

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
COM A LINHA DE SOMBRA
4 de novembro de 2020

A TORINÓI LÓI / 2011

(O Cavalo de Turim)

um filme de Béla Tarr

Realização: Béla Tarr / **Co-Realização:** Agnes Hranitzky / **Argumento:** Béla Tarr e Laszlo Krasznahorkai / **Direcção de Fotografia:** Fred Kelemen / **Direcção Artística:** Laszlo Rajk / **Música:** Mihaly Vig / **Som:** János Csáki, Csaba Eros e István Pergel / **Montagem:** Agnes Hranitzky / **Interpretação:** János Derszi (Ohlsdorfer), Erika Bók (a filha), Mihály Kormos (Bernhard), Ricsi (o cavalo).

Produção: TT Filmuhely – Vega Film – Zero Fiction Film / **Produtores:** Martin Hagemann, Juliette Lepoutre, Marie-Pierre Macia, Gabor Tényi e Ruth Waldburger / **Cópia:** DCP, preto e branco, falada em húngaro com legendas em português, 154 minutos / **Estreia em Portugal:** 14 de Junho de 2012.

É o seu último filme, diz Tarr, e nada mais adequado a um “filme de fim” do que um “filme do fim”, um filme que descreve um esgotamento (da natureza, incluindo a natureza humana), um encolhimento (do espaço), um apagamento (da luz). “Pai, que escuridão é esta?”, pergunta a rapariga no início do capítulo final. Pergunta lancinante, porque sendo feita, de facto, ao seu pai (a única outra personagem, humana pelo menos, que está presente no filme todo), ela soa como uma pergunta feita àquele outro Pai (dito o Nosso, que está no Céu), que já antes, numa das poucas cenas em que o diálogo é preponderante, fora implicado no processo (“porque Ele toma parte em tudo”), seja ele qual for, de que natureza for, que as personagens vivem. Que miséria é esta a que nos condenas? Toda a obra de Tarr, num dos seus vários sentidos, relata este abandono dos homens a eles próprios, num mundo desolado, desertificado, insalubre – mas agora tornando as leituras políticas do seus filmes, possíveis para a sua obra dos anos 80 e parte dos anos 90, muito mais difíceis, para não dizer demasiado insuficientes. **A Torinói Lói** põe de facto uma pedra no assunto, a pedra definitiva (tumular...), vai às últimas consequências, estéticas e poéticas, de um movimento iniciado em **Karhozat** (1987) e **Sátatangó** (1994). Depois dele, e através dele, nada sobra, a não ser uma espécie de... nada.

Estamos na província húngara, em época indeterminada que associamos ao final do século XIX a partir do preâmbulo narrado em “off”, que nos conta a história do silêncio de Nietzsche, chocado com os maus tratamentos infligidos a um cavalo numa rua de Turim. “Ninguém sabe o que aconteceu ao cavalo”, e começa a acção. A “acção”, de facto: em todos os seus fabulosos planos-sequência, **A Torinói Lói** mais não faz do que descrever acções, estendidas no tempo, numa unidade entre o movimento e a duração do movimento. Portanto, o esforço, a componente física da existência de todos os dias. No primeiro plano é um cavalo (o de Nietzsche? é irrelevante) que puxa uma carroça

guiada pelo dono, e a câmara, sacudida pelo vento omnipresente, parece flutuar (este é o Tarr onde há mais "steadycam"), fazer uma anatomia do cavalo, os músculos a mexerem-se, o resfolegar, o cansaço. Não haverá muita ocasião de repetir este plano – que é ainda, à sua maneira, um plano de harmonia, um plano de um tempo em que "tout va bien" – sendo certo que o primeiro sinal de que as coisas começam a ir mal será justamente, mais tarde, a recusa do cavalo em mexer-se, em trabalhar. Não se repete este plano, repetem-se outras cenas – a repetição é uma figura fundamental em **A Torinói Lói**, crucial na descrição de uma rotina (bem reforçada pela música, enrolada e insistente, de Mihaly Vig, um dos vários colaboradores regulares de Tarr aqui convocados, como Krasznhorkai no argumento, Kelemen na fotografia, Hranitzky na montagem). As refeições, por exemplo, sempre as mesmas batatas cozidas com sal. As idas da rapariga ao poço, umas dezenas de metros em frente da casa, acompanhadas exaustivamente, desde o momento em que se levanta e se veste para o frio (muita roupa, muito tempo para a vestir) ao momento em que, de balde na mão, desafia o vento e a intempérie para percorrer o caminho até ao poço. E depois voltar com o balde cheio – tudo sempre dentro do mesmo longuíssimo, e mobilíssimo, plano. Toda esta repetição é importante – e decide o "estruturalismo" do filme, curiosamente reminescente do **Jeanne Dielman** de Chantal Akerman – porque é por ela que Tarr apanha a degradação da rotina e, conseqüentemente, da vida de todos os dias. As mesmas acções, de maneira cada vez mais difícil, cada vez mais imperfeita, até que se tornem impossíveis – o cavalo não anda, o poço seca, a lamparina não se aguenta acesa, as batatas não se podem cozinhar. *The end.*

Tarr não é um cinéfilo (no sentido exuberante do termo), mas é daqueles cineastas que, a cada enquadramento, permanecem fiel aos realizadores que o formaram (Jancsó, Ozu, Fassbinder, Cassavetes, Godard, Pasolini, Ivan Passer – a julgar pela "carta branca" que a Cinemateca lhe deu em 1997). Também por isso, é um cineasta que vive à margem do tempo cronológico. Um filme como **A Torinói Lói** já não existe, quer dizer, podemos imaginá-lo a ter sido feito noutra década qualquer, é como um pequeno núcleo completamente impermeável. Até no tempo do mudo, que cinematograficamente será o espectro mais presente em **A Torinói Lói – The Wind** de Sjostrom, com certeza, mas na maneira de Tarr trabalhar a composição visual (aqueles planos de interior que, pela posição das janelas, se tornam também planos de exterior) e a sua expressividade, com um rigor maníaco que parece bater sempre assombrosamente certo, poucas vezes se sentiu uma "estética geral do mudo" a palpitar com esta potência. Magnífico, e inesgotável no seu mistério.

Luís Miguel Oliveira