

Circuitos de Segurança

Juliano Gomes

I

O cinema de Michael Haneke é marcado, desde seus primeiros filmes até o recente “A Fita Branca”, por um desejo intenso de intervenção. O diretor, que começa a dirigir nos anos 70 e lança seus longas a partir dos 80, faz uma espécie de caminho inverso ao ressuscitar, ou dar uma nova matiz, ao desejo de intervenção política mais direta através de seus filmes. Após a ressaca da geração dos cinemas novos, Haneke instaura dentro do rol do cinema de arte de circulação nos grandes festivais, uma espécie de *revival* de um desejo de encenar “a sociedade” e seus macroproblemas de uma maneira bastante frontal e sem nenhum receio de suas premissas. Não há aqui falsa modéstia ou ambições medianas nas suas representações. O artista toma para si a função de agente diagnosticador de um estado de coisas que se apresenta deteriorado em todas suas instâncias: afetivamente, economicamente, moralmente, politicamente.

Poderíamos resumir a ideia de sua obra na ideia de que o mundo está mal, não se sabe o que fazer, algo se perdeu e não se encontra nenhuma solução para isso. A partir dessa situação, o artista expõe as peças desse sistema (palavra essencial para seu cinema), menos para obter uma solução do que observar seus funcionamentos. Há uma espécie de “supervisão” que aqui está em curso, um exame. As palavras da ciência e da justiça se aplicam então com justeza, na medida em que a solução que se procura trata da ordem dos enunciados. Os indícios são de que há alguma doença, um estado patológico, que se espalha entre um conjunto de relações, seja ele mínimo (*Funny Games*) ou dilatado (*Código Desconhecido, 71 Fragmentos*). Há algo que se instaurou numa situação que se supunha estável e que não cessa de gerar uma degeneração que vai levar à morte.

O famoso “mal-estar” provocado por seu cinema vem do estabelecimento dessa condição degenerada como ponto de partida e que os filmes só vão tratar de destrinchar mais e mais, intensificando-a narrativa adentro. Essa condição também se produz na forma narrativa que sempre se alimen-

ta de lacunas. Há sempre uma parte que falta no jogo. A indeterminação em seus enredos, entre as conexões das cenas é um dos seus principais princípios dramaturgicos. Daí, muitas vezes serem obras que colocam sua maneira de narrar, sua estrutura, como parte essencial da matéria do filme. Em boa parte dos seus filmes, a estrutura, o modo narrativo, é parte essencial do enredo (*Vídeo de Benny*, *71 Fragmentos*, *Cachê*, *Código Desconhecido*, *Funny Games*). Assim, a presença de fitas de vídeo, imagens da TV (especialmente telejornais, mas não só) e circuitos de segurança, adensam a análise de Haneke colocando o estatuto da imagem como parte essencial deste estado de coisas que tende à desagregação e ao descontrole.

II

A forma fragmentada é justamente o índice dessa desagregação que atinge as personagens e os espaços em seus filmes. Há partes espalhadas que se conectam no filme, mas que parecem não se encaixar. E quando se encaixam é para catalisar uma desagregação ainda maior ou algum tipo de desastre, seja físico ou moral. Haneke vai montar e estruturar boa parte de seus filmes como partes soltas de algo que é maior que o filme. O que está em jogo excede a imagem, parece dizer, e o que se tem aqui é o pouco que resta, a porção possível. E essa violência inicial, entre coisa e representação é fundamental aqui.

No fundo, Haneke é um artista da unidade. Sua melancolia raivosa clama por um estado onde as partes tinham conexão, onde os painéis tinham comunicação, assim como as figuras. Isto é claro no filme “71 Fragmentos de uma cronologia do acaso”, onde o “acaso” é um mecanismo para uma ordenação bastante precisa. Tal cronologia nunca “erra”, no sentido de não acertar nos pontos fortes, e nunca vaguear, nunca seguir trilhas que não fechem. Os pontos de cortes abruptos, que não respeitam as ações dentro dos planos, interrompidos, não param de evidenciar que há algo que não respeita a unidade, a integridade e a integração. Este modelo não é mais possível – portanto, existe, e parece, ou parecia mais ajustado para o desenvolvimento de uma sociedade. A forma do filme, das cenas, não vai deixar que a ação se encerre, ela precisa ser interrompida, ser colocada em suspensão.

