente, chegar a uma ideia mais clara do ser humano no mundo de Tarr. Em *Sátántangó*, como referido anteriormente, o único ponto de referência é a condição humana, tendo a miséria como indignidade, validada e reforçada pelo Estado.

A pobreza como vulnerabilidade social é um estado de expectativa, de "*amanhã pode ser diferente*", de antecipação, enquanto que à privação se podem associar a rebelião e a desintegração espiritual. De facto, a resposta humana das personagens (Futaki, Sra. Schmidt, Hálics, etc.) a esta situação surge, com frequência, sob a forma de explosões reativas, desorganizadas (por exemplo, a cena da dança na taberna, abordada anteriormente), constituindo como que um contraponto à ordem estabelecida.

Os aldeões estão isolados na planície, alheados na taberna e despojados nas propriedades dispersas (ou no insucesso da mansão Almassy) porque todos estes locais não servem como lugares de esperança, apenas servem para aguardar, são locais onde a pobreza e a miséria retiram dignidade ao homem.

No filme, a degradação da natureza humana assemelha-se à degradação dos espaços através de elementos naturais (chuva, vento, lama), mas também a uma associação com um padrão de vida menor, como o dos animais; o ser humano como ser primitivo e básico que apenas sobrevive.

Um bom exemplo disso, é quando o taberneiro encontra Futaki a vomitar ao lado de um porco, no exterior da taberna, à chuva (Parte I - 01:28:13 – 01:30:21). O taberneiro ajuda-o a regressar ao interior e dá-lhe água e comida. Apesar das personagens saírem do plano, Tarr continua a gravar a cena, enquadrando o porco durante mais alguns segundos (Fig.1).



Figura 1. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões

A causa da miséria é política ou é a própria condição humana que se assume num estado limite, comparado aos animais, quando o que está em causa é a sobrevivência?

Atentemos, ao plano de abertura do filme (Parte I - 0:00:00 – 00:07:50), que consideramos ser um exemplo ilustrativo desta questão. Os créditos cedem o seu lugar num lento *fade in* e este é o plano abertura do filme, onde se observam vacas a sair dos estábulos e a câmara percorre, num só plano-

sequência de cerca de oito minutos, o espaço de um quintal em frente de um celeiro, onde os únicos elementos visíveis são edifícios em ruínas, água e lama (Fig. 2)



Figura 2. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões



Figura 3. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões

Tarr recorre várias vezes a planos semelhantes, para retratar a paisagem. Sobre a razão para este tratamento visual em *Sátántangó*, ele afirma, em entrevista a Kovács (1994) que, apesar da imagem frontal parecer muito primitiva, esse é o tipo de simplicidade que queria alcançar. Acrescenta que o mais incrível é não conseguir decidir se o *Alföld*, é um verdadeiro *horizonte* ou apenas uma perspectiva de desesperança.

Entre o início e o final deste plano (Fig. 2 e 3), a câmara inicia um lento *travelling* quando as vacas começam a caminhar e, durante esse movimento, surge inevitavelmente a questão – quem poderá habitar aqui? Nenhuma figura humana aparece, assomando a alguma janela, ou surge por qualquer porta. Com o avançar do filme, encontramos outros vagarosos habitantes da aldeia, embora nenhum pareça mais evoluído que as vacas errantes (Dargis, 2006).

Mas porque representar os animais na primeira cena do filme? Para Dargis, esta abertura serve para estabelecer o estilo da encenação de Tarr, que orientará o público para as futuras ações das personagens, particularmente, no que diz respeito à sua aparente semelhança a este grupo de gado.

De facto, a encenação do plano de abertura das vacas é muito semelhante à abordagem de Tarr para representar os aldeãos diversas vezes no filme- um *travelling* lateral unidirecional. Um bom exemplo desta questão, é o plano em que Tarr acompanha o percurso dos aldeãos, durante o transporte até à estação ferroviária, após deixarem a mansão Almassy (Parte III - 01:50:31 – 01:52:47) (Fig. 4, 5 e 6).

