

## Final feliz? O cinema de Michael Haneke e as teorias da comunicação<sup>1</sup>

### Happy end? The cinema of Michael Haneke and the theories of communication

Luiz Severiano Ribeiro de Paula Baez<sup>2</sup>

#### Resumo

Ao recorrer a diferentes perspectivas teóricas do estudo da comunicação, este trabalho pretende identificar de que forma elas ajudam a entender o cinema de Michael Haneke. Marcada pela onipresença de veículos de massa, a filmografia do austríaco revela forte preocupação com o terreno das relações interpessoais e com a influência das mídias nesses processos. Seu último longa-metragem, *Final feliz (Happy end, 2017)*, sintetiza um pensamento construído ao longo de sua carreira. Serve, portanto, como um eficiente objeto de análise, tornando possível uma aproximação entre a obra do cineasta e percepções conceituais a respeito de temas como televisão, violência, internet e imigração.

**Palavras-chave:** Haneke; cinema; comunicação

#### Abstract

Employing different theoretical perspectives of communication studies, this paper intends to identify in which ways they help to understand the cinema of Michael Haneke. Marked by the omnipresence of mass media, his filmography reveals a strong concern with the field of interpersonal relationships and with the influence of media within these processes. His last feature film, *Happy end (2017)*, sums up a thought constructed throughout his career. In doing so, it is an efficient object of analysis, as it enables proximity between Haneke's work and conceptual perceptions regarding themes like television, violence, internet and immigration.

**Keywords:** Haneke; cinema; communication

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT2 – Estudos da imagem e do Som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 de novembro de 2018. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação / PUC-Rio. E-mail: luiz-baez@aluno.puc-rio.br.

## 1. Introdução

Ao longo da filmografia do austríaco Michael Haneke, um elemento se repete. Em primeiro plano, ao fundo ou apenas na banda sonora, a televisão ocupa seu espaço. Entre as mensagens, alternam-se banalidades, catástrofes e meros ruídos; o veículo, contudo, permanece. Nele, afinal, o cineasta conquistou a sua primeira oportunidade no audiovisual. Em 1974, impressionada com o então diretor de teatro, a rede televisiva alemã SWF financiou o longa-metragem *Depois de Liverpool (... und was kommt danach?*, 1974), adaptação da peça homônima de James Saunders (GRUNDMANN, 2010, p. 2). Como um cartão de visitas, esse trabalho antecipa um recorrente olhar para o campo da comunicação. Referências ao cinema de Godard, à música dos Beatles e dos Rolling Stones e mesmo às teorias de Marshall McLuhan compõem o mosaico de uma fragmentada visão sobre a dinâmica opressiva das relações humanas (CAPISTRANO, 2013, p. 60).

Quinze anos depois, a estreia no cinema confirma a já latente preocupação. *O sétimo continente (Der siebente Kontinent*, 1989) inaugura a chamada “trilogia da frieza”, composta, além dele, por *O vídeo de Benny (Bennys Video*, 1992) e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso (Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994). Produzidos em um contexto de ingresso da Áustria na União Europeia, os filmes abordam a deterioração dos laços familiares e sociais e o desaparecimento dos valores espirituais. As personagens retratadas, vítimas de um cotidiano mecanizado, pouco ou nada dizem. Esse isolamento comunicacional justifica o título alternativo “trilogia da incomunicabilidade”, proposto em alusão ao nome escolhido por Michelangelo Antonioni para o conjunto composto por *A aventura (L'Avventura*, 1960), *A noite (La notte*, 1961) e *O eclipse (L'Eclisse*, 1962).

Entendida a relação entre Haneke e a comunicação, justifica-se a validade de analisar seu cinema a partir de teóricos da área. Ao introduzir os pensamentos da Escola de Frankfurt, dos estudos culturais britânicos, da cibercultura e da perspectiva interacionista, este artigo pretende elucidar algumas questões levantadas pela obra do cineasta. A decisão de estudar seu último longa-metragem, *Final feliz (Happy end*, 2017), além de privilegiar a novidade, deve-se ao caráter sintético do projeto. Nele, retomam-se temas caros ao austríaco: à já mencionada televisão, somam-se a violência e a imigração como principais problemas. O filme marca, por fim, a primeira tentativa de refletir sobre a internet, mídia de grande relevância na contemporaneidade.

## 2. A razão crítica, a televisão e o cinema

Apesar da nacionalidade austríaca, Michael Haneke nasceu na alemã Munique em 1942, cinco anos antes da publicação de *Dialética do esclarecimento* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947). O livro, obra máxima de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, resulta de uma pesquisa iniciada duas décadas antes no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt. Reunidos na cidade europeia, intelectuais, sociólogos, filósofos e cientistas políticos empenhavam-se na elaboração de uma teoria crítica do conhecimento (MARCONDES, 2008, p. 288-289). Contra uma razão instrumental, a serviço da dominação, propunham uma razão filosófica, alinhada a forças liberadoras (CHAUÍ, 2000, p. 103). Por trás desse objetivo emancipatório, o contexto de ascensão do nazismo experimentado pelos autores, judeus e marxistas, explica o pessimismo diante do cinema e da televisão, veículos de propaganda do regime totalitário.

