

Um cinema *cachê* costurado com fita branca

Patrícia Rebello

Michael Haneke é alto e magro. A barba, os cabelos e o bigode, todos muito lisos, muito densos e muito brancos, se encontram em algum ponto na parte posterior da mandíbula e enquadram seu rosto em uma moldura perfeita. Dialeticamente perfeita, já que a perfeição do conjunto está sempre na iminência da desconstrução, ameaçada por um par de olhos observadores, impenetráveis e que parecem ultrapassar as fronteiras dos retratos. Quase sempre vestido de preto, Haneke parece uma figura saída de um filme do expressionismo alemão, movimento artístico que encontrou sua vertente estética no cinema nos anos imediatamente posteriores ao final da 1ª Guerra Mundial. Faz sentido. Se o expressionismo se notabilizou, no começo do século XX, por consagrar a verdade individual, a subjetividade e a arte menos como um processo de pensamento que como produto de uma experiência, o cinema de Haneke é profundamente atravessado pelas tensões que desenharam o mapa da Europa entre o final dos anos 1980 e o começo do século XXI. Em 1989, quando o muro que fendia a Alemanha em dois blocos começou a ruir, eram duas as formas possíveis de se pensar aquele momento: se por um lado, a queda simbolizava a (re)união de uma nação fissurada por conflitos político-ideológicos, por outro ela determinava o surgimento de disputas internas, produto de uma relação (quase instintiva) de estranhamento e dúvida entre partes até então separadas. Quando trocou a televisão pelo cinema, Haneke se interessou por filmes que tentassem iluminar esse desencontro e esse deslocamento. E no mesmo ano em que o muro começou a cair, surgiu *O sétimo continente* (no original, *Der Siebente Kontinent*), o primeiro de uma obra que consolidou o realizador como um dos nomes mais respeitados do cinema europeu contemporâneo.

Segundo o pesquisador Mattias Frey, da Universidade de Kent, no Reino Unido, encontrar uma definição para a obra de Haneke é um desafio. Como falar de filmes que revelam tão pouco de si? Ele faz um cinema na contra-mão do cinema que libera o espectador de se comprometer com aquilo que está testemunhando, escreveu Frey, e escolhe realizar um tipo de filme que “provoca, demanda, mas em última instância frustra interpretações”¹. Dei-

nar parte do trabalho de descobrir a história dos filmes para quem assiste, operar para que o espectador não despenque em um sentimento de simpatia gratuita por aquilo que está sendo contado e busque suas próprias razões para compreender a história na tela – tudo isso é parte do projeto teórico de Michael Haneke. Por isso talvez seja mais interessante pensar o conjunto de seus filmes a partir de molduras, e não de rótulos. Em vez de pensá-los pelas características de gênero, como drama, suspense e ação, voltar-se para as relações que estabelecem com a gramática de outros realizadores (como Tarkovsky, Antonioni, Jon Jost e, principalmente, Robert Bresson) e com o próprio contexto histórico de onde as narrativas emergem. São histórias que falam da sensibilidade de solitários que habitam as multidões, e dos deslocados em suas próprias vidas; histórias que questionam as estruturas que são construídas na busca de certezas (como família, trabalho, sociedade) e que alertam para a fragilidade de tudo aquilo que promete a eternidade; histórias, enfim, que a um só tempo convidam o espectador a assumir uma atitude crítica em relação às imagens, e o arrancam do conforto e da segurança da poltrona da sala de projeção.

Os personagens de Haneke parecem todos compartilhar uma situação limítrofe. Eles estão, quase sempre, muito esgotados e frustrados. Eles não são curiosos, não têm projetos de vida e olham para o mundo com um desinteresse grave. “Meus personagens”, diz o próprio Haneke, “são menos personagens que superfícies de projeção para a sensibilidade do espectador”². E, quase sempre, nesse sentimento de vazio e opacidade, neste espaço em branco, está a raiz das decisões que definem suas trajetórias.

