

A recusa das causalidades

Mariana Baltar¹

Em entrevista realizada pelo professor e pesquisador norte-americano Christopher Sharrett em 2003, dois anos após ter recebido o prêmio especial do júri em Cannes com *A Professora de Piano*, Michael Haneke declara: “sou muito cético com relação ao falso conflito que parece existir entre a chamada música séria e aquela categorizada como puro entretenimento. Estas distinções são completamente absurdas.”² O comentário refere-se ao papel da música na seqüência de abertura de *Funny Games* (filme dirigido por Haneke em 1997), mas pode ser uma chave para pensarmos as questões levantadas – na verdade provocadas – a partir da *Professora de Piano*.

Provocar é uma ótima palavra por vários motivos. Antes de mais nada, como bem ressalta Sharrett (aliás um pesquisador dedicado a pensar as correlações entre cinema e a mídia, com diversos artigos e um livro centrado no horror, um gênero massivo que provoca sensações de medo e repulsa face a violência), Haneke é um dos poucos realizadores contemporâneos que merecem verdadeiramente o título de provocador. Provoca nas temáticas, provoca quando não oferece aos seus espectadores a paz reconfortante de uma explicação do tipo causa e consequência para certos elementos sempre tão frequentes em seus filmes: as zonas de repressão, violência e torpor, e para os sujeitos que nelas habitam. Dessa recusa nasce um cinema de desconforto.

Tal desconforto e recusa às explicações com base em relações de causalidade está amplamente presente em *A Professora de Piano* (filme adaptado do romance de Elfriede Jelinek). Mas não se trata de uma presença na forma da explosão de violência crua de *Funny Games* ou *O Vídeo de Benny*, mas na secura dos planos e da *mise-en-scene* que narram o desenrolar dos encontros entre Érika (Isabelle Hupert) e Walter (Benoît Magimel) e na problemática relação dela com a mãe (Annie Girardot).

Aparece também, e, sobretudo, na maneira como Haneke retoma parte de seus temas caros: o papel “disruptivo” da mídia, suas zonas complexas de influência naquilo que para o diretor é o fracasso da comunicação. Tal fracasso está em “todos os níveis – interpessoal, familiar, sociológico, político.”

declarou Haneke na entrevista à Sharrett já citada aqui³.

Em todos os filmes, a mídia comparece como efeito e instrumento de uma sociedade em decadência, sendo ao mesmo tempo uma instituição presente de modo intenso/cotidiano nas vidas dos sujeitos que parece os unir de algum modo e meio catalisador da deterioração do tecido social. A mídia, para Haneke, é meio: dispositivo tecnológico e de subjetivação que aparece como vídeo, câmeras de vigilância, cabines de visionamento que recuperam as práticas do século XIX do peep-show; mas ela é também mediação: matriz cultural que se vincula aos gêneros mais excessivos e sensacionalistas, a uma cultura pop televisiva e publicitária.

É nesse caráter de matriz que a mídia aparece mais especificamente em *A Professora de Piano*. O filme faz claras menções a dois gêneros que compõem as bases culturais massivas: o melodrama familiar e a pornografia comercial. Ambos são, de algum modo, contrapostos aos signos de erudição (e não podemos esquecer que se tratam de signos europeus de erudição), reiterados nos recitais privados, na música de Schubert e no imponente conservatório onde Érika dá aulas de piano – locus de erudição sempre finalmente enquadrados, reiterando a plasticidade das mãos dos pianistas sobre as teclas, a monumentalidade do instituto ou a “pureza” sonora das músicas (quando elas soam, quase não há ruídos preenchendo a cena, apenas a presença dominadora da música).

Por outro lado, nesse filme, somos forçados a ver trechos de um melodrama televisivo (logo nas seqüências iniciais, quando Érika chega na casa onde mora com sua mãe); assim como Haneke nos coloca frente a frente com as imagens pornográficas que são consumidas pela personagem de Isabelle Hupert. Tais imagens têm a marca material da crueza expressa nos grãos do vídeo e na luz branca chapada – elementos tão obviamente contrapostos à plástica das cenas de recital.

Essas duas menções (sobretudo às imagens pornográficas, mais frequentes no filme e que se tornam chave de leitura para a própria relação entre Érika e Walter) funcionam de algum modo como contraponto à rigidez e austeridade dos recitais, do conservatório – com seus cenários sóbrios, quase minimalistas, e uma fotografia mais densa – e, por fim, são contrapon-tos à própria figura pública da pianista.

Assim, se na obra de Haneke parece haver um desejo mais profundo de expor as mazelas da cultura massiva (a televisão é seu alvo favorito), n'A *Professora de Piano* não é o meio TV que está na mira, mas são as tradições e

matrizes genéricas da cultura massiva. No entanto, ao contrário de uma simples polarização que demoniza o massivo e celebra os signos tradicionais de erudição, Haneke propõe uma teia mais complexa onde não há necessariamente uma oposição entre esses supostos dois mundos (do massivo e da erudição) porque os mesmos sujeitos circulam entre eles.

