

Imagens do microfascismo. Segurança e controle.

Seis fragmentos para a obra de Michel Haneke

Hernán Ulm

Primeiro fragmento: desejar a segurança.

A vida sob ameaça.

Não existe fascismo abstrato, universal, geral. Não existe fascismo como direção política que assalta por surpresa a condução do Estado. Não existe o “grande fascismo” dos ditadores que submetem povos. Ou, melhor, esse “grande fascismo” não existe senão sob a condição prévia de pequenas formas de fascismo, de microfascismos, de modos múltiplos de governar a vida. Há microfascismo quando toda nossa vida está ritualizada por gestos que nos antecipam e nos excedem. Vidas reguladas e organizadas, nos detalhes do cotidiano. O próprio do microfascismo é se inserir em nossa vida, ocupar todos os lugares, se multiplicar nas normas, nos dispositivos, nas relações. Levá-las até o extremo de visibilidade (há uma exceção a essa regra, mas uma exceção necessária para garantir a visibilidade. Os filmes de Haneke jogam entre esse extremo de visibilidade e esse mínimo de segredo que a máquina se reserva: o segredo que a máquina microfascista se reserva é que a desejamos, que ela é o produto de nosso desejo). Antes de ser um grande aparelho burocrático estatal de perseguição enlouquecida, o microfascismo é a forma totalitária da “grande política”, a incrustação, a formação, a produção de um modo de vida concreto. Quase não há presença do “grande fascismo” nos filmes de Haneke. O que se mostra neles é sua ausência ou sua presença ínfima, misteriosa e disseminada: ausência quase que total da ação policial em *Caché*, ou presença misteriosa dos funcionários públicos em *O castelo*, ausência definitiva do Estado em *O tempo do lobo*. Aliás, nas sociedades de segurança e de controle, a grande máquina do Estado não faz falta, pois é melhor que este desapareça e penetre no cotidiano de nossas próprias vidas. De alguma maneira, nestas sociedades todos nós temos nos transformado em funcionários de algum dispositivo de vigilância.

O que se produz são modos de existência nos quais todos os intercâm-

bios amorosos, todos os intercâmbios familiares, todos os intercâmbios filiais e todos os intercâmbios da amizade encontram-se ordenados, regulados, planejados e sujeitos ao controle permanente do ritual de algum olhar. Há uma pregnância concreta do microfascismo que se instala em nossa intimidade, na repetição de nossos gestos, na formação reiterada de nossas condutas, na compulsão de desejar aquilo que nos condena. Trata-se, já se sabe, da velha pergunta spinozista: por que desejamos a escravidão se poderíamos escolher a liberdade? Por que desejamos aquilo que nos conduz (e isso é uma das características mais marcantes dos filmes de Haneke) inevitavelmente pelas linhas de morte? A vida microfascista não é uma imposição externa (a destruição da vida não chega de outro lado, ela vem das próprias forças da vida), é o resultado de nosso próprio desejo (como mostra *A fita branca*, mas também os filmes anteriores de Haneke, onde a vida de seus protagonistas está sempre capturada por esses rituais mecânicos e repetidos que desviam as forças vitais: a limpeza do carro, acordar sempre em uma determinada hora, escrever uma carta formal para os sogros contando “as novidades”, em *O sétimo continente*; bem como a exigência artística da repetição automática, mas sem criação, em *A professora de piano*). A obra de Haneke é um amplo e frio exame dessas condições prévias nas quais o microfascimos tem se instalado em nossas vidas, cada vez mais conformadas por sua mecânica.

Neste sentido, o cinema de Haneke não faz simplesmente uma denúncia “politicamente correta” do microfascismo. O microfascismo mostra-se como uma organização rigorosamente planejada da vida. Não há ocasião para os sobressaltos ou as transgressões (mesmo assim quando elas se produzem, também devem ser cuidadosamente delineadas). Em *O tempo do lobo*, a vida reduzida a uma estação de trem abandonada deve ser domesticada pelo rito planejado de um controle meticuloso, com suas normas e suas reciprocidades reguladas. A existência tem que ser administrada por um sistema de delações que compromete a todos desde o início. E também sob o peso da destruição total, a organização e o método devem ser prioritários: é o que acontece em *O sétimo continente*, onde o processo de autoaniquilação - forma extrema do microfascismo, a aniquilação total: a solução final não deixa de ser programada - segue uma rigorosa ordem que não evita novas cartas aos sogros e uma forma de suicídio administrado e administrativo. Morte meticulosa que se produz com um cálculo preciso. Chega-se ao caos, aos poucos, com lentidão, sem nenhuma pressa: vive-se e morre-se burocrata-