A função deste movimento é, num sentido global, sugerir a insignificância do ser humano, retratando-o na simplicidade da sua existência.



Figura 4. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões



Figura 5. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões



Figura 6. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões

À parte da devoção irrealista a Irimiás, os aldeãos têm outros valores distorcidos, considerando o dinheiro e o individualismo mais importantes do que a sua comunidade. As pessoas partilham ideais comunistas, contudo, são corrompidas pelo desespero da precariedade e da extrema pobreza, sentindo a necessidade de adotar uma mentalidade de lucro, quando a sua própria sobrevivência está ameaçada.

A causa da desumanização em *Sátántangó* não é dos aldeãos, ela não é inata dentro deles, como Tarr refere anteriormente, se as condições externas (causadas pelo abandono e falta de liberdade e apoio do Estado) fossem diferentes, as pessoas, com certeza, também seriam diferentes.

De facto, perante as desigualdades sociais em que vivem, os aldeãos respondem manipulando os outros, pois eles próprios estão a ser manipulados pelo Estado e por Irimiás; é uma repetição comportamental.

As imagens de Tarr contribuem para a nossa compreensão dos problemas sociais presentes no cenário falido da comunidade. O simbolismo da metáfora das aranhas, que se movem em torno dos aldeãos quando estes estão na taberna, etilizados e alienados, serve para reforçar a influência nociva dos oportunistas quando os membros da comunidade se tornam complacentes.

O estilo denso de Tarr para contar histórias, serve para acentuar as questões políticas que estão sempre presentes no desenrolar da história. Este filme é um retrato negativo do aproveitamento e comportamento irresponsável político e das suas consequências. Através das ações das personagens de *Sátántangó*, vemos como as pessoas motivadas pela ganância podem prejudicar gravemente outras à sua volta contribuindo, assim, para o reforço do aproveitamento político e irresponsabilidade social. Um eco negativo.

A câmara expressa-se através das cenas da paisagem, da dança das personagens e dos interiores miseráveis e transmite a ordem injusta e opressora do universo de *Sátántangó*; uma armadilha da qual não se pode escapar. Em alguns momentos chave, a câmara acompanha a narrativa circular do texto, sendo que, com frequência, o objetivo parece ser reforçar a ideia de controlo das personagens pela polícia, sobretudo no plano-sequência final (cena analisada anteriormente).

O controlo referido, parece manter-se mesmo quando Tarr apresenta uma exceção à sua estética, na encenação das personagens. Atentemos na primeira cena que decorre na esquadra da polícia, que é retratada numa sequência de planos fixos e breves, contudo expressiva desse mesmo controlo (Parte I - 00:49:52 - 00:58:21).

Nesta cena, o capitão afirma que a vigilância é necessária porque "*as pessoas não gostam da liberdade, têm medo dela*", deixando Irimiás sem outra opção a não ser colaborar (Fig. 7 e 8).



Figura 7. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões



Figura 8. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões

Em *Sátántangó* tem continuidade a tendência de aumentar a duração média dos planos, sendo que o salto entre *Damnation* (filme precedente de Tarr) e *Sátántangó* é de 22%; mesmo dentro do próprio filme, há um aumento constante na duração média do plano (Kovács, 2013, p. 73).

O filme está dividido em três partes, verificando-se algumas variações, neste parâmetro, ao longo das três. A primeira parte tem planos ligeiramente mais curtos do que a segunda e a terceira tem os planos mais longos. Em alguns dos planos de *Sátántangó*, inclusive naqueles que são analisados neste trabalho, a ação da história é suspensa; porém, também há momentos no filme em que parte da ação ocorre de forma equivalente ao tempo narrativo. Apesar disso, pode ser verificado que mesmo em cenas onde a história e o tempo da narrativa correm paralelos um ao outro, não é raro que as sequências permaneçam separadas das preocupações narrativas.

Como tal, alguns dos exemplos analisados encaixam-se nesta ideia da redução da função narrativa. São planos-sequência onde a repetição, a ambiguidade ou falta de causalidade na história, podem parecer momentos de tempo morto ou a *pausa descritiva* nomeada por Çağlayan (2018, p. 93).

