

## Haneke: tédio e medo

Rodrigo Labriola

O que têm em comum os dois jovens inverossímeis de *Funny Games* e a família demasiadamente verossímil do *O sétimo continente*? O tédio. O velho tédio, do qual Baudelaire já se queixava no início de *Les Fleurs du Mal*, e que serve ao diretor Michael Haneke para dar uma mínima coerência psicológica a esses e outros personagens, cuja falta de vontade faz com que matem com sevicia ou acabem suicidando-se em família. Repito “mínima psicologia”, mas não nula, pois sem isso não haveria nem personagens, nem enredo (mesmo que menores ainda) nem sequer filmes, e, portanto, Haneke tampouco conseguiria o que talvez seja seu objetivo: entediar ao espectador a ponto de que deseje que aconteçam coisas terríveis, ou seja, que prefira o mal a uma história sem final (e é sabido que, em toda narração, quicá por uma deficiência antropológica de nossa espécie, o final é garantia de sentido, mesmo que o sentido seja o absurdo). Para Shakespeare, “a vida é uma história contada por um néscio, cheia de som e de fúria, e que não significa nada”; muito diferentes eram a arte e, sobre tudo, a política, cuja farra de assassinatos e guerras não deixavam sem diversão à aristocracia. Já as possibilidades de se divertir com a exploração individualista do mal para driblar o tédio são uma duvidosa conquista testemunhada na literatura moderna; no entanto, como foi dito, o apelo ao mal não é novo desde pelo menos meados do século XIX. Diferente foi no cinema, preso quase desde seus primórdios pela narrativa épica do herói ou pelas exigências do discurso político dos Estados; cineastas como Kubrick, Polanski, Scorsese, Cronenberg (apenas para nomear alguns), se encarregaram de preencher essa ausência cinematográfica do mal com deliciosas crueldades. Com Haneke, porém, o inquietante é que o tédio abrange também o mal, que já nem sequer tem a potência vital da exploração da violência, mas apenas a pseudoexcitação da ansiedade, sem barulho e sem fúria, antes de cair numa ou várias mortes absurdas. Alguns críticos gostam de qualificar o diretor austríaco como terrorista do cinema; têm razão, mas o terror estaria menos na fria burocracia da violência, do que na banalidade naturalista das personagens cujo tédio é nosso. Algo da ficção de Kafka se metamorfoseou em linguagem cinemato-

gráfica com Haneke, bem melhor do que na versão do Processo de Orson Welles.

Mas por que o terror?

Permito-me evocar livremente os primórdios da individualidade moderna através de Michel de Montaigne. Ele pensava que o problema da morte não era o final da vida em si próprio, pois quando a gente morre é pelo menos difícil saber o que se sente para além. O tema da morte é, na verdade, o medo da morte. O seja, a antecipação imaginativa, mental ou física, consciente ou não, de uma possibilidade futura que, porém, não é percebida (em sentido estrito) apenas como uma mera possibilidade, mas como uma certeza, quase que com a força real de um fato já acontecido no passado. Adicionalmente, mas não desnecessariamente, algo alheio ou abstrato como a morte vincula-se a nós indissolavelmente com a sensação do medo ou seus equivalentes. Duas observações. A primeira, então, é que o medo da morte é principalmente medo da própria morte, mas não unicamente nem univocamente, ou seja, que poderia ser também medo de não morrer antes da morte de um ser querido, por exemplo, no caso clássico de um filho, pois frente a essas duas certezas de morte, preferimos que a nossa morte aconteça antes para evitar um sofrimento que consideramos insuportável. O medo da morte, assim, não seria tão-somente medo de morrer, mas também medo de não morrer segundo uma determinada forma, circunstância ou temporalidade. Abrem-se, aqui, amplas e deliciosas perspectivas (da melancolia ao sadomasoquismo), pois o medo ao sofrimento, à dor, seria sobreposto de aquele medo de não morrer sob certas condições. E a maior prova disso talvez seja a tortura, em cujo medo “positivo” à dor aninha o medo de não morrer, dado que assim se evitaria a dor, a ponto de que por vezes esse âmagô transforma-se em desejo de morte. Uma passagem memorável do romance *The Wild Palms* de William Faulkner (traduzido por Borges) coloca esse problema numa perspectiva moderna:

No es que no pueda vivir, es que quiero. Es que yo quiero. La vieja carne al fin, por vieja que sea. Porque si la memoria existiera fuera de la carne no sería memoria porque no sabría de qué se acuerda y así cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser y si yo dejara de ser todo el recuerdo dejaría de ser. Sí. Entre la pena y la nada, elijo la pena.

Escolher a pena é, por isso, ter feito “nada” do medo da morte, pois seria a memória, e não a imaginação, a origem da liberdade. Nas palavras de Faulkner: “A memória acredita antes de que o conhecimento se lembre”.