ticamente. Ao ponto em que só o funcionário de uma empresa telefônica se preocupa com o porquê de a rede telefônica ter sido cortada: o único sinal de que algo não está cheirando bem. É o limite que o microfascismo não pode tolerar, que se desligue a comunicação, que fiquemos em silêncio, que nos tornemos imperceptíveis. Ou vemos em *O vídeo de Benny*: o planejamento cuidadoso para fazer desaparecer o corpo do delito (último rastro de uma vida que foi: o corpo tem que ser eliminado), um esquitejamento em pedaços pequenos para que consigam descarregá-los pelo encanamento, a viagem ao Egito... A morte não pode ser menos programada que a vida. O mesmo fato acontece em *Funny Games*, onde não deixa de se seguir um plano, uma ordem, uma organização, as regras do jogo, e onde toda intenção de transgressão espontânea está condenada à ruína. A ordem triunfa também nas fronteiras da morte. As linhas criativas da vida, as linhas que produzem novas formas de vida, têm sido capturadas e retornam fatidicamente sobre as mesmas. Também no contrato amoroso (embora condenado ao fracasso) de *A professora de piano*, as regras têm que estar claramente estabelecidas. As cláusulas eróticas deverão se cumprir para satisfação do desejo. Porque até o contrato, a forma por excelência da sociabilidade burguesa, já se tornou frágil diante das novas solicitações de segurança e de controle.

Mas essa procura por controle, essa procura obcecada pela segurança e ordem, não nasce ela mesma, gratuitamente. Procuramos segurança, queremos segurança, desejamos viver protegidos. Não é outra coisa o que esperam as vidas das personagens de Haneke: elas não reclamam justiça, mas proteção. Quando o fazem, como em *O tempo do lobo*, não há juízo possível que restitua a ordem perdida, não há legalidade para qual apelar. É também o que salta aos olhos em *Caché*: a loucura dos protagonistas não corresponde à transgressão de qualquer norma, e nada impede que alguma – mas qual, nas mãos de quem? – câmera nos filme obcecadamente. A câmera não comete - nunca - crime nenhum e não é justiça o que se procura, mas segurança. Porém não poderíamos desejar segurança, não poderíamos desejar o controle se antes não nos sentíssemos, a cada instante e em qualquer lugar, ameaçados. O planejamento absoluto é o resultado de uma ameaça iminente e permanente, é o remédio diante de qualquer perigo.

O microfascismo é, em primeiro lugar, o sistema da ameaça generalizada, vida assolada pelo medo, receio da perda e temor ao fracasso. Desse modo, o microfascismo deve, para que esse desejo encontre sua escassa garantia de bem-estar, produzir a ameaça que satisfaça a segurança. Tudo nos

ameaça, todos nós ameaçamos e somos ameaçados. Sob essa perspectiva, é necessário controlar tudo, pôr a vida sob vigilância perpétua, sob liberdade condicional, liberdade condicionada que os sistemas de segurança e controle nos prometem como a única alternativa possível e que, por isso mesmo, devemos estar dispostos a realizar, devemos querer realizar, devemos desejar realizar. O ameaçador, o excepcional e o estranho podem vir de muitos lados, do estrangeiro (*Código desconhecido*), mas também muito próximo de nossa intimidade, como vemos na ameaça permanente e sem rosto de *Caché* ou de *A fita branca*. A ameaça pode vir de nosso desejo sem objeto (*A professora de piano*), da insatisfação face a uma vida sem finalidades ou onde todos os objetivos tem se conseguido muito prematuramente (*O sétimo continente*); na qual uma viagem de metrô pode se converter, sem motivo aparente, no momento em que a máxima violência (essa violência que é sempre gratuita, voltarei sobre isso) espanta a todos igual e desnecessariamente. Anne, a protagonista de *Código desconhecido*, ela mesma, exerce sua própria forma de violência, não menos culposa: vizinha de uma menina espancada, prefere não se envolver, o que finalmente acabará na morte de criança. Intimidações grandes ou pequenas, o importante é que a violência forme parte do real da vida, constituindo-a, que a violência seja o real da vida. Aquilo que ameaça não tem um rosto preciso, pois assim pode ter todos os rostos.