Contudo, na primeira parte do filme, existe uma sequência única num estilo muito marcado pelo corte, com vários planos intercalados e a ação no centro do enquadramento. Tarr, através de uma encenação mais sóbria e narrativa, torna o diálogo e o seu significado, mais claros para o espectador, centrando a sua atenção naquilo que é dito e que será fundamental para acompanhar a história.

Não é por acaso que estes são os planos esteticamente mais clássicos de todo o filme (*shot-reverse-shot*); é o momento em que o capitão informa Irimiás e Petrina que terão que seguir as suas ordens e trabalhar como informadores do regime. Trata-se dos planos mais curtos do filme, sendo que o *close-up* do rosto de Irimiás tem (apenas) cerca de dez segundos.

Esta solução de encenação está em perfeito acordo, por um lado, com o argumento e, por outro, em profunda contradição com a estética adotada por Tarr, ao longo de todo o filme. Neste sentido, podemos considerar que o comportamento do Estado é contrário à estética de Tarr, inferindo daí ser essa a razão para a não inclusão daquele comportamento no plano-sequência lento. Ao retratar o funcionamento do mundo de *Sátántangó* e as suas relações de poder de uma forma mais tradicional, Tarr abre caminho para que possamos concluir que a sua estética está em desacordo com a atuação do sistema.

5.1 A DIGNIDADE HUMANA EM BÉLA TARR E A SUA PERTINÊNCIA NA ATUALIDADE

Este filme estende, ao longo da sua duração, o momento de transição entre os dois regimes políticos na Hungria, através de vários períodos de espera; o objetivo não é regressar ao passado em uma espécie de nostalgia pelo comunismo que termina, mas sim prolongar o tempo de indecisão. Ou seja, Tarr pede ao espectador que veja a democracia que chega, num momento anterior à sua chegada (Heck, 2020, p. 51-52).

Concordamos com Heck na medida em que para compreender o ser humano expresso em *Sátántangó* é necessário investigar sobre a relação do filme com este momento de espera, na história e política húngaras. Porém, o filme não representa localizações espaciais ou temporais específicas (Kovács, 2013) e, desde o seu início, estabelece um certo grau de ambiguidade, à qual o plano-sequência, enquanto recurso estilístico, não é alheio, como ficou claro pelas leituras e pesquisas efetuadas.

É claro que o espectador, ao assistir ao desenvolvimento do filme, sente uma certa empatia pelos mais vulneráveis, perante a visualização da luta desigual entre eles e o poder instituído, mais forte.

Porque os aldeãos não se juntam todos e enfrentam a ordem estabelecida? Seria possível aparecer alguém bem intencionado, com vontade de ser solidário e ajudar a modificar o *status quo*, em vez deste Irimiás enganador? Tarr mostra-nos que não.

É profunda a descrença de *Sátántangó* no comunismo (Heck, 2020, p. 50). Concordamos que a descrença evidenciada no filme reside, sobretudo, na incapacidade de acreditar na humanidade. Então qual é a mensagem de Tarr? Onde reside a dignidade humana do ser humano?

A privação das necessidades humanas básicas e a pobreza material e espiritual têm um significado sócio-histórico; os sinais mais marcantes dessa pobreza são a passividade, inércia e falta de objetivo, dos aldeãos, no momento em que são abandonados ao seu destino. Não vivem, sobrevivem e, este facto, aliado às duras condições de vida e à pobreza extrema, leva-os a serem indiferentes ao que os rodeia.

Tarr faz um acompanhamento integral e realista desta desarticulação das suas vidas, mostrando o espectro do processo de opressão (polícia) como forma de silenciar a sua miséria. O fim do regime totalitarista, comunista, deixou-as órfãs, sem lhes ensinar, ou deixar enraizados, quaisquer valores de solidariedade e/ou de partilha, apesar de viverem em comunidade.

