

Recensão: Todd Field, *Tár* (2022)

João Pedro Cachopo

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
jpcachopo@fcsh.unl.pt

NO MONUMENTAL *MASSA E PODER* (1960), o escritor e ensaísta Elias Canetti caracteriza a actividade do maestro como a «expressão mais cintilante do poder», explicando:

Cada pormenor do seu comportamento em público é significativo e seja o que for que ele faça projecta luz sobre a natureza do poder. Quem nada soubesse sobre ele poderia deduzir as suas características, uma após a outra, por meio de uma observação atenta do maestro. Que isso nunca tenha acontecido deve-se a uma razão bem elucidativa: a música que o maestro convoca parece ser para as pessoas o mais importante [...]. O próprio maestro é quem está mais convencido disso; a sua acção, assim acredita ele, está ao serviço da música e é isso que ele deve exactamente transmitir, nada mais.¹

Vem esta citação a propósito do filme *Tár* (2022), escrito e realizado por Todd Field, que aqui se recenseia – ou, para ser mais preciso, que aqui se procura iluminar em alguns dos seus traços menos óbvios.

Comecemos pelo enredo. *Tár* conta a história fictícia da maestrina Lydia Tár – incarnada de forma exímia por Cate Blanchett –, a braços com os seus triunfos, obsessões e fantasmas. Directora da Orquestra Filarmónica de Berlim, agraciada com os mais variados prémios, tendo feito pesquisa etnográfica no Peru, Tár encontra-se no auge da sua carreira. Numa das primeiras cenas do filme, vemo-la a dar uma entrevista em palco, onde reflecte sobre o ofício do maestro, reiterando a importância da pulsação, da escolha de um tempo, do estabelecimento de um compromisso com o compositor. O seu grande modelo foi Leonard Bernstein, mas Tár, no que toca ao famoso Adagietto

¹ Elias CANETTI, *Massa e poder*, tradução de Paulo Osório de Castro e Jorge Telles de Menezes (Amadora, Cavalo de Ferro, 2017), p. 479.

da *Quinta Sinfonia* de Mahler – que ele tratara como uma missa em doze minutos e que ela tenciona dirigir em apenas sete – escolhe, como mote interpretativo, o amor...

Tár apresenta-se confiante e serena. Mas já aqui, neste início algo enigmático – antes da cena da entrevista, ouvem-se cânticos amazónicos – se pressente que a sua *persona* está coberta por um verniz prestes a estalar. Aliás, é graças a um comprimido, tomado antes de entrar em palco, que, sacudindo tiques, abafa o nervosismo. À medida que avança, o filme revela-nos, para além da regente inspirada em frente da orquestra, uma pedagoga abusiva, uma colega manipuladora e uma companheira narcisista – uma pessoa, acima de tudo, cega acerca de si mesma e das consequências dos seus actos. Piorando tudo, cedo se percebe que, à margem da relação que mantém com a concertino da orquestra, a sua carreira é pontuada por casos de envolvimento amoroso com estudantes e assistentes.

A meio do filme, Tár apaixona-se por uma jovem violoncelista. Numa cena em que a célebre gravação do *Concerto para violoncelo* de Elgar, interpretada por Jacqueline Dupré e Daniel Barenboim, à frente da Philadelphia Orchestra – é tema de conversa, a jovem confessa ignorar a identidade do maestro. Aquilo que, noutras circunstâncias, teria gerado grande indignação em Tár, não gera sequer, neste caso, um encolher de ombros. Aqui, a parcialidade de Tár torna-se uma vez mais óbvia: o seu favorecimento *daquela* violoncelista nada tem a ver com o seu talento, empenho ou seriedade musicais.

Surgindo na esteira de uma longa tradição de obras cinematográficas sobre orquestras e maestros – lembremos *Ensaio de Orquestra* (1978) de Federico Fellini ou *Meeting Venus* (1991) de István Szabó –, *Tár* é um filme sobre o poder. Mas é-o contra um pano de fundo marcadamente contemporâneo, na era das redes sociais, das filmagens clandestinas, dos vídeos virais, dos cancelamentos e do movimento Me Too. Como esta descrição já permite antecipar, é também do cancelamento do abusador, seguido da sua aparatosa queda, que se trata neste filme. Contudo – e este aspecto gerou algum desconforto –, o abusador é uma abusadora. Que oportunidade desperdiçada, sugeriu-se em jornais como *The Guardian* e *The New Yorker*²: descrever o percurso de uma maestrina (ou maestra?), cujo progresso no sacerdócio da direcção de orquestra é tão difícil, de forma assim negativa. Mas o género da vilã é apenas um dos aspectos graças aos quais este filme finta leituras mais óbvias.

Acrescento outro. *Tár* não é apenas um filme sobre o poder: sobre o poder em geral ou sobre o poder, e o abuso de poder, na contemporaneidade. É também um filme sobre o poder da música, do qual o maestro – lembremos o comentário de Canetti no fim do trecho citado acima – não pode deixar de ser um meio. Imaginemos um enredo similar ao deste filme, no qual Tár dirigisse, não uma

² Cf. Richard BRODY, «*Tár*, reviewed: Regressive Ideas to Match Regressive Aesthetics», *The New Yorker* (12 de Outubro de 2022) ou Xan BROOKS, «Monstrous Maestro: Why is Cate Blanchett's cancel culture film *Tár* angering so many people?», *The Guardian* (16 de Janeiro de 2023).

orquestra, mas um partido ou uma empresa. Por um lado, seriam os mesmos temas: o abuso, a manipulação, o narcisismo. Por outro lado, seria um filme totalmente diferente. Pois este filme de Todd Field – que contou com o apoio da compositora e violoncelista islandesa Hildur Guðnadóttir, que o aconselhou e compôs a banda-sonora original – não é apenas sobre *Tár*; é também sobre duas outras ‘personagens musicais’: a *Quinta Sinfonia* de Mahler e o *Concerto para Violoncelo* de Elgar.