Em *O tempo do lobo* toda possível inter-relação com os outros está atravessada pela intriga, a mesquinhez, a suspicácia e onde todos podem ser ladrões ou assassinos; ou em *O castelo*, onde sempre somos convertidos em objetos de uma vigilância, sempre observados, e onde sempre vigiamos e sempre olhamos uns aos outros. A ameaça produz o isolamento: qualquer um pode ser agredido e qualquer um pode ser o agressor, como no triângulo mãe-filha-amante em *A professora de piano*, ou mãe-pai-filha de *O sétimo continente* ou de *Caché*. Devemos nos cuidar. Não estaremos nunca a salvo. No fim, quem não suspeita que dentro de cada um de nós cabe também a loucura? Quem pode saber que pequeno acontecimento transborda nossa vida para a desrazão? Impressiona nos filmes de Haneke a “normalidade” das vidas que os personagens levam. Porém, eles atravessam o tempo todo essas mínimas fronteiras para o além. Talvez seja o preço a pagar pelo excesso de “normalidade”, o preço a pagar por não encontrar linhas de fuga por onde escoar as frustrações do cotidiano. A vida fascista é uma vida sob ameaça. Onde o único real é a ameaça.

Segundo fragmento: a vida em estilhaços

O cinema de Haneke mostra com rigor o modo no qual o microfascismo funciona em nossas sociedades, e expõe como o microfascismo trabalha a partir de um conjunto simples de operações: desnorrear, fragmentar, isolar e impor uma nova ordem; ameaçar com a perda total dos sentidos para estabelecer apenas um, até fazer dele mesmo o único desejo possível, e ser assim ele mesmo apenas um desejo de morte, um desejo que só pode produzir morte, que o desejo morra produzindo a morte. Toda intenção de unidade, toda intenção de solidariedade é proibida. Toda declaração de amor é seguida de modo imediato por uma violência e acaba tornando à monotonia dos instantes ordinários, como vemos em *71 Fragmentos de uma cronologia do acaso*. Toda demonstração de franqueza é imediatamente traída. Em *Caché*, toda relação de confiança entre os membros da família está atravessada pelas pequenas mentiras e pelos pequenos ocultamentos; todo compromisso pelas vidas alheias está impedido, assim, as vidas cruzadas das personagens de *Código desconhecido* com os seus desprezos, as suas injustiças, as suas viagens sempre fragmentárias e interrompidas. O compromisso parece ficar apenas do lado das fotografias, meio de produção de imagens anterior às novas políticas de segurança e controle.

A montagem em grande parte dos filmes de Haneke encarrega-se de nos apresentar as desconexões de uma vida fragmentada e fragmentária. Às vezes muito explicitamente porque se trata de mostrar estilhaços de vida cuja única conexão é a morte gratuita (*71 Fragmentos de uma cronologia do acaso*), ou às vezes mediante o corte que envia as unidades cênicas ao quadro negro que as separa em fragmentos (*O castelo*, *O sétimo continente*). Haneke insiste com essa zona negra entre as imagens talvez porque ela é a que mais mostra que entre as imagens habita uma outra escuridão. Não aquela que a própria maquinaria audiovisual pode mostrar na leviandade de suas imagens evanescentes, mas aquela escuridão que foge de toda visão e afoga o olhar para além de toda claridade, aquela que desejo nenhum, obscenidade nenhuma atingem ao serem contempladas. Às vezes, a montagem simplesmente mostra que os possíveis cruzamentos das vidas dos protagonistas estão para sempre interditados, como em *Código desconhecido*. Ou também, neste filme, que toda viagem é sempre interrompida, que as viagens ao interior do sistema de segurança ou bem estão regulamentadas turisticamente, ou a viagem, a única possível, não poderá ter retorno (*O sétimo continente*).

Em resumo, uma vida que estilhaçada, sob a realidade da ameaça, estabelece seus laços sociais através do temor, o desencanto, da indiferença ou do “congelamento dos afetos”.