Tal efeito de interrupção é justamente a chamada pela ação, de quem vê. Daquele para quem o sádico de *Funny Games* pisca. O espectador só tem duas opções: ou é cúmplice (sim, outra palavra da Justiça) ou age. Dentro

de sua já citada dimensão de autocomentário, é notável a presença de personagens cúmplices em *Cachê* e *A Fita Branca*, por exemplo. Em seu telefilme *Três Caminhos para o Lago*, assim como em *Código Desconhecido*, a figura do fotógrafo é questionada em relação a seu papel de cúmplice do mal, do sofrimento alheio: “teu trabalho é só provocativo, para quê precisamos saber disto? Você acha que se você não tirar essas fotos o mundo não vai saber o que acontece?” E o fotógrafo, diz: “Pode ser que você esteja certa, mas é só isso que eu sei fazer, eu não tenho a chave de decifração para os problemas do mundo, eu só constato os defeitos”.

Uma primeira ambiguidade se instala em relação à função da obra, da imagem e do espectador. Constatar é perceber uma verdade, e essa parece ser aqui a função do trabalho do diretor, travestido de personagem. Entretanto, esta tomada de conhecimento está direcionada para o olhar daquele que pode agir, que pode fazer sua interpretação do jogo entre as partes. É preciso que ele faça algo. Há alguma coisa por trás, há um causa para estes efeitos, algo escondido (cachê), por trás da porta, por trás do filme, por trás do mundo, que precisa ser descoberto. Daí a urgência de uma *mise-en-scène* que não permite rodeios ou digressões. Há um sistema que precisa ser eficiente, que precisa funcionar, cujas partes precisam se relacionar de maneira incisiva pra que se produza o choque.

III

A admiração pelas máquinas (meios de transporte, máquinas de imagem, entre outras) é por uma espécie de identificação. O filme não cessa de nos lembrar de sua condição de produção, de produto, de artefato e artifício: a qualquer momento pode se interromper ou mesmo rebobinar. Há uma combinação muito engenhosa para que as partes se combinem, para que apresentem elementos comuns, trações que as ligam, porém nunca de forma totalmente regular. Máquinas que só funcionam com peças originais. Não há espaço para gambiarras, fios soltos, ou qualquer elemento que não seja de fábrica. A cada filme, um conjunto delimitado. O anti *road-movie*, por excelência. A estrada aqui é somente outro lugar de ligações por onde a linha do circuito vai passar no sentido de fechá-lo cada vez mais (em relação ao tema, clima da cena, e função na narrativa). É necessário então estabelecer um universo, um conjunto de elementos limitados para perceber seu funcionamento observando-os, seguindo método científico, para daí tirar

conclusões do meio maior, de onde os elementos vêm, e onde a relação obedece aos mesmos princípios. Diante da ameaça do descontrole, o controle da encenação, do foco direto nas partes, na combinação de espaços desconectados para compor um painel justo. Máquina é o que não se reconfigura, é o que reproduz, enfim, o que representa. A máquina duplica, coloca em movimento, mas não pode se reconfigurar por si só. Ela repete a si própria, a sua programação que a antecede. Os circuitos complexos de Haneke, mesmo se não vemos seu motor central, o seguem cegamente. Estão ali conjuntos claros: conflito étnico na Europa, crise moral, encenação e estetização da violência, e outros grandes enunciados do dia. A habilidade do diretor austríaco é conseguir dar pujança emocional a esta plêiade de enunciados que estampam nossas manchetes. Seu risco é justamente o de ser reduzido à sua própria tese, e assim, encerrar-se nela, girando em círculos, circulando em vão.

A principal “doença” seria então esta dificuldade de reconfiguração das premissas. A sociedade está doente, vê-se por esta amostra, por este conjunto e suas colisões. Mas o experimento, o olhar, condiciona os resultados. As evidências correspondem justamente às hipóteses que a originaram. Talvez seja necessário questionar o estatuto da evidência indagando sobre a validade da pergunta ou do raciocínio que guiou o experimento. Isto é, por exemplo: podemos falar de sociedade européia hoje, de que tipo, a que este conjunto responde? Este conjunto, como outros são criações, traçados que se produzem como as análises que o sucedem e originam. O plano final de *Cachê* talvez indique esta possibilidade, de começar de novo, de partir para outras bases, ainda não se sabe quais, mas a intervenção que se deseja ali é do olhar, de sua reconfiguração, de esforçar-se para ver o que está não atrás, mas dentro do quadro, a nossa frente.

