

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
MIHÁLY VÍG E A MÚSICA DO DESOLAMENTO EM BÉLA TARR
27 de Fevereiro de 2026

KARHOZAT / 1987 (*"Perdição"*)

um filme de **Béla Tarr**

Realização: Béla Tarr / **Argumento:** Béla Tarr e Laszlo Krasznahorkai / **Direcção de Fotografia:** Gabor Medvigy / **Montagem:** Agnes Hranitzky / **Música:** Mihaly Vig / **Som:** Peter Laczkovich / **Interpretação:** Miklos B. Szekely (Karrer), Vali Kerekes (mulher), Gyula Pauer (Willarsky), Hedi Temessy (mulher idosa), Gyorgy Cserhahni (o marido), etc...

Produção: Instituto Húngaro de Cinema, Mokep, Televisão Húngara / **Produtor:** Jozsef Marx / **Cópia:** Digital, preto e branco, versão original legendada em inglês e eletronicamente em português, 121 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Com a presença de Mihály Víg

Karhozat foi o filme que antecedeu **Sátántangó**, contendo já, em embrião, muitas das soluções que o realizador húngaro utilizaria nesse filme.

Mas começemos por notar algumas características dominantes do universo temático de Béla Tarr, características que se mantêm estáveis ao longo da obra mas que talvez nunca como aqui tivessem encontrado uma formulação visual tão potente, através de uma imagética coerente e definida. Há uma imagem que atravessa o filme por várias vezes, e com a qual, aliás, se fecha **Karhozat**, que pode funcionar de maneira emblemática nessa caracterização: a lama e a chuva. Chove durante quase todo o filme, contribuindo esse factor para a instalação de uma atmosfera opressiva, que realça o isolamento dos lugares e das personagens como se, inclusivamente, a chuva cortasse a visão do horizonte e conseqüentemente de qualquer provável ponto de fuga. O mundo de **Karhozat** é um mundo fechado sobre si próprio, como se o único lugar existente na terra fosse o "Titanik", o bar onde maioritariamente se desenrola o filme, e que adivinhamos funcionar com regras próprias, mesmo que elas se ocultem do nosso alcance. O único momento em que se faz sentir uma mínima forma de comunicação com o exterior dá-se através da televisão, quando por momentos assistimos a um excerto de uma transmissão de um jogo de futebol. Esse singelo vaso comunicante toma-se ainda mais claustrofóbico quando se encara a televisão como uma forma de comunicação unidireccional e que, para além disso, não estabelece nenhuma relação concreta em termos espaciais. Por outro lado, a lama vem também acentuar o isolamento de tudo aquilo, como algo que "prende" e "afunda", para além de que, com todas as outras conotações que possui, serve ainda para figurar o carácter moral de algumas personagens e, por extensão, do lugar. O cinema de Béla Tarr é um cinema sobre o espaço enquanto lugar de aprisionamento, mesmo (ou sobretudo) quando esse espaço tem a vastidão das planícies de **Karhozat** ou **Sátántangó**.

Outra característica de Béla Tarr é a sua rarefacção narrativa. Não há dúvida de que **Karhozat** narra, de facto, uma história. No entanto, essa história vale aqui menos por si própria do que pelo dispositivo que permite colocar em movimento, não apenas a um nível formal mas também ao nível da caracterização das personagens e dos ambientes. Digamos então que Béla Tarr inverte, de certo modo, a ordem que a tradição clássica supõe como "natural": não parte do argumento para daí conceber as personagens e a organização formal, mas pelo contrário parece ter já à partida uma ideia formal dominante, e até mesmo um núcleo de personagens de acordo com um determinado número de pressupostos que se enquadrem na pretendida organização formal, não sendo o argumento senão o factor último a acrescentar, praticamente como resultado da interacção entre os dois primeiros. Dito de outra maneira, personagens e argumento apenas existem enquanto elementos geometricamente dispostos em função de um fim derradeiro a atingir.

No entanto, talvez a questão mais fascinante levantada por **Karhozat** tenha a ver com o ponto de vista, com as suas modulações ou com a sua ausência. Atentemos, para começar, logo no primeiro plano do filme. Um longo plano, em que a câmara se fixa demoradamente sobre um descampado, vendo-se ao fundo diversos postes ligados a cabos que transportam uma espécie de baldes enormes. Durante largos momentos, vemos apenas o vaivém monótono desses baldes e ouvimos o não menos monótono som que o seu movimento emite. É um plano espantoso, e se calhar a sua duração é apenas a necessária para que nos comecemos a interrogar e a pensar a quem pertence aquele olhar. A certa altura, a câmara começa a deslocar-se muito lentamente (como sempre se desloca neste filme), recuando e deixando perceber que aquele plano era o que se via de uma janela. Pensamos então que o olhar da câmara corresponde ao homem (Karrer, personagem principal) que espreita por essa janela. No entanto, sempre lentamente, a câmara passa por ele sem se fixar, recuando ainda mais, sempre com um movimento ligeiramente lateral, revelando-nos um quarto e o interior de uma casa. Fica dado o "mote" que orientará toda a construção de cada plano posterior: nada detém particularmente a objectiva da câmara, sempre em travellings (a maior parte das vezes, laterais) como se planasse sobre aquele espaço sem nele se querer incluir, como se nos quisesse mostrá-lo sem nele se querer envolver. Fugindo permanentemente a qualquer espécie de subjectivização, a os seus movimentos inexoráveis fazem lembrar uma máquina que funcionasse mesmo à revelia do realizador, como se o "camuflasse" por trás dela. Cada plano só foge à categorização como plano-sequência porque esta noção exige uma continuidade da acção, e "acção" é coisa que pouco há em **Karhozat**; e quando há a câmara parece querer furtar-se a ela, ignorando-a ostensivamente: diálogos ficam incompletos, situações ficam por esclarecer.

Béla Tarr não precisou de esperar por **Sátántangó** para conceber a sua fascinante proposta de cinema, uma das mais fascinantes de todo o cinema contemporâneo.

Nota: Este texto, hoje muito desactualizado, foi originalmente redigido em 1997, numa altura em que **Sátántangó** era o último filme realizado por Béla Tarr. Apercebendo-se demasiado tarde da desactualização, o autor já só foi a tempo de eliminar uma passagem particularmente embaraçosa e incluir esta nota, prometendo para uma próxima ocasião uma versão totalmente revista ou reescrita.

Luís Miguel Oliveira