Terceiro fragmento: a vida transparente

O microfascismo não deixa de mostrar também o pequeno segredo que se oculta. Não deixa de fazer transparente ainda o próprio ocultamento. Num regime de vigilância perpétua, ninguém diz inteiramente a verdade, todos nós resguardamos uma parte do segredo e assim, tudo está atravessado desse pequeno segredo indizível, dessa incomunicação estranhamente comunicada. A obra de Haneke realiza-se através de imagens extremamente claras, quase diria puras, sem ocultamentos nem trucagens e que exhibe aquilo que o microfascismo não esconde. Ainda naquelas cenas conduzidas na escuridão (*O tempo do lobo* ou no início de *71 Fragmentos para uma cronologia do acaso* ou *O castelo*), a noite mostra-se mediante essas imagens quase que palpáveis, sem inquietações. Porque o que perturba, claramente, é sua extrema visibilidade. A visibilidade tem de ser total e a escuridão da noite tem que se tornar visível. Tudo pode ser exibido, tudo pode ser capturado, até a mais diáfana e mínima luz noturna fica sob a atenta da lente, do olho desmesurado de uma câmera. Nem na noite encontraremos refúgios. Toda a vida exposta diante de uma luz silenciosa, uma luz que nos ofusca, diante de uma câmera que nos persegue, que nos solicita, e que nos invade. Porque tudo o que somos, tudo o que fazemos, tudo o que queremos deve ser objeto de uma exposição, como se mostra em *Caché*. Imagens extremamente transparentes que seguem com um ritmo calmo o devir de uma explosão de fúria, como em *71 Fragmentos de uma cronologia do acaso*, e que, mediante planos fixos ou de suaves movimentos de câmera, impõem a tensão do que mostram pela distância entre a sua quase imobilidade e aquela dos acontecimentos que se desenvolvem diante nós. A brutalidade não é nunca espetacular, a violência não é nunca pomposa ou digna, ela é apenas trivial.

Não obstante, há um grande efeito de tensão no cinema de Haneke. O ritmo lento e demorado dos planos e da montagem, não são eles mesmos operadores da violência que se mostra, acentuando-a. O cinema, para além de todas as suas aparências, também é uma atividade altamente planejada, metodicamente ritualizada. Não poderia ser de outro modo. Não se faz cinema sem uma programação extremamente cuidadosa das cenas, das to-

madas, dos quadros. Assim o mostra *Código desconhecido*. O cinema é uma atividade em que coisa nenhuma pode ser deixada ao acaso, nem sequer os risos que assaltam aos atores quando fazem a dublagem de suas cenas. Como no cinema, nada pode ficar liberado ao acaso na vida. Tudo deve estar em segurança. Mesmo o acaso tem que ser reintegrado à totalidade do sistema. O cinema é o resultado do cálculo técnico. Ele é a primeira tecnologia industrial de produção e distribuição de imagens. Trata-se do primeiro modelo de um encerramento geral, voluntário e autofinanciado de grandes quantidades de pessoas que se ignoram sob a luz implacável do projetor. Uma vida microfascista oferece-se voluntariamente ao controle permanente daqueles que são varridos da luz.

Quarto fragmento: a morte nos seus extremos

Na lentidão da violência que se mostra aparece com clareza uma única alternativa possível. Nos filmes de Haneke, depois de nos apresentar com prolixa paciência os rituais repetidos dos protagonistas, começa a se desenhar com relativa consistência lógica a única solução que essa vida lhes oferece. Nos extremos de uma existência assolada pela ameaça permanente, pela ameaça do sem rosto, pela presença de uma luz onisciente, apenas cabem duas saídas finais: matar ou morrer. Estes são os limites a que se encontra reduzida a vida emoldurada por múltiplos perigos sem face, sob a forma microfascista nas sociedades de segurança e de controle.

Nesse sistema de constante e insistente programação, de organização absoluta, de relações múltiplas e sentidos padronizados, nossa vida, em um momento qualquer, pode violentar a ela mesma e encarnar o verdadeiro destino que impõe o microfascismo: a loucura e a morte (seja para matar ou morrer). Cada um de nós pode, no coração que mora no cotidiano, encontrar a trilha que realiza emblematicamente a efetuação desse desejo. Na verdade, todas as fronteiras já estão interiorizadas. Este é o grande argumento das sociedades de segurança e de controle: o inimigo, o perigo não está fora - o inimigo, o perigo, sempre é "interior". Portanto ninguém está seguro, pois atravessar a fronteira é encontrar aquilo que convive em segredo com aquilo que recusamos (e por isso devemos nos submeter permanentemente a mecanismos de visibilidade e vigilância). Não restam mais possibilidades senão a de levar ao extremo as forças do esgotamento onde a vida encontra-se já desviada para a sua modalidade oposta, para as paixões

tristes da destruição. Estas paixões tristes foram identificadas por Spinoza, como também Nietzsche faria depois, com as figuras do Juiz, do Sacerdote e do Militar, ou seja, com figuras que não deixam a cada instante de submeter a vida a julgamentos e a condená-la. Vida resignada em que expectativa nenhuma pode ser permitida. Os personagens de Haneke se dirigem à morte com uma perturbadora tranqüilidade, sem terem sequer o entusiasmo enlouquecido do revolucionário que se mata por alguma uma mudança radical. Estamos sempre diante da presença de vidas nas quais todas ilusões foram erradicadas.

