

(Des)construindo Haneke:

olhares da crítica brasileira

Eliska Altmann

Era dia 11 de agosto quando recebi o convite do Tadeu para participar da Mostra Michael Haneke. A princípio, tinha entendido que era apenas um convite para participar de uma mostra dos filmes de Michael Haneke. Só depois de uma lida mais atenta, a ficha com o desafio que me propunha caiu: escrever texto sobre o diretor e preparar palestra. Michael Haneke? Por que eu? Por onde começar, continuar e terminar, sem poder rebobinar palavras? “Auto-expição!” – pensei. O pior: teria pouco mais de um mês para hercúlea tarefa. Não respondi de imediato.

Na busca por um código em meio à obscuridade, corri à locadora para pegar *Funny games U.S.*, que estava fora de minha lista dos assistidos. “*Violência gratuita?*” Não foi, de fato, a imponderada tradução do título que questionei, mas o porquê do próprio filme. Ao fim da “sessão”, depois de tomar um copo de água com açúcar, caminhei, soturna, até o computador: “aceito entrar no jogo” – respondi ao amigo curador.

A luz me viria duas semanas mais tarde: pesquisaria a recepção de Haneke no Brasil, ou seja, as críticas aos filmes aqui estreados em cartaz.¹ Já estava, de certa forma, tarimbada com esse tipo de pesquisa. Não seria tão dolorido o desafio. Bastava-me definir o recorte: jornais e revistas impressos (de Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Recife e Brasília) e revistas virtuais de cinema, ficando de fora blogs (inclusive todos os ótimos blogs de críticos), *sites* de cinema e afins. Se (e como) toda a informação caberia no espaço do livro-catálogo não me importara no momento. Depois de uma busca persistente na internet, encontrei as revistas eletrônicas que publicaram críticas sobre o diretor e seus filmes: Cinética, Contracampo, Filmes Polvo e Juliette; e os jornais que disponibilizaram textos críticos *on line*: O Globo, Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo e Correio do Povo. Faltava, porém, o material impresso. Liguei então para o Hernani Heffner. Era dia 31 de agosto. “Hernani, me salva! Sabe me dizer se na Cinemateca tem alguma pasta do Haneke? Estou indo para aí agora!”

No MAM, encontrei cinco recortes de *Funny games* – quatro da ver-

são austríaca e um da americana². Bom, mas pouco. A escassez de pessoal inviabiliza qualquer atualização de pastas de todos os cineastas e cinemas do mundo no setor de documentação cinematográfica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sem problema. Com as datas das estréias dos filmes no Brasil encontraria facilmente documentação na Biblioteca Nacional. Nem cheguei a subir o primeiro degrau do prédio neoclássico quando li o cartaz “Estamos em greve”. “Por que, meu deus?” Minha última saída era o CCBB, para onde parti. A porta de ferro polido do elevador abre, range e eu entro: - “Biblioteca, por favor”. - “A senhora não sabe, não? A biblioteca está em obra há mais de um ano. Faz tempo que não vem aqui, heim?!”. Realmente, no último um ano e três meses, desde o nascimento de meu filho, não consegui arrumar tempo para fazer pesquisa na biblioteca do CCBB.

Negando-me a encarar a verdade, perambulei pelo centro da cidade pensando: “qual instituição/acervo me salvaria?” *Game over*. A pesquisa estava acabada, ou melhor, o artigo seria escrito com ela inacabada. Um artigo inacabado, em construção – era isso que escreveria. O que não imaginava, porém, é que seria justamente essa condição inacabada e confusa que viria coincidir os textos críticos brasileiros e minha experiência crítica de fazer pesquisa no Brasil. Sem querer antecipar qualquer conclusão, se algum ponto haveria em comum nos olhares dos críticos pesquisados sobre imagens de Michael Haneke este seria: inacabamento-indefinição. Além disso, como não poderia deixar de sê-lo, repete-se, indefinidamente, referência à violência – analisada por Ruy Gardnier, na *Contracampo*, por meio do conceito de “estética do refém”.³

Partamos, sem demora, ao material bruto:

Num dos raros textos sobre *Código Desconhecido*, Eduardo Valente, na revista *Contracampo*, sugere que “o que é mais tocante no esforço de Haneke é que sua completa desorientação vem de uma fria tentativa de ordenar”. Tal ideia partiria da hipótese de que, por ser um diretor austríaco, “com seu espírito disciplinado e ordeiro”, Michael Haneke tentaria dar, ele mesmo, ordem ao caos do mundo atual. O fracasso dessa tentativa seria a “maior vantagem do filme” para Valente, já que “não apenas ele não sabe quais são as respostas (algo sempre desejável), como parece não ter muita certeza nem de quais são as perguntas”. Como resultado, o que ficaria do filme no seu final “não é nenhum personagem ou situação específica, e sim a sensação de confusão, dificuldade de achar valores e paradoxos que são o dia a dia de uma grande cidade, e do mundo inteiro, hoje, onde questiona-

mos a ordem que veio antes, mas não colocamos nenhuma no lugar. Não há parâmetros, não há certezas, não há facilidades. Mas sim uma muito, muito grande confusão”.

A percepção de Valente não se distancia da de Claudio Szynkier, em crítica escrita à mesma revista sobre outro filme, *Caché*, que tem como subtítulo “da beleza das imagens que não se encerram”. Ao discutir as imagens da sociedade em Haneke, o crítico atenta ao fato de que “não há crise possível de uma sem as outras: a câmera, nós, o nosso mundo e o dos personagens”. Nessa confusão crescente, Szynkier aponta que o destino do filme (assim como o das imagens e da sociedade?) seria “a eterna crise, crise ao infinito. *Caché*, com Haneke tendo consciência de que o diálogo entre imagem, sociedade e humano é tão violento quanto complexo e dialético, é a exacerbção de todos esses traços da obra do realizador austríaco”. Eis um primeiro esboço do diretor e/ou de sua obra: seres complexos.

Em crítica a *Caché*, intitulada “Imagem sob suspeita”, tal perfil se confirmaria. Na Cinética, Leonardo Mecchi levanta a questão da natureza das imagens filmadas (exibidas ao espectador), seu indiscernimento com a realidade ficcional e de como, igualmente a David Lynch, Haneke põe em xeque estatutos imagéticos numa espécie de “re-educação’ do espectador diante da obra”. Entreveríamos aqui uma forma de complexidade e inacabamento ainda mais profunda, uma vez que o interessante desse entendimento é que Mecchi sustenta que, ao desestruturar ou redimensionar a imagem, “Haneke não está preocupado em solucionar tal enigma, e a ausência de respostas claras faz parte de uma posição política do diretor, que já declarou anteriormente que ‘quanto mais radicalmente as respostas são negadas ao espectador, mais ele vai procurar sua própria verdade’”. Nessa procura, Cezar Migliorin, em debate sobre o filme na mesma revista, parece querer trazer uma possível resposta ao enigma da imagem, elevando-a a um paroxismo intrínseco, ao argumentar, lembrando um texto de Thomas Levin, que, em *Caché*, “quem mandou as fitas foi ‘o cinema’”. Imagem, cinema e sociedade indiscernidos, indecifráveis.

Mais pragmático, ou usando outras palavras, Ricardo Calil, em Folha Ilustrada – depois de considerar que o filme não trata de “um suspense tradicional, mas de uma reinterpretação pessoal à maneira de Michelangelo Antonioni (*Blow Up*), em que se questiona o papel da imagem como portadora da verdade” – tenta desvendar o mistério das imagens indicando que “os vídeos seriam mandados por Haneke a seus personagens”; ou, em abor-

dagem psicanalítica, que “eles seriam materializações do inconsciente de Georges”. Que imagens são essas desse cineasta, que nem ele mesmo nem seus críticos conseguem decifrar?

