

Rosto e Personagem no Cinema de László Nemes

Face and Character in the Cinema of László Nemes

Rafael Tassi Teixeira

Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Pós-Doutor em Estudos da Imagem (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB). Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM\UTP). Professor Adjunto do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV\UNESPAR). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II (Sociologia da Arte, Estudos Culturais, Antropologia Audiovisual). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Desdobramentos Simbólicos do espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais (GRUDES). Seus estudos abrangem a área das mediações culturais, estudos diaspóricos, cinema ibero-americano, antropologia audiovisual, fotografia e memória, etc.

E-mail de contato: rafatassiteixeira@hotmail.com

Submetido em: 04/04/2019

Aceito em: 20/05/2019

RESUMO

O artigo tenta observar a questão da construção do personagem e a dinâmica atoral em dois filmes do cineasta László Nemes: "O Filho de Saul" (László Nemes; 2015) e "Entardecer" (László Nemes; 2018). No cinema de Nemes, a dialética entre primeiro e segundo planos funciona entre a perspectiva biográfica e a coletiva, e o personagem se funde com o dispositivo. Nesse sentido, o trabalho de Géza Röhrig como Saulem "O Filho de Saul" e Juli Jakab, como Irisz em "Entardecer", estabelecem uma materialidade da imagem e uma conexão ator-autor/cineasta que perspectivam o trabalho de encenação e do rosto-personagem aproximando-os à dimensão física da linguagem cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: rosto; personagem; encenação; László Nemes

ABSTRACT

The article tries to observe the question of the construction of the character and the dynamic atoral in two films of the filmmaker László Nemes: "O filho de Saul"

(László Nemes, 2015) and "Sunset" (László Nemes, 2018). In the Nemes cinema, the dialectic between first and second planes works between the biographical and collective perspective, and the character merges with the device. In this sense, the work of Géza Röhrig as Saul in "El hijo de Saul" and Juli Jakab, as Irisz in "Entardecer", establishes a materiality of the image and an actor-author/filmmaker connection that perspectives the work of the actor and the face-character approaching them to the physical dimension of the cinematic language.

KEYWORDS: face; actor; staging; László Nemes

RESUMEN

El artículo intenta observar la cuestión de la construcción del personaje y la dinámica atoral en dos películas del cineasta László Nemes: "El Hijo de Saúl" (László Nemes, 2015) y "Atardecer" (László Nemes; 2018). En el cine de Nemes, la dialéctica entre primer y segundo plano funciona entre la perspectiva biográfica y la colectiva, y el personaje se funde con el dispositivo. En ese sentido, el trabajo de Géza Röhrig como Saúl en "El Hijo de Saúl" y Juli Jakab, como Irisz en "Entardecer", establecen una materialidad de la imagen y una conexión actor-autor/cineasta que contemplan el trabajo de escenificación y del " el rostro-personaje acercándolos a la dimensión física del lenguaje cinematográfico.

PALABRAS-CLAVE: rostro; personaje; actor; puesta en escena; László Nemes

Introdução

O cinema de László Nemes estabelece questões estruturantes que, destacadas em uma perspectiva cinematográfica que vincula jogo fílmico e contexto histórico, coloca em movimento uma dialética entre representação e irrepresentável. Boa parte do universo diegético perspectiva dinâmica individual e coletiva das formas narradas. O pano de fundo, nos dois longas do cineasta, é a Europa pré-guerra Primeira Guerra Mundialna Budapeste de 1913, no caso de "Entardecer" (László Nemes; 2018), e no último ano da Segunda Guerra Mundial, no campo de extermínio Auschwitz-Birkenau, em uma ação situada provavelmente nos últimos meses de 1944. Em ambos os filmes, o contexto histórico anterior - Império Austro-Húngaro em seu processo de declínio, e a fase provavelmente mais terrível da aceleração das execuções em massa em Auschwitz - são estabelecidas numa profundidade de campo que constantemente se perde nas situações do

narrado, construindo-se a diegese em constante atravessamento com os acontecimentos históricos e a perspectiva narrativa¹.

Aqui, o encadeamento dos primeiros planos objetivam o cruzamento entre personagem e dispositivo, arrastando para a fronteira do jogo fílmico o corpo real e o corpo animado - a condição ao mesmo tempo concreta e figurada do mundo.

Essa ontologia ficcional demarca as formas cinematográficas em um contexto característico: elaborados planos-sequência em movimento; câmara fechada em primeiro e primeiríssimos planos (ênfase no rosto atoral e no minimalismo da interpretação); trabalho cuidadoso das marcas sonoras e da capacidade de ressonância do efeito do som direto e da trilha musical; gestos da *mise-en-scène* que tornam implícita uma relação caótica entre a perspectiva biográfica e os extremos dramáticos; etc².

Em certo sentido, seus protagonistas (Saul, em “*O Filho de Saul*” e Irisz, em “*Entardecer*”) são sempre perseguidos por uma resistência moral: apesar das circunstâncias, da dificuldade de interpretar o caos ao redor, agem por deliberada necessidade de conseguir uma visão (ou um sentido) mais diáfano da realidade. Na profundidade de campo, constantemente indecifrável por causa do jogo de abertura e fechamento da câmera, estão abertas as metáforas que eludem um mundo de antagonismos e derivas individuais. Nesses termos, cinematograficamente, os cuidadosos planos-sequência fechados nos rostos dos atores redinamizam o contexto historiográfico, que alimentam a sensação

¹ O cineasta se insere no debate entre as formas da representação e do ‘irrepresentável’ diante de uma questão maiorno cinema: a contenda Claude Lanzmann e Jean-Luc Godard, e a maneira – com ênfase na imagem, com preferência à palavra – que é possível filmar o horror. Nemes dialoga com as duas perspectivas, exibindo imagens dos corpos nos campos concentracionários e ao mesmo tempo sendo cuidadoso com a visualização (dentro e fora do quadro, enfocado\desfocado).