Por isso, a tristeza acompanha sempre os filmes de Haneke, a tristeza que acompanha os protagonistas, a tristeza que acompanha as imagens, a tristeza que nos acompanha na expectativa do que se mostra. Tudo não passa, como muito, de ser apenas um estranho “jogo divertido”. A morte é um passatempo (*Funny Games*, *O vídeo de Benny*), uma saída da angústia cotidiana (*O sétimo continente*) ou uma explosão silenciosa (*71 Fragmentos de uma cronologia do acaso*). A vida tem se tornado apenas uma consternação infinita, uma chatice eterna, um exaustão incomensurável. Mata-se por tédio, por curiosidade, por não saber ou ter o que fazer. Morre-se por abulia, por pobreza de vida, por não ter - nem saber - o que fazer. Toda outra saída, toda outra forma de criação permanece rigidamente bloqueada. Microfascismo: uma vida que apenas pode atingir a sua própria morte.

Quinto fragmento: a máquina audiovisual.

A matéria tecnológica

Outra coisa resulta importante na obra de Haneke: a onipresença dos meios de comunicação atravessando nossa vida cotidiana e nos alertando para os perigos que continuamente nos ameaçam: guerras, crimes, catástrofes e onda de violência que inundam os espaços privados e provocam o pavor. Longe de qualquer inocência, a comunicação midiaticizada realiza o medo que nos encerra. Um modelo de comunicação que tem se infiltrado no interior de nosso universo privado, conduzindo-o insensivelmente para a eminência do pânico. Essa onipresença da mídia no cotidiano que permitiu o cancelamento da fronteira entre público e privado, desde que nossas casas têm visto invadidas por objetos da exposição do privado. É um duplo movimento bem conhecido por todos, mas que na obra de Haneke instaura-se veladamente: no mesmo momento em que o público instala-se no espaço privado,

o privado, por sua vez, abriu-se ao público e suas distinções deixaram de ter razão de ser. Por isso, por não ter distância entre os espaços, a clausura não se faz necessariamente no interior da vida, mas se realiza à plena luz de um dia aberto. Não há distinção entre o fechado e o aberto. Porque não importa se estamos ao ar livre (*O tempo do lobo*) ou trancafiados portas adentro: todo quadro fecha, isola, desconecta e seqüestra. Essa é a função dos meios de produção de imagens: fechar, isolar, desconectar, trancar (fica sempre a pergunta se eles podem ser pensados de outro modo). Dessa maneira produzem-se os tipos da existência sob a égide dos modos microfascistas: grande parte que constitui seu modelo vem da maquinaria audiovisual. Assim se produz também o pensamento e a percepção: fragmentação, desconexão e isolamento passam por nossos olhos frente as notícias televisivas: em um instante vamos do assassinato de um líder opositor aos resultados esportivos do campeonato de futebol - antes de ser uma operação epistemológica, a descontinuidade é uma condição das tecnologias materiais da produção de imagens de nossos modos de existência. É a função com a qual o cinema começou a sua história: fixar um quadro, um fragmento do visível (a produção mesma de um fragmento como visível), isolá-lo, desconectá-lo e voltar a conectá-lo. Como já dito, o cinema foi o primeiro modo de enclausuramento espetacular em grande escala, o primeiro dispositivo audiovisual das sociedades de segurança e de controle. Há uma cumplicidade extrema entre microfascismo, tecnologias da comunicação e produção de imagens. É uma banal história de morte e clausura a que está se filmando em *Código desconhecido*, uma história de coerções e destinos fatais na qual a protagonista morre asfixiada pela força invisível do gás e pelo poder da própria imagem cinematográfica.