Há quem não experimente no acontecimento de uma grande sinfonia ou de um grande concerto senão o espectáculo exterior: a massa uniforme dos músicos alinhados em palco, o maestro gesticulando, intercalando a impavidez mais espantosa com gestos a um só tempo bruscos e firmes, seguidos da mais avassaladora tempestade sonora. Há mesmo quem julgue tratar-se de um mero jogo de distinções: as elites pavoneando-se em teatros barrocos e auditórios modernos. E contudo, por mais que sugeri-lo cause pruridos aos ouvidos filisteus da contemporaneidade, uma sinfonia e um concerto – por hipótese, estes de Mahler e Elgar – podem ser um pórtico para um grande abismo interior: para grandes vertigens, arroubos e enlevos da memória, do desejo, da fúria.

Há uma cena importante no filme, na qual Tár decide posicionar o trompetista que toca, em jeito de fanfarra, o solo inicial do primeiro andamento da sinfonia de Mahler – a *Trauermarch* – fora do palco. Note-se, de passagem, que houve críticos, com aquele zelo mesquinho de quem sabe muito do seu ofício e não resiste a apontar as miudezas que lhe dizem respeito, mesmo pelo preço de ignorar o que verdadeiramente importa, que censuraram a falta de realismo do filme – entre outros motivos, por causa desta cena. A verdade, em qualquer caso, é que não há filme sobre maestros e músicos que não suscite este tipo de comentários, aos quais apetece reagir, lembrando a história de Plínio sobre o sapateiro indignado com a representação incorrecta da sandália, como o mítico pintor: *ne sutor ultra crepidam*.

Eis o ponto: a cena de que falamos não é apenas sonora e visualmente determinante. Ela constitui uma alegoria do filme. Tár, desde cedo, ouve sons que não sabe de onde vêm: em casa, na rua, de dia, a meio da noite, muitas vezes quando tenta trabalhar nas suas próprias obras, quer dizer, quando tenta compor. Estes sons vindos de ‘fora’ – ou virão de dentro? –, que, no filme, deixam o espectador na dúvida sobre se a personagem está a enlouquecer ou é apenas extremamente sensível aos sons que a rodeiam, estes sons, dizia, têm no solo do trompete vindo de ‘fora’ a sua manifestação musical exemplar.

Que naquela e noutras sinfonias de Mahler se assista à irrupção de um ‘fora’ – onde inconsciente individual e inconsciente colectivo parecem confundir-se – foi sugerido por Theodor W. Adorno em *Mahler: Uma fisionomia musical*.³ Neste filme, a permeabilidade entre o dentro e o fora, entre a


³ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999), vol. 13, pp. 149-319

alucinação e a lucidez, entre o sonho e a vigília, que, na leitura de Adorno, já sugerem efeitos cinematográficos, tornam-se matéria filmica. As dúvidas que arrastam afectam o espectador; e fazem-no, por vezes, de forma bastante literal. Ou terei sido o único – ao ver pela primeira vez a cena em que Tár, a meio de um concerto ao vivo, agride o maestro assistente, que tomara o *seu* lugar com a *sua* partitura – a supor que aquela cena talvez fosse a representação de um delírio ou pesadelo?

Escapando a ser mais um filme alinhado com as “pautas” do presente, *Tár* é um filme sobre o poder, sem dúvida, mas também, reconhecendo que forma e conteúdo se entrelaçam, sobre o poder da música, e sobre como o cinema no-lo pode *mostrar*, problematicamente, na sua sedução, no seu enlevo, no seu perigo. Nesse sentido, *Tár* está mais próximo de um filme como *A Pianista* (2001), de Michael Haneke, do que de muitos filmes sobre maestros, entre os quais um igualmente recente, *Maestro* (2023), de Bradley Cooper, sobre a vida de Leonard Bernstein, o qual, bom ou mau, passa pelos pingos da chuva destes problemas.

Curiosamente, são de Leonard Bernstein estas palavras, extraídas de um dos seus famosos documentários, que Tár visiona, quando, já perto do final, volta ao quarto da sua juventude e se põe a vasculhar em cassetes VHS:

Now we can really understand what the meaning of music is. It's the way it makes you feel when you hear it. [...] It's all in the way music moves. You must never forget that music is movement, always going somewhere, shifting and changing and flowing from one note to another. And that movement can tell us more about the way we feel than a million words can.

João Pedro Cachopo lecciona Filosofia da Música na NOVA FCSH, onde é membro do CESEM. É o autor de *O escândalo da distância: Uma leitura d'A Montanha Mágica para o Século XXI* (Tinta da China, 2024); *Callas e os seus duplos* (Sistema Solar, 2023), *A torção dos sentidos* (Sistema Solar, 2020; Elefante, 2021), traduzido para inglês como *The Digital Pandemic* (Bloomsbury, 2022), e *Verdade e enigma: Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno* (Vendaval, 2013), que recebeu o Prémio do PEN Clube Português na categoria de Primeira Obra em 2014. Co-editou *Rancièrè and Music* (Edinburgh University Press, 2020), entre outras obras colectivas. ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-4724-2723>.