² Como escreve Heredero (2016) seu cinema gravita em uma perene e sufocante tensão entre o que não se vê e o que se escuta; nesse sentido, recupera o cineasta Claude Lanzmann, figura central na estruturação fílmica de documentários (*Shoah*, 1985; *Le Rapport Karski*, 2010; *Le Dernier des Injustes*; 2013) sobre o tema dos campos de concentração e extermínio nazistas e a questão da impossibilidade da representação, baseada, sobretudo, em uma escolha diegética que privilegia a não utilização de imagens de arquivo ou sua utilização parcial (sobretudo os campos e os corpos); Nemes transporta esse debate para a ficção, colocando-o em uma visão fílmica que, sendo profundamente dramática (*O Filho de Saul*) e melodramática (*Entardecer*), objetiva à dimensão cinematográfica em um conflito histórico e individual.

labiríntica dos acontecimentos em ‘porções de realidade’ (LOSILLA, 2019) que estão sempre a um passo da compreensão. Rosto e personagem versam sobre uma ontologia da presença que embasam o fluxo fílmico na condição interior e exterior da experiência humana. Nesse sentido, o personagem é fundamental por que está no centro da construção narrativa, sem conhecer, não obstante, tudo o que enfrenta.

A Mecânica Dramática: Rosto e Mise-en-Scène

No trabalho fílmico de László Nemes, a intensidade do trabalho atoral incide sobre o efeito da encenação. Essa perspectiva ecoa o método de filmar a realidade a partir de multiplicados planos-sequência, combinando-os com montagens mais tradicionais. A perspectiva atoral delinea-se sobre a ideia de um campo de visão diminuído em que o rosto do ator principal é substancialmente enfocado para transmitir uma concepção de expressividade encenada. De certa forma, a dinâmica do ator é restrita à fisionomia, que reconfigura a experiência sensível em um percurso geralmente claustrofóbico da narrativa.

Nos dois longas de Nemes, realça-se o rosto como um testemunho da vulnerabilidade, ao mesmo tempo próximo e distante do espectador, e funcionalmente representativo dentro do quadro vivo do filme. O rosto é uma cicatriz, ainda fragilmente aberta, que vincula a resistência do personagem à condição cinematográfica. Nesses termos, os enquadramentos deliberadamente fechados do cineasta (geralmente no formato 1:1,33), posicionam o ator em uma sobrecarga sensorial que é apêndice determinante da condição do narrado, e, tal como escreve Bresson (1979), coincidem na relação de expressividade para indicar uma comicidade oculta, iniludível.

Entre dizível e silenciável, o rosto do ator costura a imagem cinematográfica (aquela que está perdida no âmbito do filme e seus contextos), a partir de uma insistência sobre a ideia de gesto político, ético, humano, elementar. Propositamente explícitos, a marca autoral dos planos desfocados no cinema de

Nemes, enfatiza essa tensão entre ver e não conseguir revelar, enxergar e não poder dizer, que é, também, a tensão entre sobreviver e narrar o caos - o horror 'incompreensível', 'ignominioso', 'ultrajante' (LEVI, 1990) em "*O Filho de Saul*" e a história obscura, confusa, em insistente refreamento em "*Entardecer*"³.

O plano da linguagem artística se justapõe, portanto, ao plano da ênfase histórica. O rosto do ator se torna um documento, entendido como agonia/aflição/sufrágio e comunicabilidade que situam a história como metáfora (e, também, como metamorfose cinematográfica). Sempre nas bordas da imagem, a clausura dramática acontece: nas imagens descentradas, nos acontecimentos abruptos, no paralelismo com o sinalizável e incompleto que se revela diante da afecção imprópria (*Saul*) ou oculta (*Entardecer*), e que marca o curso dos acontecimentos a partir de sua natureza instável, desconhecida, precária. Dito de outra maneira, a estrutura fílmica é sensível ao corpo dramático que, latente e indispensável, remanesce diante do lutuoso.

A morte é presença constante nos dois filmes do cineasta, e funciona como catalisador do mecanismo dramático. Em "*O Filho de Saul*", o personagem de Saul, um *sonderkommando* em Auschwitz, por exemplo, insistindo sobre a execução do plano de sepultar o menino que retira dos corpos dos cadáveres que seriam incinerados, diz aos companheiros: "já estamos mortos de toda forma"; Irisz, em "*Entardecer*", insiste em trabalhar no local em que os pais foram mortos, e observa a eclosão das mortes na Budapeste anterior aos acontecimentos da Primeira Guerra.

Essa relação pode ser lida em planos específicos em "*O Filho de Saul*", quando, por exemplo, por volta dos oito minutos da diegese, é possível observar o plano do corpo do menino (a imagem-fundadora que dispara a mecânica

³ Como escreve Didi-Huberman (2006) os acontecimentos flutuam nas margens da história, entre a raiz sintomática e o devir memorialístico; no cinema de Nemes, nas margens do filme estão os apêndices dramáticos que ao mesmo tempo encampam o visível e desencadeiam, no ator (no rosto-personagem e no espectador), a necessidade de sempre ver mais. Há, intermitentemente, uma 'imagem fundadora', desfocada, silenciada, que parece percorrer a *mise-en-scène* no sentido de uma deambulação comunicativa, e que não pode ser vista, substituída pela tensão dramática, decidida a ser vestígio, aparição, limite: as formas físicas, finais, diante do que resiste a ser aceito, representável, restaurador ou conciliatório.

dramática), ainda respirando, ser assassinado pelas mãos de um oficial nazista; também podemos assistir, aos vinte e sete minutos do fluxo fílmico, como a câmera enfoca brevemente, em um dos poucos planos das vítimas sendo enfocadas, a queima dos corpos no crematório; e aos trinta e seis minutos da diegese, em outra imagem significativa que corrobora essa situação entre morte-enfocamento/desfocamento: o plano em que se enxerga, desde um ângulo baixo, na perspectiva do personagem que está deitado na beira do rio em que as cinzas dos mortos são lançadas, a visão próxima, nítida (a primeira das escassas imagens centrais dos nazistas) do rosto de um oficial nazi olhando diretamente os olhos dos prisioneiros⁴.

Já em “*Entardecer*”, a construção diegética entre enfocamento e desfocamento do rosto, pode ser observada em cenas específicas: a imagem do rosto da atriz enfocada quando se escuta uma grande explosão enquanto prova um chapéu em uma nova cliente; a cena em que Irisz se apresenta em um evento festivo várias pessoas a olham no fundo do quadro; o plano final em que observa diretamente o espectador, saindo das trincheiras da Primeira Guerra.