O importante é que sempre apareça um meio para controlar ao “ar livre”. As câmeras estão ai “fora” para nos vigiar, tanto como os meios de comunicação estão “dentro” para que exijamos a presença das câmeras. Se de um lado estão as telas, seu avesso são as câmeras. Ser olhado é o preço a pagar por querer ver, ser olhado é necessário para a segurança da visibilidade. A segurança tem essa dinâmica paradoxal: se desejamos o controle, desejamos ser controlados. Somos intercambiáveis tanto como as crianças a serem adotadas ou os desempregados a serem readmitidos no trabalho (*O sétimo continente, 71 Fragmentos para uma cronologia do acaso*). Talvez porque o que emblematiza as sociedades de segurança e de controle, ou a marca principal do microfascismo, esteja no fato de que “tudo é intercambiável” ou “ninguém é necessário”.

Desse modo é fundamental a presença material dos meios tecnológicos e os seus modos de produção através de imagens fragmentárias nos filmes de Haneke. Em *Caché*, as personagens não podem deixar de aproveitar a nova materialidade do videocassete e não duvidam em assistir uma e outra vez àquilo que não lhes revelará verdade nenhuma, exceto aquela da que já são cúmplices e que elas mesmo executarão por seus próprios meios: o cuidado sempre é necessário.

Se o pensamento e a vida têm se tornados desconexos e fragmentários, se o microfascismo é conduzido tão bem pelas novas tecnologias, é porque se produz por meio dessa construção de imagens desconexas e fragmentárias: cinema, televisão, vídeo e jogos digitais. Neste sentido, não é o cinema dentro do cinema (*Código desconhecido*), senão o modo material de produção de imagens como puro agregado heterogêneo, sem aqui nem agora, novo modo da experiência no século passado. O que não tem nem aqui nem agora: a pura imagem que, sendo material, é, ao mesmo tempo, evanescente. Esse é o objeto que produz a presença dos meios tecnológicos nos filmes de Haneke e também o temor e a solidão onde o microfascismo nos atomiza e isola. Trata-se de como se criam vidas através das imagens. Cenas que se repetem, dublagens, rebobinamentos, ficções e choque de realidade, como em *Código desconhecido*. Em *O vídeo de Benny* tudo se pode produzir a partir de um quarto que também funciona como um estúdio videográfico, com seus múltiplos equipamentos eletrônicos, dispositivos de registro e edição. Como em uma torre de vigilância onde tudo pode ser olhado, registrado. O próprio crime de Benny será editado e mostrado sob o formato do vídeo, e até a cumplicidade dos pais, planejando o ocultamento e desaparecimento do corpo, será objeto de edição e montagem.

Temos também aqui as interrupções da televisão e do vídeo sobre o cinema, a irrupção da televisão e do vídeo dentro da imagem cinematográfica, a concorrência dos meios tecnológicos por capturar as imagens. *O vídeo de Benny* não poderia ser *O filme de Benny* (*Benny* pode ter um estúdio de vídeo, mas não um estúdio de cinema). Da mesma maneira, em *Caché*, é uma fita de vídeo e não um rolo cinematográfico o que interrompe as continuidades do cinema. E em *Funny Games*, assistimos ao filme sendo rebobinado diante dos nossos olhos, um procedimento que apenas a aparição do vídeo doméstico fez possível para o espectador.

As imagens que se apagam, pulverizam materialmente o registro em que se inscreve o real. O vídeo permite o fato inédito de gravar, apagar e gravar

outra vez acima do registrado. Permite também que em nossas casas aceleremos ou retardemos a passagem do filme, que decidamos quanto duram as imagens, qual é o seu ritmo. Curioso palimpsesto que não deixa rastros, que apaga todos os vestígios do real. Se o cinema permitia registrá-lo todo e a televisão inundou com seu brilho pálido as salas das casas, a fita de vídeo promete apagá-lo, regravá-lo, modificá-lo (e o digital, por sua vez permite agora esquecer, manipular, e codificar o todo: novo desafio para o mundo das imagens). Tudo o que é, todas nossas ações apenas existem como fato registrável; somos os atores de uma performance permanente (aliás, todo o problema das performances é esse: o registro da ação). “Sem imagem não somos nada”. A câmera reserva-se o direito da imagem. Mas o registrável não é o real, mas aquilo que os dispositivos tecnológicos produzem como real. A câmera não testemunha nem denuncia: produz seus próprios acontecimentos com a materialidade própria e autossuficiente da imagem técnica. A câmera de vídeo e o seu resultado, o videocassete, atingem uma revolução tanto no modo do registro como no da recepção à que o cinema de Haneke está muito atento.