Érika demonstra uma mesma “entrega” seca na apreciação de uma peça de Schubert ou de uma cena tórrida do cardápio da pornografia hardcore comercial. Haneke, contudo, não estabelece nessa circulação da personagem naquilo que supostamente seriam dois mundos distintos uma relação de causalidade para os jogos opressivos e violentos travados entre as personagens (mãe e filha, mulher e amante) ou em seus comportamentos.

E é aqui que talvez resida o grande desconforto do filme, mais do que em ver as cenas pornográficas (imagens de um repertório cada vez menos chocante, cada vez mais corriqueiro a ponto de alguns teóricos referirem-se a um cenário pós-pornográfico) ou de que presenciar as coreografias sexuais masoquistas de Érika e Walter. O desconforto está na recusa a fixar uma relação de causa e consequência entre o consumo da pornografia e as ações e desfecho da personagem. As automutilações de Érika não são causadas pelo consumo da pornografia, assim como também não se iniciam a partir dos encontros com Walter. Elas fazem parte da mesma teia opressiva que paira sobre as relações familiares, de trabalho, sexuais e nas práticas de consumo da personagem.

Em diversos momentos o filme coloca em questão o que é adequado ou apropriado aos membros dessa grande família tradicional europeia (conhecedoras e consumidoras desses recitais e concertos, índices supostamente tão naturais de erudição). E, no entanto, é o olhar vigilante da professora de piano que escrutina, com o mesmo vigor com que olha as imagens pornográficas, os jovens que se desviam. Jogando com a suposta dupla vida de Érika – de rígida e sóbria professora à frequentadora de show de sexo explícito em cabines privês – o filme acaba expondo, na verdade, o quão hipócrita é a crença de que esses mundos não colidem e que um mesmo sujeito não transite, com igual comportamento, por ambos os cenários/ambientes.

Chamo atenção para esse aspecto do igual comportamento, pois é aí – na mise-en-scene da personagem, levada a cabo pela excelente e premiada atuação de Isabelle Hupert – que reside o comentário mais provocador de Haneke nesse filme. Érika mantém a mesmíssima seca, rígida e contida face-ta em todos os ambientes por onde circula. Sustenta o mesmo olhar direto

e de uma voracidade mal contida para tudo o que consome (do recital de piano, das mãos de Walter, ao casal em plena felação). Essa face quase impassível com a qual a personagem atravessa o filme nos motiva a fugir das explicações mais causais sobre seus comportamentos.

Tal explicação – de ordem causal – enxergaria no descompasso de Érika (essa suposta dupla vida entre o erudito edificante e o massivo degradante) as razões de suas ações masoquistas e de seu próprio desfecho (uma atitude supostamente desesperada, encenada quase sem traços de desespero). Como se cortar-se ou furar-se fosse um modo de alívio e reconciliação para sua dupla vida.

Não. Acredito que a insistência do filme em mostrar que é a mesma Érika que transita de igual modo por esses tais supostos dois mundos é uma recusa a estabelecer na circulação – nesse trânsito – a causa de suas patologias, de seu desfecho.

Por outro lado, a circulação entre mundos supostamente distintos não salva as personagens das doenças e opressões do mundo contemporâneo, como gostaria de crer uma tradição bakhtiniana que celebra uma concepção carnalizada das relações sociais (crença que confesso, compartilho e que os filmes de Haneke me fazem, salutarmente, problematizar). Não, a circulação por entre os supostos “mundos” não é a causa, mas também não é a salvação. Como sempre nos filmes de Haneke, somos deixados no escuro já que as relações causais (que oferecem conforto no mundo complexo e incerto em que vivemos) não servem para nada.

Haneke faz um cinema que não quer oferecer tais relações explicativas-causais para as perturbações do mundo. Seus filmes deixam um grande talvez/quem sabe estampado nas imagens – as mostradas e não mostradas – nas palavras não ditas, nas cenas não explicitadas, nos finais abruptos e gratuitos. Seu cinema não oferece, provoca. Ou, nas palavras do próprio diretor: “O cinema tem tendido a oferecer um sentido de fechamento para certos temas e envia os espectadores para suas casas com sentimentos de conforto e paz. Meu objetivo é desestabilizar o espectador e roubar qualquer possibilidade de consolo e autossatisfação”⁴.

Notas

1 Professora do PPGCom/UFF e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia. Atualmente empreende pesquisa sobre os chamados gêneros do corpo (melodrama, horror e pornografia) e suas múltiplas apropriações na cultura audiovisual contemporânea.

2 In. “The world that in known: an interview with Michael Haneke”, entrevista concedida à Christopher Sharrett em novembro de 2002 e abril de 2003, publicada em *Cineaste*, Summer, 2003. Todos os trechos entre aspas que se referem a falas do realizador são retirados desta entrevista.

3 Haneke em entrevista a Sharrett in *Cineaste*, Summer, 2003, página 31.

4 Haneke em entrevista a Sharrett in *Cineaste*, Summer, 2003, página 31.