Nessas condições, a ênfase na face enquanto espelho da relação com o espectador e os elementos sombrios que surgem do contexto histórico, é significativa ao estabelecer um jogo de superfícies e intuições que é revelada na tensão das formas visuais (e dos elementos da *mise-en-scène*). O filme se converte em um lugar em que estável e instável perfuram a gramática visual concedendo primazia ao rosto - em certo sentido, ‘o rosto das multidões’ – que concebe a *mise-en-scène* diante de um contato constante entre o rosto do ator, o adensamento do campo visual, a intensidade sonora⁵ e a perturbação comportamental/psíquica.

Como escreve Belting (2017) a potência fisionômica emula um tempo a restituir, e o rosto do ator é paralelamente a necessidade de demonstrar eloquência

⁴ Em outra passagem importante em “O Filho de Saul”, aos quarenta e dois minutos da diegese, a câmera enfoca os oficiais nazistas olhando a dança humilhante que um alemão faz com Saul, quando este é descoberto tentando na sala de autópsia e experimentos com corpos das vítimas das câmaras de gás.

⁵ Segundo Bresson (1979): “Quando o som pode substituir uma imagem, suprimir essa imagem ou neutralizar-la. O ouvido vai mais ao interior, o olho mais ao exterior.”

silenciosa e necessidade conversacional. Nesse sentido, o trabalho de *mise-en-scène* funde o sensível do rosto de Géza Röhrig em “*O Filho de Saul*” em um sujeito que é paralelamente inexpressivo (a perda da expressividade diante da insistência do horror, diante da necessidade de ter que sobreviver a todo custo, para lembrar as mortes em escala industrial) e que é movido/empurrado por uma ação dramática – pelo gesto sobrevivente, pela humanidade partida⁶.

O rosto é, de certo modo, o laço com a individualidade interior, constituindo um ‘apêndice de realidade’ submergida e indecifrável. Toda a ‘carne’ da imagem, gira, dessa forma, em torno da sensação dramática que identifica a expressão como uma máscara incompleta da personalidade, ao mesmo tempo esquiva e reiterativa. Nos dois longas de Nemes, os elementos fílmicos criam diferentes intensidades fisionômicas que fazem emergir o sentido humano que há na interpelação do semblante, enquanto a câmera parece transformar a expectativa representacional em encontro hipnótico, em alicerce político - o gesto de resistência moral diante do caos que impera.

Em “*O Filho de Saul*”, o rosto de Saul, testemunho humano da tragédia que não deve ser apagada, e a face, anônima, ao mesmo tempo familiar e biológica de Irisz em “*Entardecer*”, revela um cinema que enfatiza a “brecha entre a câmera e os olhos” (SANTA CRUZ, 2015). Entre o personagem e sua incompreensão, entre a história e seu apagamento (entre o drama e sua máscara).

Nesse aspecto, cinema de Nemes se une a uma perspectiva clássica que, como observa Balázs (1978: 26), multiplica a “capacidade que têm o cinema para transformar o rosto humano em uma unidade autossuficiente e independente do contexto no qual se encontra quando é filmado em primeiro plano”⁷.

O corpo, o gesto de encenação, a postura, a forma dramática, a contenção da expressividade, as situações do político e a gestualidade do poder (os lugares

⁶ Como escreveu Mueller (1999): “o trabalho dos *sonderkommandos*, o pior possível, era feito em meio ao horror maximizado; era necessário embriagar-se, perder a dimensão humana e, no entanto, lutar para que aqueles que estavam sendo mortos fossem lembrados desde o exterior. Sobreviver e dar testemunho era a única possibilidade de conceder aos mortos sua dignidade extraída”.

⁷ Tradução do autor.

dramáticos da encenação), gravemente dependentes da ênfase fisionômica, perspectivam a intensidade da forma fílmica na gramática atoral. Na necessidade de conhecer e dar testemunho, a profundidade antropológica das faces de Saul e Irisz evidenciam o trabalho de enunciação da subjetividade e da resistência moral diante do frenesi ao redor.

Isso pode ser visto, por exemplo, na cena em que Irisz observa a eleição de uma das trabalhadoras do ateliê para servir na corte de um aristocrata. Aqui, o assédio é ao mesmo tempo sutil e violento, no âmbito velado que se estrutura a dinâmica dramática. Como se descortinasse a sórdida intenção por detrás da elegância da chapelaria, a força moral da cena é centrada na perspectiva do rosto da atriz, que acompanha o fluxo dos acontecimentos observando o que está por detrás. Irisz possui, em certo sentido, uma inocência que é constantemente enfrentada pela necessidade de conhecer mais a fundo a superfície das atuações dos corpos ao seu redor. Em um plano que dura alguns minutos, termina perguntando: “toda essa beleza do mundo não basta para esconder o horror”.

O ensejo visual demarca a possibilidade de dar conhecimento, através de uma cara humana, da virulência da tragédia: os semblantes que estão apagados, os corpos insepulcros, os cadáveres anquilosados, as mortes desconhecidas. No cinema de Nemes, portanto, a visibilidade imediata parece enfatizar a emergência da expressão/inexpressividade que, diante do ininteligível – diante do árduo, sufocante, desordenado -, estruturam uma espécie de interlúdio dramático em que a imagem facial é causa, tencionamento, sujeição das circunstâncias visíveis e invisíveis no campo dos acontecimentos.

Dedicado ao primeiro plano, mas com o sentido compreensível na profundidade de campo nas bordas desfocadas, o cinema de Nemes retém no rosto do ator a gramática da transparência da metamorfose visual: a face está a serviço do espelho que exhibe a necessidade de testemunhar/participar. Nesse sentido, o vínculo antropológico entre ator e personagem acontece no desequilíbrio entre as tensões dramáticas e as condições históricas. O “rosto como elemento estético e narrativo” (GUIMARÃES, 2016), observados na diegese, se dá

na esfera daquilo que a fisionomia impõe na imagem: a comunicabilidade perdida ou anestesiada, o sofrimento interior, a materialidade que resiste, o equilíbrio que rege a importância presencial/actancial, etc. Saul (Géza Röhrig) e Irisz (Juli Jakab) consomem a natureza humana perdida na mortífera maquinaria ao redor que instantaneamente luta para que a desolação da morte, e o apagamento dos rostos familiares e desconhecidos, não aprofunde a voragem assassina.