“Deus sádico”: é assim que Leonardo Mecchi denomina Haneke. De fato, se a crítica tivesse que enxertar o esqueleto desse suposto Deus, o faria com carne mórbida. “Mal incontornável” seria a linha a guiar *A fita branca*, segundo Fábio Andrade, para quem o incômodo maior do filme não se daria pela “perversão moral”, mas por sua construção estética: “isso fica especialmente claro no uso do preto e branco, onde os rostos da cor da pureza saltam das roupas negras” – no caso, o uso do contraste com o preto serviria para “fins de expressiva simplificação”. Diferentemente, Luiz Zanin Oricchio vê o mesmo preto e branco de forma “impecável”. Enquanto Fábio Andrade qualifica o último filme de Haneke como “nihilista e reacionário”, o crítico paulista o considera tanto alegórico quanto como um “lembrete para o presente”, sendo esta última característica seu motor de crescimento, já que o filme deixaria de ser uma mera alusão, passando a representar um alerta ao moralismo e à intriga das sociedades contemporâneas.

Tal contradição de opiniões não se deu apenas entre o autor da Cinética e o de O Estado de S. Paulo. Enquanto André Miranda publicou crítica acompanhada de um bonequinho aplaudindo *A fita branca* de pé, Juremir Machado da Silva, em *Correio do Povo*, define: “odiei”. Segundo este último, o filme é “pesado, sombrio e muito triste, praticamente não tem momentos de alegria”. E mais: “os cinéfilos e os críticos de cinema adoram esse tipo de obra. Dizem que é arte. Ou seja, arte trata do horrendo. O resto é lazer, entretenimento ou mero passatempo”. Vamos tentar entender: se Juremir escreve sobre cinema para o jornal porto-alegrense, ele não é crítico também? Seria aquela acusação uma espécie de autossabotagem? Sem dúvida, Haneke parece tocar nos nervos da crítica. Como minha proposta não é analisar os críticos de Haneke, mas os textos críticos, de fato, vejamos porque o crítico do Globo aplaude de pé o filme: “porque, apesar de parecer rebuscado, *A fita branca* é, sim, uma obra simples”. Simples, André? Poderia afirmar, com documentos comprobatórios, que há contradições.

Para Leonardo Amaral, de *Filmes Polvo*, “em *Caché*, Haneke lida com o que não se pode ver, nem sabemos o que realmente existe, se há algo. Já *Das weisse band* há, mas essa existência está ainda mais *chachée* [...] Os personagens são a metonímia do período, uma narração em off, uma sucessão de fatos que vão marcando aquela sociedade, sem, no entanto, que as coisas

sejam explicadas. O cinema não tem obrigação de explicar, pelo contrário, ele deve lançar questões, deixar com que elas induzam o espectador a olhar para os seus próprios medos. *Das Weisse Band* é um belo filme sobre o medo, iminente, próximo, mas sem prenúncios, quando pensamos estar próximos, eis que somos outra vez desviados, obnubilados. Aquelas crianças do filme estão marcadas para sempre, a História mundial diz isso. Mas elas não sabem o que realmente acontece, nós também não, talvez os vizinhos saibam, no entanto, nunca se sabe. Mesmo Haneke possa, quem sabe, não saber”. Cá estamos de volta à sombria complexidade. Nada simples.

Pode-se dizer que *A fita branca*, também para Cléber Eduardo, é mais complexo que para André Miranda. Para o crítico da Cinética, diante da “exposição dos vestígios, perguntas são feitas, há lacunas nas respostas, constatações imprecisas [...] Ao organizar os fatos de dado momento (anos 10 do século 20) e em dado lugar (aldeia no interior da Alemanha), como testemunha, protagonista ou ouvinte de relatos, o narrador encara os enigmas de acontecimentos violentos como enigmas, sem retirá-los desta condição, embora procure um sentido e uma razão para eles. Algo sempre escapa em sua tentativa de apuração”. Ao elencar Haneke junto a cineastas como Brian de Palma, David Lynch, Dario Argento, que representariam um cinema da dúvida, Cléber Eduardo indica que suas potências estariam justamente na incerteza de uma direção certa. Assim, “abolir a dúvida na relação com as imagens e com as estruturas narrativas (e suas respectivas operações de significações e dissociações), em obras de diretores como esses, é engarrafar o que de mais forte eles têm: aquilo que escapa”. O indecifrável e o inacabável de formas, conteúdos e narrativas poderiam servir como substratos de uma consciência em Haneke. Faltaria, contudo, uma última propriedade posta em evidência pela crítica.