O suicídio do casal de *O sétimo continente* e *d’A Professora de Piano* (2001), por exemplo, iluminam que por trás de objetivos e sonhos realizados se esconde o abismo do próximo passo, e a conclusão inevitável que nada nunca será completo ou perfeito. “Uma decisão de ordem moral”, escreveu certa vez Blanchot, “pode a rigor ter necessidade de um único instante para cumprir-se: é tal a sua força abstrata”³. O que Michael Haneke destaca em seus filmes é que, na maioria das vezes, nossa vida é determinada por exigências obscuras, profundas e pouco determinadas; e quase nunca por projetos e estratégias previamente elaborados. Ou por qualquer dessas filosofias que povoam revistas semanais, programas de TV e livros de auto-ajuda. Não existe receita, assim como não há saída.

A indiferença dos jovens torturadores de *Funny Games* (1997/2007⁴) e do menino encerrado em seu quarto repleto de aparelhos de TV, em *O vídeo*

de Benny (1992), falam de um estado do mundo para além dos acontecimentos espetacularizados pela mídia. Muito antes que garotos começassem a invadir escolas armados, atirando em professores e organizando chacinas, Haneke já se preocupava em narrar sobre os perigos dos processos de banalização da violência escondidos nas relações de contato que estabelecemos com o mundo através da TV e das novas interfaces de subjetividade (como cartões de identidade, endereço eletrônico e códigos de identificação). O instrumento que deveria nos permitir partilhar sensibilidades e dividir um comum se revela, de forma assustadora, um veículo que nos autoriza a forjar identidades pessoais sem maiores compromissos de permanência com um “self”.

Michael Haneke prefere planos longos a um procedimento de montagem onde a história se faz compreender a partir da sucessão de imagens. Prefere a câmera fixa no lugar da impressão de movimento na imagem⁵. Em *Funny Games* o suspense não é produzido por montagem, mas por uma exploração elegante do contra-campo da ação; paradoxal e ironicamente, não há em qualquer momento deste filme uma imagem sequer de “violência gratuita”. Estamos quase sempre no plano contrário onde acontece a ação, no lado “B” do filme. Haneke “tematiza a representação da violência na maneira como nega ao espectador um acesso visual *previsível* à violência”⁶. Diferente da geração que, em meados da década de 1950, descobriu nos planos sequência e na alternativa ao corte uma manifestação daquilo que se produz através do tempo no cinema, os silêncios e a duração das cenas dos filmes de Haneke não são feitos para encontrar alguma coisa na imagem; eles não querem “dizer” alguma coisa. E essa talvez seja uma virtude definidora dos filmes do diretor. Haneke “estrangula a enxurrada de informação”, escreveu Frey, “para impelir o espectador a “pensar com” e a “sentir com” o filme, no lugar de simplesmente consumi-lo”⁷. Em *O sétimo continente*, ele evita filmar rostos em *close* e escolhe se concentrar no movimento das mãos e dos objetos manuseados. Com isso, sublinha a inutilidade de buscar rastros de interioridade ou pistas de movimentos mentais nas expressões dos personagens. Ele não dá muita informação sobre os personagens, suas histórias pessoais e acontecimentos que os marcaram. Não há qualquer desejo de encontrar “desculpas” para suas atitudes, e com isso convertê-los em arquétipos. Em toda tentativa de encenação e dramatização de uma história esconde-se uma vontade de encontrar razões que possam explicar porque elas acontecem. E Haneke se recusa, definitivamente, a cair nessa armadilha.

Justamente por isso, seria de um reducionismo imperdoável encerrar *A Fita Branca* (no original, *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*), filme com o qual o diretor foi o vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes de 2009⁸, como um ensaio sobre a gênese do mal. Às vésperas da 1ª Guerra Mundial, em um pequeno vilarejo da Alemanha, violentos acontecimentos, esporádicos e sem explicação, começam a acontecer. A câmera de Haneke passeia pelos núcleos da pequena comunidade: a casa do pastor, a escola, a mansão do Barão, o casebre do empregado. Uma queda de cavalo, o sumiço de uma criança, a morte de uma mulher. Pais duros, filhos submissos, jovens revoltados; intolerância, pedofilia e castidade. Sobressai nas relações entre os personagens a impossibilidade do diálogo. Não por acaso, guerras também acontecem quando não há possibilidade de diálogo. É exatamente dessa dimensão, humana e dolorosa, que trata o filme. A fazer a pergunta *como surgiu o nazismo*, Haneke prefere se deslocar para uma meditação sobre *como fazer para que haja o nazismo*. Estamos diante de um cinema que se recusa a forjar relações de causa e efeito, e prefere investir na potência da reflexão sobre os gestos. Ao optar por uma forma narrativa que tende para o episódico e para o elíptico, característica que já podia ser observada nos filmes anteriores, a motivação dos personagens quase sempre permanece obscura, e seus objetivos, ambíguos.