Adorno defende, com isso, a substituição do termo cultura de massas pelo equivalente indústria cultural. Este, em oposição àquele, não guarda a noção de “uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas” (ADORNO In COHN, 1978, p. 287), mas volta-se para o caráter industrial de suas técnicas. Uma vez introjetados os interesses do lucro, os consumidores, longe de sujeitos, constituem-se como objetos. Suas mentalidades, entendidas como um dado a priori, imutável, recebem apenas reiteraões, firmamentos e reforços. Esvaziada, portanto, qualquer possibilidade de transformação crítica, a *standardização* e a “racionalização das técnicas de distribuição” (p. 289) levam à produção de um sempre semelhante, cuja novidade restringe-se à indumentária. Elucidativa desse processo, a conclusão do livro *A Escola de Frankfurt: Luzes e sombras do Iluminismo*, escrito pela filósofa brasileira Olgária Matos, ilustra o papel da televisão nessa dinâmica:

Adorno e Horkheimer observam, ainda, que o mesmo procedimento de indiferenciação entre objetos e indivíduos na troca no mercado está presente na televisão. A uma notícia de catástrofe natural ou social segue o *divertissement* do nascimento de um ursinho Panda no zoológico de Moscou (MATOS, 1995, p. 70).

Se a Alemanha serviu de berço para a perspectiva crítica, a tradição continuou na Inglaterra, principalmente no Birmingham Centre for Contemporary Studies. Com origem na década de 1960, os estudos culturais britânicos partiam do modelo gramsciano de hegemonia

e contra-hegemonia para analisar a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social. Contrapondo-se à violência do poder, forças de resistência atuam, segundo esse pensamento, no sentido de romper com a ordem dominante. Diferentemente da Escola de Frankfurt, porém, os britânicos “subvertem a distinção entre cultura superior e inferior” e “valorizam formas culturais como o cinema, a televisão e música popular” (KELLNER, 2001, p. 49). Evitando rótulos ideológicos como cultura de massa, cultura popular e indústria cultural, pode-se falar, assim, apenas de cultura e comunicação, abrangendo todo o espectro das mídias (p. 52).

O acadêmico estadunidense Douglas Kellner chama a atenção, no entanto, para o risco do fetichismo da resistência *per se* em algumas versões dos estudos culturais. Fiske (*apud* KELLNER, 2001, p. 57), por exemplo, observa positivamente que moradores de um abrigo para sem-teto aplaudiam a destruição da polícia em exibições de *Duro de matar* (*Die hard*, 1988). Essa resistência à autoridade social, em vez de abrir espaço uma leitura contestadora, como ele propõe, “poderia servir para reforçar o comportamento masculinista e brutal e encorajar manifestações de violência física para resolver problemas sociais” (KELLNER, 2001, p. 57). No lugar de uma violência emancipatória, dirigida contra as forças de opressão, explodiria uma violência reacionária, arbitrariamente dirigida. O prazer despertado por ela não passaria, portanto, da reação aos códigos e às convenções do entretenimento hollywoodiano, segundo os quais se devem eliminar os considerados “malvados” (p. 58).

Contra essa glorificação da violência, Haneke promove, em seus filmes, a emancipação do público por meio da substituição da pergunta “O que é permitido mostrar?” pela mais desafiadora “Que chance dou ao espectador para reconhecer o que estou mostrando?” (HANEKE In CAPISTRANO, 2013, p. 33). Afasta-se, desse modo, das violências reacionárias do cinema convencional e da televisão, responsáveis por destruir “os últimos resquícios de respeito pela dignidade das vítimas expostas” (p. 32).

### 3. A cibercultura e a *internet* como novidade

Ainda que a preocupação com as mídias perdure, a crescente popularização da *internet* como plataforma de comunicação cotidiana obrigou, na última década, uma mudança de prisma do diretor austríaco. Após terminar de filmar *Amor* (*Amour*, 2012), vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, Haneke começou a escrever o roteiro de *Flashmob*, uma narrativa sobre encontros promovidos pelas redes sociais. O projeto, abandonado por uma falta de clareza em relação à proposta (BELINCHÓN, 2017), emprestou algumas ideias ao sucessor *Final feliz*. Entre elas, o olhar para as novas mídias evidencia-se, em especial, na centralidade dos smartphones. Pensar esse elemento surgente demanda, sem dúvidas, uma atualização do aporte teórico. Na busca por melhor entender a “transformação dos novos aparatos de informação em recurso de uso ordinário por parte de pessoas e instituições” (RÜDIGER, 2013, p. 7), a vertente da cibercultura oferece importante auxílio. Contra os perigos da crença demasiadamente otimista na internet como um “espaço de comunicação inclusivo, transparente e universal” (LÉVY In MORAES, 2003), entretanto, faz-se necessária a consideração de seus pressupostos ideológicos (BRAGA, 2008).