Com o título “O prazer masoquista de *Funny games U.S.*”, Rodrigo Fonseca assim descreve aos leitores do Globo, em maio de 2008, a experiência do filme em Cannes: “Espetáculo da crueldade humana, *Funny games U.S.*, do austríaco Michael Haneke, virou uma espécie de prazer masoquista da população cinéfila de Cannes nestes dias pré-festival. Exibido em sessão única às 21h45 no cine *Les Arcades*, o longa-metragem é responsável por olhares de perplexidade e medo de uma platéia que deixa a sala nitidamente abalada com o que viu [...] Mais do que o incômodo das imagens de violência sumária, o filme inflama por questionar o prazer mórbido que se esconde na cinefilia quando o tema em questão é a tortura”.

Essa primeira percepção de Fonseca da segunda versão de *Funny games* coincide, de certo modo, com a visão de Maria do Rosário Caetano sobre a primeira versão. Ao Jornal de Brasília, em 30 de abril de 1999, a autora escreve: “O experiente Michael Haneke, 57 anos, se propôs, com *Funny games* (literalmente jogos divertidos), a promover reflexão sobre a violência gratuita que tanto perturba nosso tempo. Só que, ao exagerar na dosagem, acabou irritando os mais sensíveis e seduzindo pelo menos parte dos fãs de histórias de *serial-killers*. Por sorte – e este é um dos méritos do filme – o cineasta não apostou na espetacularização da violência”. Para Caetano, um dos diferenciais que dão qualidade a *Funny games* é a fuga à fórmula-clichê dos filmes do *mainstream*. Nesse sentido, Haneke radicalizaria sua proposta, já colocada em seu filme anterior, *O vídeo de Benny*, de questionar a “pretendida inocência do espectador-cúmplice”. Desse modo, “em *Funny games*, não se investe na catarse. Ao contrário. Quando o alívio prometido pela vingança se esboça, o espectador descobre que caiu numa armadilha. O recurso usado por Haneke é o da metalinguagem”.

O olhar da correspondente do Jornal de Brasília estabelece muitos pontos de correspondência com a crítica escrita por Luiz Zanin Oricchio quase dois anos antes para o Estado de S. Paulo. De acordo com o crítico paulista, em *Funny games* há “tanto uma piscadela de olho autoral para os mais exigentes quanto a tentativa de deixar o público em sua angústia sem lhe dar nenhum lenitivo, seja o do final feliz, o do apaziguamento ou o de um banho de sangue purificador”. Para Zanin, por não conseguir criar nenhuma espécie de identificação entre espectador e personagens, o filme acaba atingindo uma inverossimilhança, e, “a partir de certo momento, ninguém mais consegue levar a história a sério”. Autor, inverossímil, “agente do mal” – estaríamos chegando perto de uma *persona* Haneke? Os dois trechos seguintes podem clarificar a questão.

“Agente do mal” é como Francis Vogner dos Reis apelida Haneke, depois de constatar, na Cinética, que o impacto de *Funny Games* estaria em seu “efeito sensorial”⁴. Não obstante a visão do filme como um “*playground* de vilania”, o crítico sugere que *Funny Games U.S.* estimula uma vontade de se posicionar com relação a ele, diferentemente de “boa parte dos filmes em cartaz (sobretudo os filmes de ‘artistas’ e de festivais)”. Nesse contexto haveria um “impulso crítico simples e hoje tão esquecido que é defender princípios (já que fazer crítica não é emitir diagnóstico, mas se posicionar), não no que diz respeito à moral corrente (ou a um discurso ético essencia-

lista), mas sim a uma visão de cinema, do que ele é, do que ele foi, do que ele pode ser. Apesar dos pesares, a versão americana de *Funny Games* coloca um projeto de cinema em questão. Em uma época de modismo e de pragmatismo, de quantos filmes pode se dizer isso?”