Como escreve Lévinas (2010), o rosto é portador da ‘interpelação ética’ que ainda subsiste na alteridade possível (aquela que é feita com o espectador, urgido à manifestar-se). No estilo de Nemes, é o gesto de escolher o ator, e de deixar que ‘territorialidade do rosto’ invista sobre a elucubração dramática que marcam a *mise-en-scène*, fazendo fluir para dentro do quadro fílmico uma identidade da imagem através da grafia (a humanidade) facial.

Esse jogo interpretativo e ao mesmo tempo hipnótico propaga, dentro do quadro fílmico, a ideia de encobrimento: a estranha profundidade de campo resguarda os acontecimentos-limítrofes, mas o filme parece preferir cotejar com a linguagem, os gestos, as posturas e os olhares que, recuperando algo do primeiro cinema, dilatam a *mise-en-scène*, tornando-a uma paisagem em que a primazia da expressividade é fundamental⁸.

Na diegese, portanto, está o arranjo psicológico que busca no rosto - na ‘figura’, na ‘máscara’- a essência da subjetividade. Subjetividade que é a condição inalterável para que a imagem (a imagem fundadora, catalizadora da mecânica dramática, e sempre oculta) venha a instruir, mas também seja o bisturi do filme enquanto concepção estética e dramática, e enquanto dialética representável-irrepresentável.

Nesses termos, já não se trata do paradigma baziniano entre cinema do real e cinema da imagem: a confiança no dispositivo, aqui, é intensificada com a abertura ao intercâmbio de situações inenarráveis, mas que estão expressivamente

⁸ Diante da evidência da sensibilidade do semblante e do corpo - inenarrável - da representação; ou, da dinâmica entre a presença do ator (o enquadramento facial pela humanidade de um rosto) e a decadência ao redor.

no poder do gesto, no face a face do rosto do ator com o espectador (aquele que permanece oculto, na sala de cinema⁹).

A imagem, nos dois longas do cineasta, não é o rosto que está para dentro do corpo-do-filme (COMOLLI, 2015). É a paisagem geográfica, o território específico, a matéria (material da luz) que denota a dinâmica cinematográfica como uma espécie de voragem sobre a aquilo que não pode ser visto, e o que é intensamente escutado. Os rostos de Géza Röhrig e Juli Jakab terminam por mover o tempo oculto da encenação para incredulidade diante do universo histórico, situacional, destrutivo. Faz-se uma sorte de ligação entre a subjetividade do ator e a contemplação espectral, um processo fisiológico e ao mesmo tempo hipnótico (Nemes faz questão de filmar em película) que vertem para a narrativa/imagem seu trâmite oculto/insuspeito. Em um contexto narrativo em que a loucura parece sempre reinar, as situações-limite anunciam, como escreve Santa Cruz (2015), o desencadeamento da própria ambiguidade cinematográfica, fazendo a distância entre visível e invisível (dizível e silenciável em *Saul*, observativo e biográfico em *Entardecer...*) reescrever a composição fílmica no gesto de liberdade dramática/expressiva.

Em torno do rosto dos atores gravita a ambivalência da *mise-en-scène* e a necessidade de encontrar a alteridade perdida. Saul e Irisz são sobreviventes do caos ao redor, “mortos em vida”¹⁰. Mas adentram a barbárie como resposta – a diagramação de um rosto – diante do imperativo da sobrevivência e da elucidação biográfica. Parecem, assim, ser o apelo a humanidade que será morta: a multidão de rostos, o empilhamento dos corpos, a transformação em cinzas, o incêndio da casa dos pais, a maquinaria do caos.

⁹Como diz o próprio Nemes (2019: 29) sobre o seu cinema: “No cinema perdemos algo substancial, que ficou no caminho, no que vai de *Sunrise* (Murnau) a *Entardecer...* penso que o filme deve seguir fixo no universo físico, pois me preocupa a desmaterialização do mundo, parece-me uma grave regressão: não podemos deixar tudo ao arbítrio da pós-produção.” (tradução própria).

¹⁰ Saul, como um *sonderkkommando* que sabe que em pouco tempo virão outros para substituírem a ignominiosa tarefa, levando-a à câmara de gás; Irisz, especialmente no último plano do filme, quando seu rosto, sobressaindo em direção ao espectador na profundidade de campo, é ao mesmo tempo o espelho da morte e o grito diante dela (nesse caso, o último plano marca o ponto de inflexão dramática do filme, semelhante ao “Filho de Saul” quando a face de Saul é vista ao saber que será morto).

Fisicamente diante do mal, está o rosto do ator, que espreita os acontecimentos em um contexto narrativo em que as formas visuais se dão em um jogo constante entre o aparente e o latente, condenação e testemunho, loucura e humanidade. Os personagens marcam a dinâmica atoral no sentido que remanescem com o extrato antropológico, profundo, que verte para a cena/quadro fílmico a incredulidade diante dos acontecimentos que observam.

“O Filho de Saul” e “Entardecer”

Os dois filmes sugerem, plasticamente, em torno da fisionomia atoral, a interioridade dos personagens que, em instantes de horror, condenados à morte, clamam pela vida. As imagens dos rostos de Géza Röhrig e Juli Jakab, marcam a diegese no sentido de uma metaforização contínua da estrutura dramática. A loucura está ao redor, e os personagens principais agem aparentemente em uma paisagem feita da experiência do trauma, impondo seus rostos (impondo o cinema, a luz desde a escuridão, a sonoridade em meio ao entrecruzamento do mundo e a suspensão dos corpos, etc.) diante da tragédia¹¹.

