

Kafka na tevê:

o castelo e o cinema de Haneke

Adalberto Müller

Antes de ser consagrado pela crítica europeia como um dos principais dos novos “autores” do novo *paideuma* do cinema contemporâneo, Michael Haneke era um ativo diretor de *Spielfilme*, um gênero que nos países de língua alemã poderia corresponderia à nossa novela, ou, pelo menos, à minissérie. Juntamente com as séries (algumas de longuíssima duração, como a série policial *Tatort*, principiada nos anos 50), os *Spielfilme* mobilizam uma parte considerável – se não a mais importante – do audiovisual nos países de língua alemã, e ocupam um lugar de destaque não apenas na audiência, mas no diálogo com a “alta cultura”. Pois é através dos *Spielfilme* que grandes obras da Literatura foram adaptadas para a tevê, seguindo uma tradição que já vinha do cinema e do rádio – através dos *Hörspiele* ou peças radiofônicas, bastante populares até os anos 70, e ainda realizados. A qualidade e a seriedade com que a teledramaturgia foi produzida nesses países levou a que filmes originariamente produzidos para a televisão se transformassem em verdadeiros *cult movies*, e não apenas nos países de língua alemã. Entre eles estão obras como *Berlin Alexanderplatz*, baseado na obra capital de Alfred Döblin, e dirigida por ninguém menos que Rainer Werner Fassbinder, o recente *Os Brüdenbrock*, baseado em Thomas Mann, e *Das Schloß* – Ein Prosafragment – de Michal Haneke.

Vale lembrar, para encerrar essa discussão inicial, que até bem recentemente os canais de maior audiência nos países de língua alemã eram estatais, o que poderia explicar, pelo menos em termos, a liberdade dada a diretores como Fassbinder e Haneke quanto à criação de verdadeiras obras de vanguarda para a telinha. Mas essa relação fácil entre tevê e Estado se torna sem sentido quando lembramos que países como França, Itália ou Portugal também tinham um sistema de tevê estatal, e nem por isso produziram obras de teledramaturgia significativas de forma constante – como é o caso dos sistemas televisivos dos países de língua alemã. Haveria que se questionar aí, para buscar uma resposta, o papel determinante do público para a formação de um gosto por obras de teledramaturgia mais complexas

do ponto de vista da estruturação formal.

Quando Michael Haneke filma sua primeira obra internacional de maior fôlego, ele já tem um currículo de mais de vinte anos ligados à tevê. Aliás, quando Haneke começa – como roteirista – seu trabalho na tevê, no final dos anos 60, a Alemanha ainda vivia à sombra dos acontecimentos ligados ao movimento político-revolucionário RAF, que se opunha violentamente ao capitalismo dominante e à influência dos EUA na política européia. Também convém lembrar que Haneke ainda é parte do que se convencionou chamar de Novo Cinema Alemão – que inclui nomes como Volker Schlöndorff, R.W. Fassbinder, Alexander Kluge – com quem seu cinema tem mais de um ponto de contato (por exemplo, em *O Castelo*, os cortes repentinos seguidos de *fades*, e a utilização expressiva da narração *off*, que aproximam esse filme de *O jovem Törless*, de Schlöndorff ou de *Berlin Alexanderplatz*, embora o aspecto melodramático dos filmes de Fassbinder seja estranho ao ascetismo antissentimental de Haneke). Nascido nas cinzas da RAF e do Novo Cinema, o cinema de Haneke manteve tanto a discussão política forte quanto o radicalismo na experiência com a linguagem (SANNWALD, 2011).

Tais posições podem ser constatadas no pequeno texto-manifesto “Film als Katharsis”, que Haneke assina para um volume sobre o cinema austríaco dos anos 80 (BONO, 1992). Haneke anuncia ali que seus filmes são uma notícia do progressivo “congelamento emocional” por que passava seu país. A par do termo “emotionale Vergletscherung” (congelamento emocional), sobre o qual discutiremos adiante, vale a pena destacar elementos nesse manifesto que serão parte do estilo de *O Castelo* e dos filmes que se seguem: a “descrição realizada com distanciamento protocolar” (que remete obviamente à “Protokollsprache” tipicamente kafkiana, marcada pela frieza objetiva e pelo distanciamento) e o gesto antiburguês, anticonsumo e anticonsenso. O tom de revolta ao *mainstream* americano aparece claramente também: “[os filmes] foram pensados contra o cinema estonteante [Überrumpelungskino] dos americanos e contra a sua maneira de incapacitar [Entmündigung] os espectadores” [BONO, op. cit., p. 89]. É essa violência – que se vê no tom do manifesto – e não a “violência gratuita” que fundamenta o cinema de Haneke. Uma violência acima de tudo política, porque investe antes de mais nada contra as formas (políticas também) de representação da violência, sobretudo contra aquelas formas que a querem banalizar e transformá-la no mais puro divertimento. Por isso também o ci-

nema de Haneke – e, sobretudo, *O castelo*, não é um cinema divertido.