Num mundo onde o comunismo, enquanto modelo ideal de vida comunitária e utopia política falha, Tarr e Krasznahorkai optam por nos mostrar o fim da história e da própria identidade pós-comunista, através da visão dos que sofrem, dos verdadeiros trabalhadores e não dos que criam esta sociedade opressiva. É aqui que reside o grande poder humanista do filme.

Sobre esta abordagem à representação do ser humano, Ágnes Hranitzky, mulher e colaboradora de Tarr, afirma numa entrevista a Kovács (1994), após a estreia de *Sátántangó*: No final dos anos 80 vimos como as pessoas começaram a sentir vergonha de serem pobres, da sua miséria, apesar desta não ser culpa deles. Essas pessoas sucumbiram completamente. E se as vemos torturando-se na sua própria situação, não as podemos torturar ainda mais num filme.

Tarr mostra-nos como o ser humano é capaz de sucumbir à própria miséria, mas depois resgata-os conferindo protagonismo aos seus rostos como se de paisagens se tratassem. A abordagem estética que Tarr faz do ser humano traduz-se numa profunda igualdade, no mesmo tipo de movimento e demorando um tempo semelhante ao que levaria a representar uma paisagem. O tempo demorado em que ficamos frente às personagens, sem mais nenhum assunto na imagem, convoca sentimentos de compaixão por aquelas pessoas representadas (Fig. 9 e 10).

E é aqui que o realizador lhes confere dignidade. É através da representação das pessoas, nos seus contextos histórico, político e social, que Tarr nos mostra a fragilidade e a dignidade humanas.

Ainda sobre a dignidade humana Tarr, em entrevista a Bujdosó, em 2011, afirma: Procurar defender a dignidade humana, é procurar combater as desigualdades sociais. Há dignidade em todos, e a única verdadeira tragédia é quando uma pessoa é capaz de algo e no decurso da sua vida não cumpre o que poderia ter alcançado. É a única tragédia real que vejo, tudo o resto é uma piada. Uma vida humana condenada ao fracasso (Bujdosó, 2011).



Figura 9. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões



Figura 10. Fotograma do filme Sátántangó - Conclusões

Porquê continuar a estudar o ser humano expresso em *Sátántangó*?

Sátántangó pode resgatar um maior conhecimento da história do Leste Europeu e contribuir para a união da Europa que, ainda hoje, possui muitas fragmentações, nomeadamente as clivagens culturais, bem vincadas, entre o Oriente/Ocidente.

No ano que a Hungria entrou para a União Europeia (UE), em 2004, vivia-se uma espécie de otimismo na Europa, na construção de um projeto coeso e mais forte económica e politicamente, do que a América. Um exemplo disso é o livro, *The European Dream: How Europe's vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*, de Jeremy Rifkin (2004), no qual ele desenha um projeto que acrescenta valores socialistas ao que o capitalismo tinha de melhor - sonho europeu. Ele afirma na sua introdução: É um sonho que nos leva para além da modernidade e pós-modernidade, para uma era global. O sonho europeu, em suma, cria uma nova história (Rifkin, 2004, p.7).

Tarr, nesse mesmo ano, realizou a curta-metragem *Prologue* (2004), que pertence à coleção *Visions of Europe*, na qual apresenta um discurso com expectativas diferentes do otimismo de Jeremy Rifkin. Apesar de ser um filme sem qualquer pretensão de projetar o futuro ou alterar o presente, durante os cinco minutos de duração do mesmo, Tarr repete a fórmula adotada em *Sátántangó*, e exige que nos confrontemos com as consequências do sistema político social capitalista e, em última instância, com o colapso da própria ideologia, ao observarmos as pessoas que esperam numa fila (Fig. 11).



Figura 11. Fotograma do filme *Prologue* (2004) - Conclusões

Voltamos, então, a observar o ser humano em condições precárias, miseráveis e as suas expressões revelam-nos desesperança. A câmara move-se lateralmente para a esquerda - um movimento típico de Tarr para retratar a planície húngara em *Sátántangó* - e percorremos os seus rostos, num lento *close-up* com pouca profundidade de campo. Alguns minutos mais tarde, a câmara pára numa janela, onde está uma mulher que distribui comida.