Como, por exemplo, aos setenta e oito minutos da diegese, quando em “*O Filho de Saul*”, Saul trata de velar o corpo do menino assassinado, olhando para o rosto do menino. O protagonista está sozinho, em meio ao caos ao redor, e consegue passar alguns minutos com o cadáver da criança. A câmera se centra nas expressões faciais, antes algo frias, e que parecem abrir no rosto de Saul uma admiração momentânea, logo crispada pela chamada sonora. Em um contexto de total horror (Auschwitz) e de grande sofisticação (Budapeste Imperial), os dois filmes parecem insistir sobre a condição da violência que está em constante mutação, que persegue os personagens dentro de um quadro dramático que os faz presos em labirintos.

Os personagens principais em “*O Filho de Saul*” e “*Entardecer*”, tornam-se, nesse sentido, condições de abertura da identidade (antropológica e biográfica),

¹¹Os acontecimentos antecedentes da Primeira e os finais da Segunda Grande Guerra.

que propagam a força dramática nos signos faciais. Como escreve Belting (2017), a expressão é articulada na gramática expressividade/inexpressividade, que transforma o ator em verdade, e que, pelo do rosto verdadeiro (esculpido na concepção de *mise-en-scène*) entra no processo fílmico-criativo. O corpo, sentidamente essencializado na face do ator e na persona visual, maximiza as possibilidade de compreensão do fio de humanidade que resta diante do caos. Os signos que estão no semblante de Röhrig e Jakab, nesse aspecto, transformam o ator em outro que é o verdadeiro olhar, possibilitando a comunicação e a enunciação dramática.

Misturando o dispositivo com o personagem, o papel do rosto do ator é transportar-se do plano para a vida, ou deixar que a relação com o que está próximo (o espectador) e o que se mostra distante (o contexto histórico) se mova para dentro das situações do narrado, fazendo da dimensão cinematográfica uma possibilidade de reviver a morte¹².

Tal como escreve Levi (1990), a desumanização maior não é apenas a escala das mortes e a gramática dos assassinatos. É a impossibilidade de enterrar os corpos, de reter os rostos e os nomes, de conhecer a origem, de saber dos pais mortos. A compreensão das imagens é feita pela capacidade de restringir o campo visual à perspectiva da encenação, sobretudo facial, que torna legível a temporalidade e o olhar. Como observa Aumont (1992) o rosto ‘ancla’ o ponto de partida e o ponto de fixação de toda a história. No caso dos dois longas de Nemes, a loucura está no atravessamento com o mundo ao redor que, na expressividade do rosto atoral, retroalimenta-se da hipnose que há entre ator e espectador.

Aos cinquenta e cinco minutos do fluxo fílmico em “*O Filho de Saul*”, quando um oficial nazista pede ao *Kapouma* lista de setenta nomes de companheiros que ele deve escolher para serem mortos na câmara de gás, a imagem se detém no rosto filmado do ator. A perspectiva diegética se centra na intensidade dramática, na ação da barbárie e a sordidez do pedido. O rosto do ator, humilhado, parece se

¹²A morte do filme, como escreve Comolli(2015), e a perpetuação da imagem, como observa Didi-Huberman (2015).

vestir da intranquilidade que permeia toda a dialética entre opressão e resistência que há na ação ao redor.

O fato da escolha material do cineasta em filmar sempre em 35mm, é, nesse sentido, uma vontade de dar substância a uma incompreensão perdida. A imagem só pode ser, nesse caso, composta pela exigência de ver, sentir, participar, nomear a tensão sensorial que os atores estão colocando, e que o espectador parece ser convidado a recuperar. O cotejamento de um cinema de linhas mais formalistas, assim, mistura-se com a deriva (a própria experiência fílmica, ‘fisiológica e hipnótica’ do cinema em 35mm) que o cineasta propõe: *travellings* cuidadosos, intermitência do trabalho sonoro (entre silêncios marcados, gritos humanos, e música extradiegética¹³), estranha profundidade de campo, planos-sequências em movimentos de câmera próxima, etc.

Na *mise-en-scène* característica, é o rosto, em combinação com as linhas sonoras - os ruídos insuportáveis, os estalidos carregados de pânico, os gritos de horror, etc. - que perfazem o jogo de encobrimento e descobrimento que se dá na mecânica fílmica. Nesse sentido, a ‘imagem-fundadora’ (DIDI-HUBERMAN, 2016), nos dois longas, transita na dinâmica entre representável/irrepresentável, dentro e fora do quadro, mas que dispõe o semblante atoral como superfície de ligação com a intensidade do histórico e a impossibilidade do narrado. Definitivamente, nem o espaço geográfico nem a concepção contextual esgotam a linguagem cinematográfica. Ativa o estilo autoral em uma consumação da perspectiva afetiva, descrita nos rostos em close¹⁴.

Em diversas situações os personagens são instados ao gesto humano: o gesto é o que salva e desencadeia o dramático, embora não exista desfecho, e os

¹³ A relação entre música diegética e extradiegética é, por exemplo, especificada em “*Entardecer*”, quando a câmera focaliza, repetidas vezes, o rosto da atriz e vemos uma densificação do corpo dramático, associado ao que a personagem sente e o que está ao redor; o papel da música extradiegética é significativo porque marca a percepção dos personagens ao estar entrelaçada em um labirinto interno e externo; faz uma espécie de nuança da performance diegética e extradiegética, desvelando e intensificando a confusão que sentem as personagens.

¹⁴ Rostos, como escreve Aumont (1992), que compõe a particularização humana individualizada na tela/ecrã, e que intensificará o personagem – anônimo, desumanizado – na busca da ‘verdade profunda’, e na perspectiva do encontro com o espectador, diante do mal extremo.

personagens, diante dos acontecimentos ‘já estejam mortos’. A encenação atoral perspectiva, através do semblante - da face impávida, do rosto em máscara -, a exigência de se sentirem humanos em um realidade constituída pelo caos (pela repetição da história, pelo agravamento da obscuridade e confusão limítrofes).

Nesse aspecto, a perspectiva da encenação, como se refere Aumont (2008), passa a premir texto e discurso facial em uma voragem dos limites da história - da impossibilidade de revertê-la, da insignificância de conduzi-la. Não obstante, parece que, no corpo do filme, nos dois longas do cineasta, há um dilema ético nos personagens centrais, que atuam como se voltassem de um estado de morte, ou figurassem em uma morte já dada como certa.