Talvez por isso, as imagens de crimes sejam sempre mediadas pelo vídeo. Quando o crime é capturado pela câmera cinematográfica, resulta apenas aludido, apenas nos mostra seus efeitos: o assassinato do marido no início de *O tempo do lobo*, a matança dos membros da família em *Funny Games*, o massacre e o suicídio em *71 Fragmentos para uma cronologia do acaso*. Os crimes são exibidos pelas interrupções do vídeo (*O vídeo de Benny*, *Caché*). Talvez porque o cinema chega sempre tarde demais à produção do acontecimento. No entanto, as câmeras de vídeo estão sempre aí, dispostas a capturá-lo na imediata leveza que lhe proporciona o seu próprio equipamento. Talvez porque o vídeo permite que o desejo escópico de ver e ser visto se repita sobre a cena do crime (tal como Benny repete as cenas por ele mesmo registradas, sejam aquelas do animal sacrificado ou aquelas da colega sendo abatida, ao mesmo tempo em que ele mesmo pode se ver no momento do assassinato). Porém, o cinema nos condena a assistir a seqüência como uma totalidade, e devemos voltar a ver o resto do filme procurando a cena desejada.

Uma certa progressão ética nos modos do olhar tecnologizado? Não. Acredito que o que Haneke salienta é a cada vez mais inevitável interrupção do cinema por outros meios mais potentes de produção da maquinaria audiovisual. O cinema, foi dito, exige um cuidadoso planejamento, o vídeo

já não precisa de toda aquela organização. Benny filma no seu miniestúdio sem seleção e sem critério. Filma pelo fato de filmar. Seja a rua, os negócios de sua irmã, ou ele mesmo. E pode fazer isso porque o vídeo permite essa possibilidade. Em *Caché*, é por um vídeo que vemos o suicídio de um dos protagonistas, é um vídeo que passa de mão em mão, pela mãe, pelo pai, pelo filho, pelo dono da empresa de televisão. É o vídeo, e não o cinema, quem tem interrompido nossas vidas se instalando no seu “interior” (e agora, a imagem digital). É o vídeo quem ameaça de morte o cinema (ao menos, claro, que o próprio cinema se reformule sob outras e novas coordenadas). O seu custo baixo de realização, duplicação e visualização ferem letalmente a imagem cinematográfica - e por isso são melhores para mostrar a morte na sua dimensão mais crua. O cinema que se reservava do direito de não mostrar, detido pelo vídeo, vê-se obrigado ele mesmo a ver. Uma vida microfascista: a que se tem produzido pelos meios materiais e tecnológicos de produção da imagem.

Argumento derradeiro: repetição dos argumentos

Como o cinema pensa o microfascismo? Através de suas imagens. Como essas imagens mostram o microfascismo? Como uma grande maquinaria de isolamento, de desconexão, de corte, que interrompem conexões.

Pensar o microfascismo em imagens é reduzi-lo aos gestos mínimos nos quais as linhas da vida são abruptamente cortadas pela morte. Imagens que mostram que agora, sob esta forma de vida, todo assassinato é gratuito. Que toda violência é gratuita (e nisso consiste a sua ameaça mais extrema: em qualquer momento, em qualquer instante, em qualquer lugar, podemos ser vítimas de um ataque de violência seja para sofrê-lo ou para executá-lo. Quem não poderia pegar essa trilha de morte que está tão vizinha de nós?). Matamos e morremos sem razão: não há causas que expliquem os crimes nos filmes de Haneke. E sempre terminam sem nos oferecer uma chave do acontecido. Câmera fixa à saída da escola em *Caché*, amante que não pode entrar no apartamento em *Código desconhecido*. Não temos mais nada o que fazer. A morte é inexplicável e não tem justificativas. Toda nossa inocência coincide com nossa culpabilidade. E repetimos a história como único modo de prorrogar a espera impossível da entrada no castelo. Tudo vai impedir que no fim, achemos um sentido. Essa é, talvez, outra maneira de definir um modo microfascista de vida. Um modelo de vida na qual o sentido fica cada vez mais

obturado, empobrecido, interditado. Uma vida microfascista: aquela em que todo sentido está sempre iluminado pela morte. Por essa luz que a indústria audiovisual produz tão perfeitamente para os olhos – sempre cheio de desejo – do espectador.