

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

Mihály Víg e a Música do Desolamento em Béla Tarr e O Que Quero Ver

28 de Fevereiro e 14 de Março de 2026

### Sátántangó / 1993

um filme de BÉLA TARR

*Realização:* Béla Tarr *Argumento:* László Krasznahorkai, Béla Tarr, baseado na novela homónima de László Krasznahorkai (1985) *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Gábor Medvigy *Montagem:* Ágnes Hranitsky *Concepção visual:* Béla Tarr *Guarda-Roupa:* Gyula Pauer, János Breckl *Som:* Gyorgy Kovács *Música:* Mihály Víg *Assistente de realização:* András Kecza, Janos Hollos, Zoltan Gazsi *Interpretação:* Mihály Víg (Irimiás), Putyi Horváth (Petrina), László Felugossi (Sr. Schmidt), Eva Albert Almási (Sra. Schmidt), János Derzsi (Kráner), Irén Szójki (Sra. Kráner), Alfréd Járαι (Halics), Miklós B. Székely (Futaki), Erzsébet Gaál (Sra. Halics), Erika Bók (Estike), Peter Berling (o Dr.), Gyorgy Barkó, Zoltán Kamondi, Barna Mihók, Péter Dobai (comandante de polícia), András Bodnár (Sanyi Horgos).

*Produção:* Magic Media com Hefoi Muhelt Studio, Magyar Televisio e apoio de Magyar Mozgókép Alapítvány, Eurimages *Produtores:* Gyorgy Fehér, Joachim von Vietnghoff, Ruth Waldeburguer *Cópia:* Arbelos Films, DCP (resultante do trabalho de digitalização 4k de 2019 acompanhado por Béla Tarr), preto-e-branco, versão original legendada em inglês e eletronicamente em português, 430 minutos *Título internacional:* SATAN TANGO *Inédito comercialmente em Portugal. Primeira exibição pública em Portugal:* 24 de Setembro de 1994, na Sala Dr. Félix Ribeiro, Cinemateca Portuguesa (“Cinema Húngaro”).

#### NOTAS

SÁTÁNTANGÓ foi programado em Fevereiro a propósito da vinda a Lisboa do músico e compositor Mihály Víg para um concerto na Galeria Zé dos Bois em Lisboa, que o trouxe à Cinemateca apresentar KÁRHOZAT / “PERDIÇÃO”, outro dos seus vários trabalhos com Béla Tarr (1955-2026). Mostrado na Cinemateca em 1994 e quatro outras vezes depois dessa, a última das quais em 2016, numa das ocasiões em que Béla Tarr aqui acompanhou projecções dos seus filmes (até aí mostrados nos seus suportes fílmicos originais, matéria em falta numa projecção digital com estas características), SÁTÁNTANGÓ acaba por ser apresentado numa ocasião póstuma. Estas sessões são portanto, também, de homenagem e celebração do cinema de Béla Tarr.

sobre a sessão, com intervalos:

a sessão, com início às 14h, decorre com dois intervalos: aos 136 minutos realiza-se um intervalo de 20 minutos; aos 328 minutos, um intervalo de 30 minutos

Com a presença de Mihály Víg no dia 28 de Fevereiro

---

À letra, a tradução portuguesa do título SÁTÁNTANGÓ é qualquer coisa como “O Tango de Satanás”, mas é bom que fiquemos pelo original e assim guardemos a sonoridade que parece, também ela, ir ao encontro do âmago deste filme de Béla Tarr: a expressão é musical, se bem que fluida e perra ao mesmo tempo ou, melhor dito, sugerindo tempos diferentes, andamentos, vários passos num mesmo tom. Se o movimento é a ideia em torno da qual o filme é construído, é também sobre a sua aparência que este se detém. “Film-fleuve” – diz-se muito a seu propósito e está certo –, terrivelmente certo, terrivelmente implacável, terrivelmente aberto e cerrado num terreno em que se procede por avanços que vão a par do fechamento implacável do círculo.

Béla Tarr apontou ele próprio para a inspiração do tango na estrutura formal do filme já presente na dramaturgia do romance de László Krasznahorkai de que o argumento parte – seis passos para a frente, seis para trás – tanto reflectida nos doze segmentos, ou “capítulos”, em que o filme está seccionado como na sua coreografia, em muitos dos planos-sequência e movimentos de câmara, nos dípticos formados por alguns dos capítulos, em continuidade ou não, no retomar de alguns acontecimentos mostrados em momentos diferentes segundo as perspectivas de diferentes personagens. Daí que o exemplo literário moderno, de Faulkner a Joyce,

seja apontado como uma das matrizes de SÁTÁNTANGÓ, a somar a Franz Kafka ou Thomas Bernhard referências do próprio Tarr. Convém assinalar que se trata de uma obra clara e profundamente cinematográfica, um filme que trabalha, no limite, a noção de tempo. No limite da duração – mais de sete horas de filme – e no limite do movimento interno dos planos – muitos dos quais extraordinários planos-sequência, uma das marcas de água do cinema de Tarr, muito especialmente do que se designa, pelo menos desde um conhecido texto de Jonathan Rosenbaum (“A Place in the Pantheon: Films by Bela Tarr”, 1996), como o terceiro período da sua obra, o que começou no fim dos anos 1980 com KARHOZAT/ “PERDIÇÃO”, explodiu em SÁTÁNTANGÓ e se prolongou logo no seguinte WERCKMEISTER HARMONIAK / “AS HARMONIAS WERCKMEISTER” (2000).