Antes de Haneke, a obra de Kafka já havia sido adaptada para o cinema e a para a tevê. Foi de ninguém menos do que Orson Welles (que tinha um projeto monumental de adaptações, que incluíram Shakespeare, Conrad e Cervantes) a iniciativa de adaptar o clássico *O processo*, no qual a figura estranha e glacial de Antony Perkins encarna o funcionário K., que se vê envolvido num processo e num julgamento que escapa ao seu entendimento, e para os quais não encontra nenhuma resposta plausível. Já o texto “Zur Frage der Gesetze” (traduzido, salvo engano, como “Diante da lei”) mostrava o absurdo a que pode chegar o sistema de Leis e Normas numa sociedade em que os cidadãos não têm capacidade para decidir nada. Nem os nobres nem os partidos de oposição são capazes de mudar as Leis, diz o narrador do conto, e conclui: nada pode ser feito. É desse esmagamento do indivíduo por uma situação que escapa do controle (e cujo controle lhe escapa) que fala tanto *O processo* quanto *O castelo*. Mas onde Welles (ele próprio uma espécie de K., lutando para mudar a Lei de Hollywood) é ainda grandiloquente e até mesmo barroco, o texto kafkiano reclamava o distanciamento protocolar, que Haneke soube atingir em *O castelo*. Nem vale a pena mencionar aqui *Die Verwandlung* (A metamorfose, 1975), produzido para a rede de tevê ZDF em 1975, e que substitui o ponto de vista de Gregor por uma câmera subjetiva à la *The lady in the lake*, e também peca pelo exagero. Aliás, o texto *A metamorfose* recebeu inúmeras adaptações, inclusive uma na Espanha, além de várias curtas, animações e quadrinhos – o que mereceria um trabalho à parte de leitura, que não podemos e nem queremos fazer aqui.

O castelo de Haneke reza a cartilha elaborada em “O filme como catarse”, e talvez nada melhor do que esse texto de Kafka para levar suas propostas às últimas consequências. A situação absurda, descrita em *O castelo*, pode ser resumida num diálogo entre K., o agrimensur que vem buscar um trabalho num castelo, com um professor. Esse professor – mais um funcionário do inacessível, apenas para K, castelo – explica a K. que a sua contratação foi provavelmente um erro, e que não havia nada que fazer, pois as coisas no castelo eram daquele modo mesmo, divididas em departamentos, e cada um deles com autonomia relativa. A isso K. responde: “Mas se trata de minha existência”. Ao que o professor retruca: “Veja, tudo o que há sobre o senhor é um protocolo. E o protocolo é apenas meio-oficial [halbamtlich]” (KAFKA, 1965, p. 560). Andando pelos labirintos da Lei, K. descobre-se cada vez mais impotente e sozinho, e incapaz de mudar sua condição. Ao

invés de ser um estrangeiro numa terra estranha, K. descobre aos poucos que é na verdade um prisioneiro, e que não há como sair do Castelo. Aliás, o título alemão, *Das Schloß*, poderia ser traduzido literalmente como “o lugar fechado”. Ali não se entra. Dali não se sai.

Essa condição de impotência e aprisionamento não é exclusiva, na obra de Haneke, de *O castelo*. Ao contrário, parece-me que as personagens de Haneke estão sempre aprisionados em situações incontroláveis. É assim em *Funny games*, em que o casal burguês se vê encarcerado dentro de sua própria casa por dois jovens violentos. É assim também a condição da personagem vivida por Isabelle Huppert, em *A professora de piano*, aprisionada no castelo da mãe, tentando dar vazão às suas perversões como forma de libertação do jugo materno. Em *Código desconhecido*, Juliette Binoche fica durante um tempo longo exposta à truculência de delinquentes num metrô. É também esse encarceramento e impotência que levará os protagonistas de *Caché* ao desespero, por não saberem quem lhes controla, de longe, a vida – tal como o Senhor do Castelo controla a vida de K., apesar de a própria existência de um Senhor seja duvidosa. Enfim, no filme mais recente, *A fita branca*, não apenas os filhos estão submetidos a um exacerbado controle religioso do pai, o que lhes leva pouco a pouco a buscarem atos violentos, mas é toda uma comunidade que parece estar aprisionada e impotente diante de uma situação que, de alguma forma, deixa antever a formação de um estado totalitário.