É esta a revelação. Nenhuma narrativa surge. A precariedade de novo, a história que se repete, quer seja numa curta metragem de cinco minutos ou num filme de sete horas e meia.

O interesse do cinema de Tarr não reside nas histórias, uma vez que todas as histórias já foram contadas, mas na proteção da dignidade humana, como o próprio afirma, na representação do que é ser-se humano, independentemente do regime político da sociedade onde este está inserido.

Como referimos na introdução, existem poucos estudos sobre *Sátántangó* no geral e menos ainda com uma perspetiva política, visando confrontar o espectador com o próprio mundo onde vive. A pobreza é ainda uma realidade e, como tal, ela é revelada por Tarr com uma câmara que funciona como o olho humano. Consideramos que Tarr, através do seu olhar e da forma como ele representa o ser humano, universaliza a condição social das suas pessoas, do povo húngaro. Ainda que desconhecendo o contexto político, social e histórico onde o filme se insere, sentimos uma identificação pelo carácter universal da condição humana, expressa no filme.

Estamos numa Europa onde os líderes têm sido incapazes de controlar o problema da dívida pública, após a crise de 2008; a insatisfação geral das pessoas, o descrédito e a falta de confiança nas instituições públicas para a solução de problemas concretos (desemprego, por exemplo), têm levado ao crescimento de movimentos extremistas de direita. Este novo populismo (de direita), contraria o *sonho europeu* da democracia liberal, propondo ideias com base numa identidade europeia, branca e cristã. Como exemplo, já em fevereiro deste ano, o Tribunal de Justiça da União Europeia decidiu que a deportação de refugiados da Hungria para a Sérvia era ilegal, contudo o governo nacional-conservador de Viktor Orbaan ignorou a sentença e continua a deportar refugiados (Verseck, 2021).

Tudo tem falhado e a Europa está longe de obter uma unidade económica e política comum, que resolva, entre outras questões, as desigualdades sociais.

Os filmes do segundo período de Tarr, onde se insere *Sátántangó*, funcionam como um tipo de cinema que Mark Fisher (2020) argumenta ter desaparecido, uma vez que o cinema já não consegue imaginar alternativas ao capitalismo. Ele afirma: “*Outrora, os filmes e romances distópicos eram exercícios de tais actos de imaginação - funcionando as catástrofes retratadas como um pretexto narrativo para o surgimento de modos diferentes de vida*” (Fisher, 2020, p. 12).

Quando olhamos para a nossa cultura atual, assente num mercado liberal, capitalista, percebemos que os problemas da pobreza e da desigualdade social, na Europa, se mantêm e este filme de Tarr, mesmo com mais de 25 anos, atinge uma força, atualidade e significado que nos mostra que a história ainda é sobre uma condição social que subsiste, sobrevive.

Numa sociedade cada vez mais polarizada, onde surgem movimentos extremistas cujo populismo coloca em causa os direitos e a dignidade das pessoas, *Sátántangó* torna-se uma ferramenta pertinente para a reflexão e aprofundamento do tema da condição social e da dignidade humana.

Identificamo-nos com a desesperança de Tarr na humanidade, sobretudo no momento atual em que, na sociedade, cresce um sentimento de abandono. O fosso existente, entre quem legisla e discute os problemas do país e a população marginalizada, cria um terreno fértil para o crescimento do descontentamento e, conseqüentemente, a aceitação fácil de discursos separatistas, xenófobos.

Recentemente o nosso Alentejo, região com longa tradição de esquerda, foi palco de uma das maiores votações num candidato de extrema direita em eleições legislativas, tendo aquela candidatura captado cerca de 30% dos votos, em vários concelhos. Esta situação causa-nos inquietação e preocupação sobre o futuro e os riscos para a democracia.

Ao cinema, atribuímos um papel transformador da sociedade, pois encaramo-lo como mediador privilegiado das representações sócio-culturais de um grupo. Ao produzir discursos que dão visibilidade àquelas representações, permite, através da reflexão, compreender os desafios e as transformações sociais, económicas e políticas.