No caso de “*O Filho de Saul*”, a impossibilidade de reorganizar a história é uma característica da *mise-en-scène* estruturada na figura de Saul, um *sonderkommando* que luta para conseguir um enterro para o corpo de um jovem menino que sobreviveu alguns minutos depois de ser retirado da câmara de gás (e que depois foi assassinado por um oficial nazista). Ator e personagem ressaltam suas reações diante do horror, e os limites da percepção são pouco fixos e coincidem com a dificuldade em sentir-se parte do entorno claustrofóbico. Mas de modo paralelo, o rosto luta contra a máquina burocrática do trabalho com os mortos: a imersão sensorial em diferentes fases de sincronização com as imagens desfocadas perspectivam e metonímia (o paradoxo) de necessidade de buscar o humano na desumanização mais agressiva).

Saul, interpretado pelo poeta Géza Röhrig, irá “nem vivo nem morto” (LEVI, 1990), buscar um enterro para a criança assassinada, colocando em risco os companheiros e a operação dos *sonderkommandos*¹⁵. Diante das imagens do horror, em planos deliberadamente desfocados (adentrando na discussão sobre representação do horror dos campos de morte), o trabalho do ator será um

¹⁵O conhecido episódio de sublevação dos *sonderkommandos* do crematório número 4, em Auschwitz, que conseguiram explodir a estrutura de incineração e mataram guardas nazistas, sendo depois assassinados; o filme também mostra o papel dos grupos de homens que conseguiram fotografar (as famosas quatro fotografias feitas dentro da câmara de gás dos corpos queimados no lado de fora) e enviar os negativos para fora do campo de concentração.

movimento de luta contra o apagamento dos nomes, dos rostos, da história - e acabará colocando Nemes no centro da batalha cinematográfica: filmar depois de Auschwitz¹⁶.

Em “*Entardecer*”, Irisz é a filha de um casal dono de uma loja de chapéus na Budapeste anterior à Primeira Guerra Mundial, que foram mortos em circunstâncias mal explicadas depois de um incêndio no edifício da família. Sua vontade será conhecer a própria identidade, e perguntar sobre o desaparecimento da sua família em meio aos acontecimentos finais do Império Austro-Húngaro, na Budapeste de 1913. Em certo sentido, o decadentismo da humanidade é o fio condutor da história e dos acontecimentos que levaram ao cabo as duas Grandes Guerras, e que tiveram sua lógica abjeta nos campos de extermínio¹⁷.

A perspectiva da encenação, nesse caso, coteja com as formas do melodrama. Irisz representará a dificuldade de interpretar o caos a partir da alta burguesia, cada vez mais anestesiada e perversa diante da luta pelo poder. A morte brutal dos pais – a ‘imagem-fundadora’ que está ao redor do filme – desencadeará a estrutura dramática, impondo a violência como discurso e ação ao redor do personagem. Da mesma forma que em “*O Filho de Saul*”, “*Entardecer*” mostrará as características do estilo no cineasta circunscrito a ideia da rarefação visual (e indicialidade sonora). O jogo dos planos objetivos e subjetivos consegue desempenhar, nesse caso, um papel fundamental na visão dos personagens¹⁸.

¹⁶ E acompanhando o coração das discussões sobre a imagem abjeta, a representação do mal e a possibilidade/impossibilidade da transmissão (palavra x imagem) no debate cinematográfico (DIDI-HUBERMAN, 2012); o cineasta chegará a receber uma carta de Didi-Huberman (2016), elogiando sua coragem diante do tema, e ‘solucionando’ o problema da representação/irrepresentável na dicotomia Claude Lanzmann x Godard.

¹⁷ Como escreve Nemes (2019) os dois filmes estão conectados no sentido do “final de uma certa civilização” que surge como a barbárie depois da Europa pré Primeira Guerra e que culmina na industrialização da morte nos campos de extermínio na Segunda Guerra.

¹⁸ Como em “*O Filho de Saul*”, a câmera irá seguir constantemente o rosto da atriz, convertendo o personagem, repetidas vezes, no artifício elucubrativo. A câmera irá fundi-lo com o dispositivo, fazendo ressoar um efeito de desconfiança com a realidade e com o que está sendo visto diante dos olhos. Nesse sentido, a marca criativa do cineasta emerge ao mesmo tempo do controle da ficção e da proposta de concentração na dinâmica atoral (destacadamente o rosto, ou as máscaras que são vestidas), obrigando o espectador a participar de um fluxo fílmico que insiste sobre a experiência sensível (do ator-personagem). A fisionomia – a face que executa a imagem tornando-a ao mesmo

Da mesma forma, o tema da morte, que circunda os dois longas do cineasta, entrecruza uma estranha profundidade de campo ao deslocar o espectador para o estado psíquico dos personagens: a necessidade de ver e a impossibilidade de enxergar, a dialética entre primeiro plano - a 'representação essencial dos rostos' (COURTINE E HAROCHE, 2016)-e o segundo plano (sublevação anti-burguesa, Auschwitz). Os rostos em primeiro e primeiríssimos planos delimitam a diegese no sentido que, individual e coletivamente, não renunciam a ação, mas não deixam de mostrar a estupefação diante da escalada da violência. A dialética entre representável e irrepresentável, ponto de inflexão na questão da criação artística depois de Auschwitz, e marca constitutiva do cinema de Nemes, sublinha a perspectiva do enfrentamento da humanidade e sua decadência, da história e da devastação (do humano e suas máscaras).

As "coisas chãs" (DIDI-HUBERMAN, 2017), as coisas do mundo, os aspectos situacionais, os 'derramamentos da superfície', os lapsos, as vértebras da história, dentro do quadro, mas longe da nitidez, vinculam, nesse sentido, o contexto irrepresentável ao dilema dos protagonistas.