O Castelo também define o estilo de Haneke. Desde as cores lavadas e opacas da fotografia; a trilha sonora, cheia de ambiências vazias, ou de ventos glaciais soprando de forma quase ensurdecadora; passando por uma interpretação sem grandes investimentos na ênfase e nas expressões das emoções; e, finalmente numa montagem elíptica, em que até mesmo partes de diálogos são cortados repentinamente; tudo isso acentua o caráter de “Vergletscherung”, de congelamento das emoções. Interessante observar que mesmo no que diz respeito às relações afetivas – por exemplo, na relação conturbada de K. com Frieda – o congelamento e o frio vai minando qualquer possibilidade de redenção. Pelo contrário, e já no texto de Kafka, o afeto e o sexo acabam se transformando numa espécie de loucura que escapa ao controle, o que irá acentuar ainda mais, em K., o sentimento de ser estrangeiro, e logo impotente contra as determinações das Leis. Na cena em que K. e Frieda rolam no chão sujo abraçados e fazem amor – cena que Haneke não omitiu – o narrador comenta: “ali transcorreram horas em que

a respiração era uma só, em que os corações batiam juntos, horas em que K parecia sentir que estava se perdendo e entrando cada vez mais no estranhamento [in der Fremde], tal como jamais homem algum entrara” (KAFKA, 517]. Não por acaso Haneke opta, na decupagem dessa cena, por manter o narrador em *off*, retirar substancialmente a luz, afastar a câmera, até que a imagem se obscureça quase totalmente. Mesmo o amor físico não é saída para K. – como a perversão da professora de piano não lhe levará a mudar sua condição de prisioneira da perversão materna. Quando Frieda decide abandonar K, e ficar com um de seus ajudantes, a angústia terrível de K. se traduz muito bem por dois planos: em um, vemos a porta de Frieda, de onde sai uma luz, fechar-se; no plano seguinte, um imenso corredor vazio, que transfere para a exterioridade do cenário o sentimento de desolação e impotência de K.

Essa maneira de “minar” o terreno dos afetos é que, a meu ver, cria em Haneke um cinema tão forte quanto capaz de provocar estranhamento. Seus personagens parecem estar todos congelados afetivamente. Em geral, quando as emoções transbordam, ou elas são falsas – como no caso da mãe-Binoche que vê o filho tentar pular do prédio em *Código Desconhecido*, e depois ficamos sabendo que se tratava de um filme apenas, dentro do filme – ou são tratadas pela via da perversão sádica (o que não deixa de ser uma forma de organizar racionalmente os afetos e as pulsões), como ocorre em *A professora de piano*. A contrapartida desse congelamento é, claro, a tão prolapada forma de violência dos filmes de Haneke.

Ora, como disse anteriormente, é pelo viés político que Haneke se manifesta em seus filmes, sempre. Por isso, a questão da violência nem será tratada de maneira superficial e grosseira (como nos filmes em que o sangue fica esguichando, membros e vísceras expostas da forma mais trivial). Como afirma Michael André, Haneke é um Anti-ilusionista, a violência (e outros temas) não está nos filmes para agradar o espectador – ele sim, o verdadeiro autor dos filmes de violência banalizada – mas para *des-iludi-lo*, através de uma série de procedimentos: do ascetismo frio da filmagem – que lembra seu mestre Robert Bresson – às constantes presenças de interferências intermediais – em que o dispositivo midiático revela ser “tudo falso”, como ocorre em *Funny Games* ou *Código desconhecido* – tudo nos filmes de Haneke leva a uma ruptura com os padrões de expectativa, de tal modo que assistir a seus filmes significa aceitar um cinema que nos obriga a pensar através do desprazer, ou da dor.

Sim, estamos diante de um cinema que faz doer os olhos (e os ouvidos). Se ele lhe agrada, caro espectador, pergunte-se então se é a dor em si mesma ou o que ela provoca em seu intelecto o que o leva a querer ver, e rever, cada vez mais, a obra de Michael Haneke.

Bibliografia

ANDRÉ, M. “Der Anti-Illusionist”. *Film-Fonzepte* 21 – Michael Haneke, n. 21, 2011-12.

BONO, F. (ed.) [1992]: ‘*Film als Katharsis, Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre* - Bono, Francesco (ed.), 1992.

KAFKA, F. *Die Romane*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1965.

KAFKA, F. “Zur Frage der Gesetze”. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1970.

SANNWALD, D. [2011]. “Vorwort oder: Schwarz und Weiß”. *Film-Fonzepte* 21 – Michael Haneke, n. 21, 2011-12.