Colocamo-nos numa perspetiva mais otimista relativamente à visão de Tarr expressa no filme: acreditamos num futuro em que melhorando as condições de vida e as circunstâncias sociais, políticas e económicas do ser humano, construiremos os alicerces para uma sociedade menos desigual e mais justa.

Este estudo atesta a importância e genialidade inventiva da obra *Sátántangó* na história do cinema e do seu potencial na produção de significados, capazes de nos sensibilizar e ajudar a refletir sobre o nosso presente, preservando a memória histórica, fundamental para o futuro.

6. BIBLIOGRAFIA

- Batori, A. (2018). *Space in Romanian and Hungarian cinema*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Volume I*. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press. Recuperado de: https://www.academia.edu/31353835/Andre_Bazin_What_Is_Cinema_Vol.
- Biró, Y. (1990). *Landscape after Battle: Films from "The Other Europe"*. Daedalus, 119(1), 161-182. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20025288>
- ordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2008). *Three Dimensions of Film Narrative*. In *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Kemper, T. (2007). *Edward Branigan: Projecting a Camera: Language Games in Film Theory*. International Journal Of Communication, 1(1), 6. Recuperado de <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/182>.
- Bujdosó, B. (2011, fevereiro 15). *Tarr Béla: Filmmel semmit nem lehet elérni*, Recuperado de <https://www.origo.hu/filmklub/20110215-tarr-bela-filmmel-semmit-nem-lehet-elerni-interju-a.html>.
- Buslowska, E. (2009). *Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality*. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, (01), 107-116. Recuperado de <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film1-8.pdf>.
- Buslowska, E. (2012). *Reclaiming the image. Béla Tarr's world of 'inhuman' becoming: an artistic and philosophical inquiry* (Doctoral dissertation, University of Westminster). Recuperado de <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/8z671/reclaiming-the-image-b-la-tarr-s-world-of-inhuman-becoming-an-artistic-and-philosophical-inquiry>.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of slow cinema: nostalgia, absurdism, boredom*. Springer.
- Chion, M. (2011). *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Dariel, D. (2015, outubro 27). *Béla Tarr: de la dignité humaine à l'expérience de réalité*. Recuperado de <https://theevild.wordpress.com/2015/10/27/bela-tarr-de-la-dignite-humaine-a-l'experience-de-realite/>
- Darguis, D. (2006, janeiro 11). *Finding Beauty in the Miserable and the Mundane*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2006/01/11/movies/finding-beauty-in-the-miserable-and-the-mundane.html>

De Luca, T. (2015). *Slow cinema*. Edinburgh University Press.

De Luca, T. (2017) *On length: a short history of long cinema*. ANIKI: Portuguese Journal of the Moving Image, 4 (2). pp. 335-352. Recuperado de <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.353>

De Luca, T., & Jorge, N. (2016) (eds), *Slow Cinema (Traditions in World Cinema)*, Edinburgh University Press.

Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*, Editora brasiliense: São Paulo: Edual.

Doane, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo* (Vol. 10). Cendeac.

Ferreira, C. (2011). *Sobre dois Filmes de Béla Tarr*. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/247721888/III-Encontro-Anual-AIM>.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. Não haverá alternativa?* Lisboa: VS.

Fernandes, J. (1999, março 6). *Três modelos de transição*. Recuperado de <https://www.publico.pt/1999/03/06/jornal/tres-modelos-de-transicao-130482>.

Flanagan, M. (2012). *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* (PhD thesis, University of Exeter). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10036/4432>

Heck, K. (2020). *After Authority: Global Art Cinema and Political Transition*. Rutgers University Press.

Horta, B. (2016, julho 5). *Béla Tarr, Mudei a linguagem do cinema, mas não o mundo*. Observador on line. Recuperado de <https://observador.pt/2016/07/05/Béla-tarr-mudei-a-linguagem-do-cinema-mas-nao-o-mundo/>

Jaffé, I., (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press: London & New York

Kovács, A. (1994, junho). *A falfelület is történet: beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel. Even Walls Tell Stories: Interview with Béla Tarr and Ágnes Hranitzky*. Recuperado de http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1161

Kovács, A. (2013). *The Cinema of Béla Tarr – The Circle Closes*. New York: Columbia University Press.