Talvez a questão levantada por Reis possa encontrar eco ou alguma espécie de resposta no penúltimo texto aqui abordado, escrito onze anos antes, em 1997, por Pedro Butcher para o *Jornal do Brasil*. Nele o crítico afirma que “apesar de pouco conhecido no Brasil, Michael Haneke estuda a violência na mídia há muitos anos. Todos os seus filmes – como *Benny’s vídeos* e *71 fragmentos*, exibidos em festivais de cinema no Rio – falam de violência de forma pouco convencional”. “Por que fazer um filme violento?”, pergunta Butcher ao cineasta, que responde: “porque para se criticar um gênero é preciso primeiro criar a expectativa e depois fazer a ruptura”. Embora admita que seu público alvo é o que “gosta de filmes de ação”, Haneke confessa: “mas provavelmente não chegarei até ele, por acharem que o filme é intelectual ou de arte”. Vemos aqui uma declaração do próprio cineasta (sobre si) e uma reiteração do crítico (sobre a declaração do cineasta) que, em seguida, afirma: “o diretor, de fato, tem formação intelectual e detesta todos os filmes que têm a violência como tema”. Eis o diretor-autor em sua dialética complexidade.

A sacramentação dos requisitos aventados acima, nessa construção de Haneke como personagem da crítica cinematográfica e de si mesmo, pode ser lida no primeiro parágrafo do texto sobre *A professora de piano*, escrito por Tiago Mata Machado à Folha de S. Paulo, em outubro de 2001: “A banalização do atroz e a enfermidade de Eros (a quase-morte do amor): o tempo só fez conferir mais urgência a esses dois temas caros à visão crítica que os cineastas dos anos 60 reservavam à sociedade moderna. Se o austríaco Michael Haneke é hoje o grande ‘cineasta da crueldade’, é porque, legítimo herdeiro dessa perspectiva, coube a ele fazer o diagnóstico definitivo [...] Com seu dom de sintomatologista, Haneke evidencia uma civilização moribunda. Em *Código Desconhecido*, seu filme anterior, o atroz estava por todo o lado, mas era antes uma ameaça exterior aos personagens: as brigas e o assassinato no apartamento vizinho, a guerra e os mortos no país vizinho. Neste *A Professora de Piano*, já não se trata apenas de constatar que o atroz se tornou um simples fato social. Ele agora se encontra instalado no interior das personagens, contagioso como se fosse um vírus” (grifo meu). Com isso, parece, podemos chegar, finalmente, a uma estrutura-Haneke: diretor-autor-dialético-complexo-masoquista-

-sádico-duvidoso-intelectual-moderno e sintomatologista (e/ou vidente/sensitivo) em relação aos males de seu espaço-tempo.

Atentem-se, contudo, espíritos em busca de personagens dados e conclusivos. Por ser criada de uma montagem um tanto arbitrária – pautada por olhares de parte da crítica nacional – tal estrutura-Haneke está longe de uma equivalência verossímil. O jogo de reflexos aqui proposto não buscou achar ferramentas determinantes para a composição de um diretor e seu duplo transcrito nas críticas. Pelo que vimos, sobre Michael Haneke e sua obra talvez nem ele mesmo possa definir ao certo o que são. Ou seja, as visões aqui expostas estão longe de compreender um todo verídico, mas, sim, um mero jogo fictício. Por outro lado, se entendermos que a ficção é tão real quanto a realidade, “por que dá para ver” (ou ler) – como versam os anti-heróis ao fim de *Funny Games US* – podemos entrever aqui uma verdadeira face de Haneke, ainda que em construção.