A segunda observação é sobre a palavra que caracteriza o medo, a “sensação”. Devemos diferenciar entre sentimento e sensação, no sentido de que o sentimento é de natureza cognitiva, enquanto que a sensação pode ser racionalizada, ou seja, se tornar consciente, mas não é um produto puro da consciência senão um híbrido dela com a percepção, algo parecido a uma reverberação de uma era na qual ainda éramos répteis ou peixes, nos expandindo rumo às camadas superiores do sistema límbico, segundo a descrição oitocentista do cérebro de Paul Broca. Os neurocientistas complexificaram bastante esse modelo, não sempre com o sucesso esperado; no entanto, algo ainda diferencia o medo de outras emoções básicas como a luxúria ou a raiva: seu objeto é, por assim dizer, conjectural, e tende a ser imaginário. Pois enquanto a raiva ou a luxúria nos conduzem para a realidade do objeto, o medo nos afasta dele com a fuga, na esperança de torná-lo irreal. De certa maneira, o medo é a mais ficcional das emoções, uma vez que se constrói com as percepções dos sentidos que captam o perigo à distância: visão e audição, sobretudo, para nós, mas também o olfato em outros mamíferos. A distância estimula a ficção. Paradoxalmente, ou nem tanto assim, esse ficção cria um conhecimento, uma sabedoria da sobrevivência, como no relato *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, baseado nos fuzilamentos de José León Suarez em 1956.

Horacio di Chiano no se mueve. Está tendido de boca, los brazos flexionados a los flancos, las manos apoyadas en el suelo a la altura de los hombros. Por un milagro no se le han roto los anteojos que lleva puestos. Ha oído todo – los tiros, los gritos – y ya no piensa. Su cuerpo es territorio del miedo que le penetra hasta los huesos: todos los tejidos saturados de miedo, en cada célula la gota pesada del miedo. No moverse. En estas dos palabras se condensa cuanta sabiduría puede atesorar la humanidad. Nada existe fuera de ese instinto ancestral. (...) El tiro de gracia. Están recorriendo cuerpo a cuerpo y ultimando a los que dan señales de vida. Y ahora... ahora le toca a él. (...) No los ve, pero sabe que le apuntan a la nuca. Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez le tiren lo mismo. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva. Una náusea espantosa le surge del estómago. Alcanza a estrangularla en los labios. Quisiera gritar. Una parte de su cuerpo – las muñecas apoyadas como palancas en el suelo, las rodillas, las puntas de los pies – quisiera escapar enloquecida. Otra – la cabeza, la nuca – le repite: no moverse, no respirar. ¿Cómo hace para quedarse quieto, para contener el aliento, para no toser, para no aullar de miedo?

Sem ser produto da consciência própria do indivíduo, o medo pode ser produzido no indivíduo ou na sociedade, propositalmente, pelo trabalho

minucioso da consciência ou dos atos do outro, ou de outra pessoa: uma artista, um cineasta, ou um estado. Eis, então, o terror. Na América Latina, até hoje, sabemos disso, embora tentemos pensar que os grandes terrores políticos pertencem ao passado. Algo, porém, mudou: antes, o terror mata-va por overdose; a partir dos anos de 1980, o medo passou a ser inoculado (pelo menos nos setores médios da população) em doses homeopáticas, mas diárias, constantes, mas cada vez maiores, veiculadas na obsessão pela tríade segurança-estabilidade-controle. O terror, agora, opera como num tratamento de choque (elétrico); não outra coisa são, por exemplo, as adver-tências nos maços de cigarros. O terrorismo de Haneke é dessa índole, mas, junto ao distanciamento imposto pelo tédio nos seus filmes, faz da violên-cia uma agressão que libera; e do medo, um antídoto contra o terror: uma estética e uma crítica, ou seja, o juízo da memória da experiência artística. É todo o contrário do que acontece com a violência como espetáculo, ao estilo Tarantino ou, mais perto de nós, com a “cosmética da fome” (nos ter-mos de Ivana Bentes) de Cidade de Deus, ou com o suposto compromisso contra a corrupção de Tropa de Elite; analgésicos de baixa qualidade que transformam o medo num hábito incômodo ou num mau costume. Talvez as palavras da Faulkner, ao receber o Prêmio Nobel em 1950, ainda sejam úteis, não como uma preceptiva, mas como a descrição das melhores possi-bilidades estéticas da época contemporânea:

La tragedia de nuestro tiempo consiste en un general y universal miedo físico durante tan largo tiempo sufrido que ya no podemos soportarlo. Ya no existen problemas del espíritu. La pregunta es esta: ¿cuándo volaremos en pedazos? El joven y la muchacha que escriben deben enseñarse que la más baja de todas las cosas es el temor, y al enseñárselo, olvidarlo para siempre. Mientras no lo hagan así, su tarea estará maldita. No escriben sobre el amor, sino sobre el deseo, hablan de derrotas en las que nadie pierde cosas de valor, de victorias sin esperanza, y lo que es peor, sin piedad ni compasión. Sus penas no son dolores universales, no dejan cicatriz alguna. No hablan del corazón, sino de glándulas.