O papel do som é fundamental na estruturação dessa linguagem: aquilo que o rosto observa está na perspectiva cinematográfica que adentra a fisicalidade audível/inaudível que os espectadores sentem. Tanto em "*O Filho de Saul*" como em "*Entardecer*", a imagem cede ao som aquilo que o rosto confere ao estupor: a dimensão real, muito mais aterradora do que o que pode ser imaginado, é impossível de ser vista a não ser pela força dos gritos, pelo silêncio dos humanos convertidos em massas de corpos, pela instabilidade entre as imagens e seu jogo de ocultamento. O 'medo contínuo' que existe na narrativa entoada em "*Noite e Neblina*" (Alain Resnais; 1955), é, aqui, a paralisia da ação humana.

O trauma, a impossibilidade da ficção, a inesgotabilidade do cinema (COMOLLI, 2015) e a revelação insistente da fragmentária estrutura do real, marcam a diegese. Instituem sentido no efeito de uma dinâmica mecânica da

tempo mais física e escondida - serve, então, para intensificar a impressão de profundidade: o entrelaçamento entre realidade e a sensação de que ela irrompe no espaço cinematográfico.

criação: representável/irrepresentável, claro e escuro, confuso e evidente, urgente e processual. Os sons do horror parecem promover o efeito da sensorialidade-limite dos rostos dramáticos de Saul e Irisz. Os atores são lançados no buraco-negro das situações históricas máximas, como se esperassem um contraplano melhor. E, no entanto, recebessem, impressos nos semblantes humanos, toda a organicidade da ‘estrutura do real’ – aquilo que circunda, de modo ‘inimaginável’, o horror e a indistinção ao redor.

Em certo sentido, Saul e Irisz, materialidades cinematográficas da experiência incômoda de procurar ver (e auditivamente horrível de se escutar), são os rostos expressivos da geografia humana que se encontram partidos pela experiência ‘industrial’ da morte. Os personagens são naufragos, nômades diante da desconstrução do mundo (que se revela mais uma ficção perversa), e veículos narrativos que lutam para não serem varridos no último fio de humanidade: a identidade, os nomes dos que estão próximos, a necessidade de lutar por uma lápide.

Essa estética não procura reiterar o enigma do cinema diante da conformação da realidade. É o retrato, o rosto expressivo/inexpressivo dos atores que, exibindo a verdade profunda da pessoa, escava na condição limite. Rostos ordinários, humanos, comuns, como escreve Belting (2017), que pressupõe o perigo maior: “a perda do rosto supõe uma caída na animalidade ou no esvaziamento da significação”. Ao buscar uma condição estética, ética e política, o rosto do ator atravessa, aqui, a imagem cinematográfica imprimindo um aprofundamento no real.

A imagem, pretérita e fora de foco, serve também para o futuro: torna mais verossímil as circunstâncias da encenação. Atuar, nesses termos, não é um dilema entre transportar ao outro a encarnação de um personagem. É, de modo urgente, como escreve Rancière (2012) possibilitar que a ficção faça o real, e, ao mesmo tempo, exiba sua condição precária, ilusória, ambivalente.

Saul e Irisz, através da intensidade subjetivante de seus semblantes humanos, parecem narrar a insuficiência desse real, sua condição maior, seu fora

de campo, seu território de relacionalidade constante. A câmera sempre está com o rosto do ator: marca o devir a partir da perspectiva da impossibilidade fisionômica ao esquecer os acontecimentos que cerceiam o personagem. Aqui, a realidade não é o equívoco da situação do narrável. É o jogo de limites que existe na exigência de transmitir, diante da urgência de sobreviver¹⁹.

A experiência sensível, o personagem cinematográfico e o contexto histórico, adentram no desejo de fazer vincularas formas da representação, o dizível e o silenciável, a indefinição da história, a luta contra o esquecimento. O rosto do ator, nos dois longas de Nemes, tampouco cede diante do mal ao redor. Mas a encenação é a fonte que, concentrada nas faces ‘anônimas’ de Saul e Irisz, inscrevem a humanidade diante das injustiças que estão no fora de campo.

A figura do ator, arrebatado desde a preferência da interpretação facial²⁰, possibilita uma interioridade visível que, diante do exterior impressionante, sombrio, impõe a ação dramática: restituir uma percepção, revelar o crime, golpear a passividade. Saul e Irisz, interpretados por Géza Röhrig e Juli Jakab, atuam no sentido de relacionar. Diante da impossibilidade da figuração, do entorno inimaginável e inconcebível, seus semblantes são elos de força; espaços de ‘aparição’ (LÉVINAS, 2010) que requerem o contato, que prenunciam a individualidade, que gritam pela vinculação.

O pleno contato da alteridade na dimensão do dizer, expresso através da exigência da presença, da força do conhecimento, da instituição do narrável. Os dois longas implicam uma comunicabilidade com o espectador através do encontro (a experiência de ser obrigado a ver e exigir saber). Das relações entre o filme, a história e o silenciamento, o cinema de Nemes concentra-se no ato fílmico diante da realidade inclassificável e do testemunho imprescindível. São os rostos atorais, fonte e suficiência cinematográfica (AUMONT, 1992) quem estabelecem a condição antropológica necessidade de conexão que perdura entre duas humanidades (o ator e seu contraplano). Os rostos, filmados como espelhos que saem da escuridão,

¹⁹ Como escreve Levi (1990), no sentido de ‘sobreviver como única condição de não apagar’ (a história e os nomes dos mortos).

²⁰ Como escreve Godard (BRODY, 2009) “A encenação é um olhar”.

ampliam a noção emocional e projetiva ao fazer a *mise-en-scène* estruturar-se fisicamente próxima ao personagem, a tensão atoral.

O gesto do ator está na capacidade de concentrar a força dos afetos na equanimidade das *personas* visuais que estão diante de situações-limites, de certa forma ‘mortos em vida’, mas que precisam olhar, adentrar, ver e saber, para poder revelar. As faces de Géza Röhrig e Juli Jakab evidenciam a mecânica dramática na expressividade fisionômica para inscrever o símbolo – a emergência da intimidade – em uma união com a convocação do sentido: a alteridade fílmica na solidão dos rostos, diante do mal extremo. Os planos fixos, os *travellings* lentos, a câmera junto aos primeiros planos dos personagens, utilizam-se desses limites para, na dimensão atoral, impor o humano - sua materialização urgente, sua vinculação espectral, sua resistência justa.