Desses três filmes se pode dizer que partilham a unidade do estilo e do tema essencial: a preto-e-branco e uma inúmera gama de cinzentos, de planos longos, panorâmicas, *travellings* lentos e baseados em obras de e com a colaboração de Krasznahorkai, Ágnes Hranitsky na montagem (durante décadas mulher de Tarr e a única montadora dos seus filmes desde SZABADGYALOG, 1981), fotografia de Gábor Medvigy, música de Mihály Víg (que aqui também interpreta um papel principal, Irimiás), atravessados por uma sensação de encarceramento reforçada pela geografia – contrariamente aberta, lisa e plana, desértica, segundo a vastidão das planícies húngaras – que aprisiona as personagens numa atmosfera aniquiladora de fim de mundo, a que o ponto de fuga escapou já.

É assim que sendo de movimento, SÁTÁNTANGÓ é também da imobilidade. Não se impondo ao poder intrínseco de cada plano – cada plano existe poderosamente em si mesmo, cada sequência constitui um bloco de tempo autónomo ao passo que, simultaneamente, a sua associação funciona como uma teia –, o fio narrativo acompanha episódios da vida de uma comunidade agrícola falhada sob uns dias de chuva intensa que segue um charlatão julgando ter vislumbrado um Messias. A chuva diluviana e a lama vêm de KARHOZAT, de cuja atmosfera turva eram já elementos essenciais, como o vento cortante veio a ser o sopro do final CAVALO DE TURIM. No terreno da parábola, termo avesso a Tarr, a associação da chuva e da lama em SÁTÁNTANGÓ é transparente assentando na realidade política e social da Europa de Leste congelada na sua própria estagnação. Só que, aliado a uma realidade histórica que é tanto húngara como europeia, SÁTÁNTANGÓ não se circunscreve a ela, conferindo universalidade à representação desse mal-estar ou dessa desolação. Adensa-se com o tempo, o sentido de desamparo existencial que se radicaliza no CAVALO DE TURIM. E sendo um filme apegado à descrição do real, SÁTÁNTANGÓ abre, justamente pela impregnação do real, para uma dimensão metafísica.

É logo aí que o plano-sequência de abertura nos coloca (é um dos mais recorrentemente citados do filme): uma manada de vacas a sair de um estábulo vai ocupando o seu lugar na imagem, atravessando vagarosamente o terreno enlameado, comendo, mugindo enquanto, ao longe, os sinos tocam. Antes de começar a descrever um movimento para a esquerda, a câmara adopta o ponto de vista do observador dos movimentos dos habitantes da aldeia, embora ainda não o saibamos – um velho médico passa os dias em frente à janela registando em cadernos separados pelos nomes as acções de cada um dos observados, ajudado por generosas quantidades de álcool, que vai passando de um garrafão de verga para a grande garrafa de grosso vidro transparente pousada na mesa do lado oposto ao de uma série de lapiseiras perfiladas. O registo da acção é simultaneamente um registo do tempo e o significado dramático anuncia-se vindouro da paisagem e do desprendimento de sensações a partir dela, como se as texturas, os elementos naturais ou a temperatura se tornassem palpáveis, mas também meios de transporte para dimensões menos concretas.

Não é contraditório com as tantas caminhadas de algumas das personagens de SÁTÁNTANGÓ, a menina petrificada e o corpulento Doutor, afastando-se ou aproximando-se da câmara em vistas gerais de idas e vindas simétricas, no centro de enquadramentos gerais e vazios sobre a paisagem. A concentração narrativa, a concomitante dimensão coral vertida na série de personagens com as suas singularidades de habitantes de uma colectividade em colapso, organiza-se por capítulos, sempre identificados a negro e titulados, associados a monólogos de narração, alguns dos quais em espelho, jogando nas recorrências e na multiplicação de

perspectivas. Era já o espírito e a letra do romance de Krasznahorkai, estruturado em monólogos interiores que procedem por conjuntos de seis parágrafos em correspondência com os doze passos do tango, como acima se diz e Tarr explicava sempre que apresentava o filme (tal como sempre respondia à perplexidade suscitada nos espectadores com a presença do gatinho nas mãos da criança dando a garantia da sua sobrevivência e como era alguém que estimava animais). A dita fidelidade da adaptação do escritor e do cineasta ficou no fulcro de SÁTÁNTANGÓ, nas suas perspectivas, no trabalho de teia e nas demais consonâncias, dissonâncias, continuidades, suspensões dos “capítulos”. Análises aturadas ao longo das décadas em que o filme conquistou “um culto” foram identificando como essa estrutura agrega um prólogo e um epílogo, pontos de vista diferentes de ocorrências num mesmo dia (os primeiros seis blocos), dois pontos de vista de ocorrências no dia subsequente ao anterior (os outros quatro).