IV

A melancolia, a fúria, ou o mal-estar de Haneke, que nos atravessa na experiência de seus filmes, é causada justamente pelo fracasso de uma união. Os laços entre as personagens estão degenerados: família, casal, trabalho, moral. Estas instâncias de agregação já não funcionam como tal, mas como seu contrário. Não há ali nada que seja vivo, que pulse ou se reproduza em uma nova ordem, harmônica e orgânica (oposta à maquínica).

Uma dessas uniões é com o espectador. A violência é um problema na

imagem, pois ela é espetacularizada, tornada falsa, tornada prazer e cegueira. Este seria seu problema, e neste lugar onde seríamos cúmplices, onde cometermos nosso crime, sem fazer nada, e justamente por isso. Ela é espetáculo no sentido de que ela falseia a experiência “real” do violento. A tarefa então seria restituir essa sensação do antigo com a violência. O espectador se separou da obra nos domínios do espetáculo, ele se “alienou”, afastou-se e satisfez-se com as aparências. Para retomar o caminho de uma harmonia desse conjunto é preciso estabelecer uma relação onde possa haver virtude, onde a sociedade se enxergue de forma justa e assim reproduza essa justiça. Levado ao paroxismo, o exercício ambíguo e pungente de Haneke leva a uma contradição permanente: a imagem engana, impede de agir e falseia o mundo, pois só nos apresenta partes, partes insuficientes, fragmentadas e editadas. Entretanto é de imagens que vive esse discurso que não cessa de se autocriticar.

Paradoxalmente, Haneke está mais próximo da espetacularização, da exploração da imagem como plasticidade e como criadora de um mundo autônomo do que se possa imaginar. Seu talento de encenador do colocar em cena, é de justamente perceber estas regras do mundo das formas e jogar com elas. Não é denunciando seu próprio jogo fundador que se vai reverter a inevitável derrocada, mas sim percebendo que cada jogo tem suas regras, suas entradas e saídas, e que elas podem sempre levar a um outro lugar. A cada remontar de peças, um novo sistema pode surgir. E o olhar do espectador, esse suspeito, é o lugar também de uma seleção e um recomposição permanente. O que acontece na obra, assim também o faz no olhar, naquele que vê, toda sua multiplicidade de ligações e recombinações e daí, por montagem, como nos lembram os filmes de Haneke, o novo pode ter lugar e recompor o meio, e causar diferença e não repetição. Aquele que olha, aquele que age, aquele que fotografa, não cessam de fazer parte de um mesmo processo, vital, de remontagem e de criação de novos jogos.

Em toda engrenagem há brechas, defeitos, afrouxamentos. O filme então, de alguma maneira encena um conflito com a visão que tem de si mesmo, configurada nas imagens-dentro-de-imagens que Haneke não cessa de encenar (em menor evidência em *A Fita Branca* e *A Professora de Piano*). Se há aí um jogo marcado, que não cessa de reproduzir o que o precede (crença do jornalismo, da imagem como prova, do circuito de vigilância), é preciso que ele se auto consuma e vire então do avesso, nem avançando nem rebobinando, mas se abrindo, permitindo-se ser outro, e, através da

imagem, reconfigurar-se. Assim como em Brecht, observa-se uma distância entre seus mecanismos anti-ilusionistas (que querem acabar com a arte que aliena, que desvia a comunidade de si mesma) e, digamos, a “fala das obras”. No sentido de que sua multiplicidade ultrapassa o objetivo de autodesnudamento anti-ilusionista para nos apresentar a convivência de várias partes heterogêneas e recompostas que não param senão de reproduzir um outro mundo com suas próprias regras, e que se incorpora imediatamente a este, sem o condicionar, mas habitando-o. A arte não produz relação direta, de equivalências, mas dissensual. Essa possibilidade da desconexão, mais do que a nostalgia do laço perdido, é onde a intervenção pode nascer. E aí, sua função política adquire um caráter outro que não o da representação de um estado de coisas do mundo, mas um estado híbrido da obra que permite que nasça um mundo outro, ao lado de outros mais, mas a partir de novas bases.