Krasznahorkai, L. (2018). *O tango de Satanás*. Lisboa: Antígona.

Lee, J., (2014, maio) *Apocalypse withheld: on slowness & the long take in bèla tarr's satantang*. Recuperado de <https://entropymag.org/apocalypse-withheld-on-slowness-the-long-take-in-bela-tarrs-satantango>.

Lee, K. B. (2021) *Video Essay: "Orders of Time and Motion" | Béla Tarr's SÁTÁNTANGÓ*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oDHgnFSSiYE>.

Manrique, M. (2016). *Bèla Tarr – Qué hiciste mientras esperabas?*, Shangrila: Cantabria.

Marx, K. (2011). *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, trad. *Nélio Schneider*. São Paulo: Boitempo

Maury C., Rollet S. (2016). *Bèla Tarr – De La Colère au Tourment*, Yellow Now / Côté cinema.

Mello, L. (2015). *Bèla Tarr, o cineasta do tempo e do cotidiano*. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 4(2), 13. Recuperado de <https://doi.org/10.22475/rebeca.v4n2.358>.

Mello, L. (2017). *Do cinema de Bèla Tarr* (Tese de Doutorado, UFMG, Belo Horizonte). Recuperado de [file:///C:/Users/nome/Downloads/tese doutorado lidia mello.pdf](file:///C:/Users/nome/Downloads/tese%20doutorado%20lidia%20mello.pdf).

Mendes, J.M. (2009). *Culturas narrativas dominantes: o caso do cinema*. Lisboa: UAL.

Mendes, J.M. (2013), *O filme que filosofa*. Recuperado de https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2766/1/filme_filosofa.pdf.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema III: planificação e montagem*. Covilhã: Livros LabCom.

Oliveira, L. (2012, junho 14). *Bèla Tarr, o insustentável peso do ser*. Público, Lisboa, Recuperado de <https://www.publico.pt/2012/06/14/culturaipsilon/noticia/bela-tarr-o-insustentavel-peso-do-ser-306369>.

Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>

Powell, A. (2015, setembro). *The Red and The White (1967): The Political and Metaphysical Sequence Shot*. Recuperado de <http://www.sensesofcinema.com/2015/cteq/the-red-and-the-white-1967-the-political-and-metaphysical-sequence-shot/#fnref-24985-5>

Rancière, J. (2010), *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, J. (2013), *Bèla Tarr – O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro.

Samardzija, Z. (2020). Post-Communist Malaise. In *Post-Communist Malaise*. Rutgers University Press.

Sobral, C. (2018). *Bèla Tarr. É à proteção da dignidade humana que dedico a minha vida*. Recuperado de <https://sol.sapo.pt/artigo/604312/Bèla-tarr-e-a-protecao-da-dignidade-humana-que-dedico-a-minha-vida->.

Sylvie Rollet (2013, dezembro 13), « Filmer la figure humaine « au milieu » des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *Appareil* [En ligne]. Recuperado de <http://journals.openedition.org/appareil/1941>.

Tavares, G. M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Lisboa: Leya.

Thompson, K., Bordwell, D. (2006). *Observations on film art: Tango marathon*, david bordwel.net. Recuperado de <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/22/tango-marathon/>.

Verseck, K. (2021, fevereiro 8). *How Hungary is violating EU law on refugees*. Deutsche Welle. Recuperado de <https://www.dw.com/en/how-hungary-is-violating-eu-law-on-refugees/a-56503564>.

Woodland, J & Lee, J. (2013). *Notes on Satantango (the Book and the Film) – Part 1/3, NOV. 2013*, Recuperado de: <http://htmlgiant.com/reviews/notes-on-satantango-the-book-and-the-film-part-13>.

Xavier, I., & Cinematográfico, O. D. (2008). *A opacidade e a transparência*. (4ªed.). São Paulo: Paz e Terra.

Yurchak, A. (2013). *Everything was forever, until it was no more*. Princeton University Press.