A Fita Branca conta com um elenco de interpretação seca e intensa, e que não cai no melodrama. Acompanhamos a ação do ponto de vista do professor, que é também o narrador do filme, de cujas lembranças nós somos testemunha. Dos personagens à fotografia, tudo e todos estão sujeitos a regras, tradições, morais inflexíveis, distâncias, e relações de poder. Filmado em HD e convertido para preto e branco, não usa trilha sonora e não se preocupa em fazer maiores concessões ao espectador. Mais uma vez, da mesma maneira como já havia feito em filmes anteriores, como *Caché*, *A Professora de Piano* e *Violência gratuita*, Haneke mostra especial predileção para o desconhecido, para aquilo que não tem explicação, e faz uso do extracampo cinematográfico de maneira impecável. Se em *Funny Games*, como comentado anteriormente, o contracampo cria uma possibilidade alternativa de pensar a violência, e em *Caché* o extracampo é incorporado na diegese a partir da lógica da câmera de vigilância, em *A Fita Branca* ele é incorporado como traço da estratégia teórica do cineasta; como afeição por tudo aquilo que fica na sombra e que resiste.

As noções de 'campo' e 'fora de campo' sempre trouxeram relações com-

plexas ao cinema, quando aquilo que não aparece se torna parte integrante (e modificante) da narrativa. É o que acontece em *A Fita Branca*. Não presenciemos qualquer um dos estranhos acontecimentos que começam a acontecer no vilarejo. Interessa menos a Haneke mostrar a ação do que o mecanismo de funcionamento do mundo onde ela surge. Menos uma pedra jogada no centro de um lago, que a formação dos círculos concêntricos ao redor da ação. Tudo o que acontece, acontece longe do nosso olhar. Sentimo-nos perdidos como as crianças do filme que descobrem que a morte sempre chega uma hora, que é preciso abrir mão do que se ama, e que nem sempre a vida é justa. Só se perde a inocência uma vez. E quando é preciso usar uma fita branca atada ao braço, ou presa no cabelo, para lembrar-se dela, o que fica é uma profunda distância entre aquilo que se deveria ser, mas não é, e aquilo que se é, mas não se sabe explicar. É nesse enorme vácuo, e na angústia, do desconhecimento de si e do que se é capaz, que podemos começar a pensar numa resposta.

Notas

- 1 FREY, Mattias. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in contexto. In: Senses of cinema, no 57, p.2
- 2 FREY, Mattias. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in contexto. In: Senses of cinema, no 57, p.3
- 3 BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita: Volume 3. P-9.
- 4 Em 1997, Haneke filmou uma primeira versão de *Funny Games*, austríaca. Essa primeira filmagem sublinha uma característica dos primeiros filmes de Haneke, que era a preferência pela utilização de atores desconhecidos do público. Em 2007, nova versão, desta vez filmada nos EUA, trouxe para os papéis da família de classe média alta os atores Naomi Watts e Tim Roth.
- 5 e nisso se diferencia radicalmente da forma de abordagem da violência notabilizada por um cinema contemporâneo àquele de seus filmes, o *Dogma* 95
- 6 FREY, Mattias. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in contexto. In: Senses of cinema, no 57, p.7
- 7 FREY, Mattias. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context. In: Senses of cinema, no 57, p.4
- 8 Foi a segunda consagração de Haneke em Cannes; anteriormente, ele havia sido agraciado com o principal prêmio do festival por *Caché*, em 2005.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. Volume 3: a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010.

FREY, Mattias. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context. In: Senses of cinema, no 57. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>. Acessado em 29 de setembro de 2011.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.