O rosto do ator, na duração sensorial, subleva o desejo de significação (DIDI-HUBERMAN, 2017). Com a intensidade que perfaz o gesto de sobredeterminar o exposto, constrói a semelhança na interpretação sensível contra a ‘desterritorialização generalizada’ (DIDI-HUBERMAN, 2006). Em um confronto entre a associação da imagem e objeto, os atores são ponto de vigor do embasamento interior, e, também, ensaios sobre a alteridade (LÉVINAS, 2004). Entre o pesadelo histórico e a identidade em risco. Entre o rosto em busca e o olhar difícil²¹.

A reflexividade do filme e seu próprio gesto.

Considerações Finais

A dinâmica atoral no cinema de László Nemes incide sobre a mecânica dramática estabelecida na epifania da face diante de um mal superior, incomunicante, externo, iniludível. Os atores, Géza Röhrig em “*O Filho de Saul*” e Juli Jakab em “*Entardecer*”, enfrentam a pressão do horror, do anonimato, do

²¹Os dois filmes terminam com o plano dos rostos dos protagonistas, a olhar a morte e ter a morte em frente.

desaparecimento. Seus personagens são atos de resistência, moral e cinematográfica, contra a perda das semelhanças²². Seus semblantes - mudos, vulneráveis, expostos -, pressupõe que, “nem vivos nem mortos” acham-se num limbo: a necessidade de serem testemunhos, a certeza de que serão mortos.

Seus semblantes atravessam a *mise-en-scène* no sentido da revelação do indefinível: há, nesse cinema atoral, um sentido de materialização orgânica da experiência da perda, da defenestração do humano, da caída na animalidade (o intenso e sônico fora de campo). O rosto, aqui, não é sem face, mas a individualidade parece comprometida, e a memória se torna uma separação absoluta, uma escritura que precisa ser feita. Nesse sentido, Géza Röhrig interpreta um *sonderkkomando* que se empenha em uma tarefa ingrata: dar túmulo a uma criança morta quando todos os mortos se tornam cinza. Na diegese, seu rosto é insistentemente focado (a materialidade fotográfica, a organicidade do celuloide). Surge no plano como se olhasse, e fosse testemunho, do urdido terror que está ao redor²³.

Já Juli Jakab em “*Entardecer*”, é enfocada de modo a observar a escalada do horror que revela uma devastação imperceptível na vida burguesa da Europa anterior à Primeira Guerra Mundial. Seu semblante caracteriza a emergência ativa da relação, da busca pela filiação paternal, da biografia partida. É, na intensidade cinematográfica, território da significação que se completa por que se é preciso filmá-lo (porque não basta descrevê-lo). E porque, no espaço fílmico, implica uma relação com outrem que o ator, ao oferecer a face, inscreve uma dobra, permite uma contingência, diagnostica uma perturbação associativa²⁴.

Os dois longas metragens de László Nemes, cineasta que coteja com as formas clássicas com derivas importantes, a estrutura cinematográfica está no corpo-a-corpo específico do ator, concentrado nos rostos que são vítimas e que

²² A “caída na animalidade” (BELTING, 2017); a animalidade de não ter um rosto.

²³E, tal como escreve Didi-Huberman (2016) sobre a frase de Levi (1990): “E não somente não temos tempo para ter medo, mas não há lugar para ele”.

²⁴“O rosto é por si mesmo e não necessita de um sistema referencial dado por identidades” (MARQUES E BIONDI, 2016).

possibilitam perceber a violência ao redor, com a espera do contraplano - a alteridade extrema que a imagem, na profundidade da sala escura do cinema, pode ser idealmente interpelada, reconstituída, fenomenologicamente identificada e vista. Diante do programa redutor da ameaça histórica (esquecer os nomes, impedir o registro), o cinema de Nemes busca no rosto-personagem a condição da vida, o espelho diante, o humano em ameaça.

Porque o cinema, como diz Cocteau (2000), é 'a morte trabalhando'; e o ator, no processo criativo do cineasta, é a aparição da imagem que nos aproxima da inquietude recíproca. Uma abertura indissociável. Um elo sobrevivente. Uma sublevação marcante.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *El Rostro en el Cine*. Barcelona: Planeta, 1992.

_____. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BALÁZS, Bella. *El Film: Evolución y esencia de um Arte Nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BELTING, H. *Face and Mask. A Double History*. Princeton University Press, 2017.

BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.

BRODY, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Picador, 2009.

COCTEAU, Jean. *Poética del Cine*. Buenos Aires: Cuento de Plata, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cuerpo y Cuadro. Cine, Ética, Política. Vol. 1 (La máquina-cine y la obstrucción de lo visible)*. Madrid: Prometeo, 2015.

COURTINE, J.; HAROCHE, C. *História do rosto: exprimir e calar as emoções*. Petrópolis: Vozes, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. *Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Espasa, 2012.

_____. *A Semelhança Informe: Ou o Gaió Saber Visual Segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Levantes*. São Paulo: Sesc Edições, 2017.

_____. “Carta al Cineasta”. *Revista Caiman Cuadernos de Cine*. Número 45 (96), 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. “O Rosto do Ator: Da Expressão Fotogênica ao reflexo Externo”. *Revista Sala Preta*. V. 16, n. 2, 2016.

HEREDERO, Carlos. “Resistencia Moral”. *Revista Caiman Cuadernos de Cine*. Número 45 (96), 2016.

LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LÉVINAS, E. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade*. São Paulo: Vozes, 2004.

LOSILLA, Carlos. “El Método y su Circunstancia”. *Revista Caiman Cuadernos de Cine*. Número 78 (129), 2019.

MARQUES, A. e BIONDI, A. “Omayra: reflexões sobre o rosto, uma fotografia e suas políticas”. *Revista Galáxia*. Número 33, set./dez., 2016.

MUELLER, Filip. *Eyewitness Auschwitz: Three years in the Gas Chambers*. United States Holocaust Memorial Museum, 1999.

NEMES, László. “Entrevista a Nemes”. *Revista Caiman Cuadernos de Cine*. Número 78 (129), 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTA CRUZ, José. *La Inquietud del Rostro: Narrativas del Aparecer del Rostro Cinematográfico*. Madrid: Plaza y Valdés, 2015.