É durante a sequência do baile no café das redondezas, uma das sequências recorrentes de perspectiva estilhaçada, enquanto as personagens adultas se entregam ao escape possível na vivência da sua miséria – o álcool, uns passos de dança, o tango de Satanás – que alinha outro impressionante momento, e âncora danada, de SÁTÁNTANGÓ: a sequência da menina que brinca, tortura e mata um gatinho, de uma crueldade que é intensificada pela dilatação temporal (dir-se-ia uma cena em tempo real, embora o não seja). As coisas têm o seu tempo e é assim que Béla Tarr as mostra. Não no sentido figurado, no sentido de quem figura.

\*

\* \* \* \* \*

É um filme ensoado em chuva, lama, humidade, ao som da água que corre perto e dos sinos que dobram ao longe, SÁTÁNTANGÓ, que Béla Tarr filmou a partir de László Krasznahorkai, o escritor húngaro que tornou conhecido antes de os seus romances serem internacionalizados pelas traduções noutras línguas, muito antes de a sua literatura ser distinguida com o Nobel de 2025. Tarr leu o manuscrito do romance de 1985 antes da amizade com Krasznahorkai, despertando de imediato para o desejo da adaptação ao cinema, o que o estado das coisas e dos regimes não permitiu antes do estertor do comunismo de molde soviético. Em 1990, foi-lhe possível regressar ao projecto de SÁTÁNTANGÓ. Filmou-o na região de Hortobágy, nas planícies sulcadas por estradas de terra, campos e bosques, no isolamento do leste da Hungria cuja paisagem austera se tornou outro elemento estruturante ou personagem. Passou lá dois anos, filmou tudo em cento e vinte dias, com a equipa nuclear do seu cinema até a O CAVALO DE TURIM, que apresentou em 2011 como o último título da filmografia, ideia que cumpriu: László Krasznahorkai, Ágnes Hranitsky, Mihály Víg foram, continuaram a ser, os cúmplices na escrita, na montagem, na música (na fotografia, Fred Kelemen além de Gábor Medvigy) e se a impossibilidade de continuar depois de O CAVALO DE TURIM, vinha das premissas do projecto, rente ao *nada*, Tarr acrescentou anos mais tarde que na impossibilidade de continuar no colectivo, preferiu não o fazer. Apelando ou não ao espírito de obras de Herman Melville, Samuel Beckett e Friedrich Nietzsche, que é permitido ver na densidade e na rarefeção de CAVALO DE TURIM, fez como Bartleby.

A austeridade, a ritualização estrutural do último *opus*, construído sobre a pergunta “o que aconteceu ao cavalo de Nietzsche?”, contava Tarr, e assente nos gestos quotidianos dos humanos (essencialmente dois, um camponês e a filha, que se deparam com a teimosia do cavalo fêmea), são elementos que alicerçam já SÁTÁNTANGÓ. Jonathan Rosenbaum, que talvez tenha sido quem primeiro fez o seu elogio de obra-prima (no *Chicago Reader*, em 1994: “The Importance of Being Sarcastic”), atingiu a crueza da “muitíssimo negra comédia húngara” cujo miserável cenário rural é habitado por “umas doze personagens mesquinhas e gananciosas, sem nenhuma qualidade remotamente redentora”. Na tese de Rosenbaum, que nesse texto também discorre sobre a emoção pictórica (Brueghel) e o sentido de humor libertador de SÁTÁNTANGÓ, “sarcástico até à medula, o filme exige ser lido como uma espécie de relatório provisório sobre o lugar onde humanidade parece estar alojada: num atoleiro de cobardia, traição, delírio, alcoolismo e engano, um sítio onde as pessoas espreitam os

vizinhos e tentam enganá-los pelas costas e onde a burocracia se incrustou no egoísmo das suas próprias operações ao ponto de palavras-chave como comunismo, capitalismo e até cristianismo terem perdido o sentido, serem rótulos intercambiáveis na sordidez de quaisquer interações sociais e económicas que ocorram [...] Em última análise, se a história, altamente sugestiva, é descrita como cristã, anti-totalitária, comunista, pré-comunista, pós-comunista ou uma combinação destes termos isso depende de como decidirmos aplicar os seus ensinamentos, porque a sua visão é suficientemente ampla para compreender todos estes pontos de vista”.

O desânimo cáustico de SÁTÁNTANGÓ é uma qualidade tão mais desconcertante quanto afim aos limites narrativos e formais experimentados. As vacas que saem de campo, o baile a que se volta e volta e volta, o indecifrável nos olhos enxutos de uma miudinha, os sinos que insistem em repicar, o som imparável da chuva, o estado hipnótico da música, as rendas esburacadas, os trapos e os remendos, os seres roídos, o peso de uma queda, a espessura dos vidros, o epílogo mais desesperançado de sempre ao som das tábuas de madeira pregadas na primeira e última janela do filme, pelo lado de dentro, a deixar tudo tudo escuro, tudo a escuro, um escuro de breu.

Maria João Madeira