Notas

- 1 *Funny Games*; *Funny Games U.S.* – 2008; A professora de piano – 01/2002; Código desconhecido – 05/2002; Caché – 05/2006; A fita branca – 02/2010.
- 2 Maria do Rosário Caetano, *Jornal de Brasília*, 30/04/1999; Luiz Zanin Oricchio, *O Estado de S. Paulo*, 05/12/1997; Pedro Butcher, *Jornal do Brasil*, 16/05/1997; Marcelo Miranda, *Jornal Panorama (Juiz de Fora)*, 03/10/2005. Ver referências bibliográficas.
- 3 Em resumo, “a estética do refém não passa de uma exacerbação de um certo ideal de arte burguesa, apoiada no conceito kantiano de sublime e de uma certa idéia de que o sentimento artístico deve, se possível, atingir níveis físicos, provocar dor e prazeres físicos no espectador”. (Gardnier, s/d).
- 4 “Por exemplo: quando vemos, em um plano geral, o vizinho da família protagonista olhando-os ao longe ao lado de supostos ajudantes de golfe, ou quando o garoto avisa a mãe na cozinha de que tem alguém na porta de entrada, não é preciso mais informações, não é necessária na visão (ou revisão) de *Violência Gratuita* nunca faz envelhecer seu vigor, seu montagem ou qualquer artifício que empreenda mal estar, seja música ou qualquer trabalho de banda sonora. O plano fixo (e distante) estabelece essa relação – entre ação e espectador – pretendida pelo diretor. É como se nada pudesse ser feito, tudo já estivesse dado, só sendo possível testemunhar, e o pior: o olhar do psicopata interpretado por Michael Pitt para nós (público) não é de cumplicidade, mas a confirmação que o espetaculozinho de horror é um “mimo” para o espectador, que na visão de Haneke é um sádico, se o deleite não oferecer resistência, ou um hipócrita, caso ele rejeite a proposta, pois o diretor leva em conta que o lugar do espectador é o do tarado que quer ver o circo pegar fogo”. (Reis, Cinética, out. 2008).

Referências bibliográficas: críticas pesquisadas e utilizadas

A professora de piano

GARDNIER, Ruy. *A professora de piano, de Michael Haneke*. Contracampo, s/d.

MACHADO, Tiago Mata. *Diretor surpreende a atrocidade no amor em A Professora de Piano*. Folha de S. Paulo, 17/10/2001.

Código desconhecido

GARDNIER, Ruy. *Croniquemã Anviável*. Contracampo, s/d.

VALENTE, Eduardo. *Perdidos no mundo*. Contracampo, s/d.

Caché

CALIL, Ricardo. *Caché questiona o papel da imagem com filme plural*. Guia da Folha, 05/05/2006.

MECCHI, Leonardo. *Caché, de Michael Haneke - Imagem sob suspeita*. Cinética, s/d.

MIGLIORIN, Cezar. *Caché em debate*. Cinética, 16/05/2006.

SOUTO, Mariana. *Caché*. Filmes Polvo, s/d.

VALENTE, Eduardo. *Caché, de Michael Haneke*. Contracampo, n. 71.

SZYNKIER, Claudio. *Caché – ‘da beleza das imagens que não se encerram’*. Contracampo, n. 75/76.

A Fita Branca

AMARAL, Leonardo. *A fita branca, de Michael Haneke*. Filmes Polvo, s/d.

Ninho de monstros

EDUARDO, Cléber. *O controle como resistência ao (des)controle*. Cinética, fevereiro, 2010.

MIRANDA, André. *Simple, mas não muito*. O Globo, 12/02/2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *A fita branca e a alegoria*. O Estado de S. Paulo, 12/02/2010 (Estadao.com.br).

SILVA, Juremir Machado da. *A brancura da fita*. Correio do povo (Porto Alegre), 11/03/2010.

Funny Games

BUTCHER, Pedro. *A violência sob fogo cerrado*. Jornal do Brasil, 16/05/1997.

CAETANO, Maria do Rosário. *Reflexão polêmica sobre a violência*. Jornal de Brasília, 30/04/1999.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Longa de Haneke mostra violência gratuita*. O Estado de S. Paulo, 05/12/1997.

Funny Games U.S.

FONSECA, Rodrigo. *O prazer masoquista de Funny Games U.S.* O Globo, 12/5/2008.

GARDNIER, Ruy. *Tentando entender a estética do refém*. Contracampo, s/d.

LEÃO, Tom. *O título já diz tudo*. O Globo, 10/10/2008.

MIRANDA, Marcelo. *Um provocador acima de tudo*. Jornal Panorama (Juiz de Fora), 03/10/2005.

REIS *Estilo domesticado*.