O recente resgate dos escritos do canadense Marshall McLuhan apresenta-se, segundo essa lógica, como uma tentativa de suspeitar criticamente da tecnofilia. Um dos principais entusiastas dessa postura, o francês Pierre Lévy cunhou o termo ciberdemocracia. Nesse regime, marcado pela “previsível perda de influência dos mediadores culturais tradicionais” (LÉVY In MORAES, 2003, p. 371), a liberdade de expressão aumentaria rapidamente, e os privilégios das elites clássicas do poder político dariam lugar à omnivisão, “uma simetria que permite que cada um veja tudo a partir de qualquer parte” (p. 375). McLuhan, de outro modo, já ensaiava uma resposta a essa euforia muito antes da popularização da internet. Recorrendo ao aforisma “o meio é a mensagem”, o pesquisador da Escola de Toronto atenta para a existência de “uma ideologia na própria tecnologia que permite a veiculação do conteúdo, que o condiciona e formata” (BRAGA, 2008, p. 3). Apesar das transformações tecnológicas, portanto, “a cibercultura, vista do conjunto e em sentido imediato, pouca novidade tem, desde o ângulo histórico” (RÜDIGER, 2013, p. 285). Guarda, por fim, muito das estruturas de sentido já analisadas desde os primórdios do século XX (p. 286).

#### 4. As interações da cidade e a questão da imigração

Se, como visto, a cibercultura não é mais que “um cenário avançado ou high-tech da cultura de massas e da indústria cultural” (RÜDIGER, 2013, p. 286), o ciberespaço idealizado por Pierre Lévy, “um espaço público doravante desterritorializado” (LÉVY In MORAES, 2003, p. 386), não se realizou plenamente. Não obstante a existência de comunidades virtuais, as cidades permanecem o cerne das interações humanas. Os estudos do início do século passado a respeito das dinâmicas da vida cidadina revelam-se, sob esse aspecto, ainda atuais. Em artigo datado de 1916, o sociólogo norte-americano Robert Park destaca a “condição de crise crônica” decorrente do “equilíbrio instável” das grandes cidades (PARK In VELHO, 1973, p. 45). Nesse uso, o termo “crise”, dissociado da noção de violência, refere-se a “qualquer distúrbio de hábito”, diante do qual três mudanças se tornam possíveis: “adaptação, eficiência reduzida ou morte” (p. 50). A “sobrevivência” a esse processo, ou seja, “o ajustamento bem-sucedido à crise, tipicamente acompanhado por uma modificação de estrutura” (p. 50), consiste no difícil desafio vivenciado por imigrantes. Marginalizados, eles enfrentam, contudo, a indiferença das pessoas ao redor.

Influente no pensamento de Park, o alemão Georg Simmel chama de atitude *blasé* tal fenômeno psíquico. Não apenas indiferença, na verdade, essa reserva exterior esconde “uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado” (SIMMEL In VELHO, 1973, p. 17). Em face da imposição de estímulos contrastantes aos seus nervos, os habitantes da metrópole perdem a capacidade “de reagir a novas sensações com a energia apropriada” (p. 16), e veem embotado o seu poder de discriminar. Os objetos por eles experimentados, nivelados pelo equivalente do dinheiro, destituem-se de substância. Essa “desvalorização do mundo objetivo” encontra paralelo em um “comportamento de natureza social não menos negativo” (p. 17). Chamada, do ponto de vista formal, de reserva, a atitude adotada pelos metropolitanos visa, enfim, à autopreservação.

Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável (SIMMEL In VELHO, 1973, p. 17)

## 5. Em busca de um final feliz

Preenchido apenas parcialmente, o quadro corresponde ao ponto de vista de um celular. Abaixo do vídeo, sucedem-se comentários textuais: “Cuspir”, “água”, “gargarejar”, “cuspir”, “enxaguar”, “toalha”, “cabelos”, “guardar a escova”, “passar creme”, “verificar”, “fazer xixi”, “descarga”, “e pronto”, “apagar as luzes”. Atrás da tela de um smartphone, a pequena Eve Laurent (Fantine Harduin) observa a rotina da mãe, Nathalie (Aurélia Petit). Os eventos banais, no entanto, logo dão lugar ao impensável. Com a naturalidade de quem filma o dia a dia, a menina envenena a mulher capturada por suas lentes. No trecho descrito, sequência de abertura de *Final feliz*, Michael Haneke antecipa um posicionamento. Para o cineasta austríaco, a internet ocupa, hoje, o papel que Georges Laurent (Jean-Louis Trintignant), avô de Eve, atribui à televisão:

Outro dia eu estava olhando o jardim e vi, por acaso, uma ave de rapina despedaçar um passarinho. Ela o pegou em pleno voo e o balançou em todas as direções. Depois disso, ela o despedaçou sobre o solo com o bico. Despedaçou de verdade. As penas voavam e caíam sobre o chão. Parecia que havia nevado. Depois, um carro passou, e a ave de rapina voou. Tirando as penas, não restou nada da vítima. Ao menos foi o que pareceu daqui. Quando você vê essas coisas na TV, parece algo normal. A natureza é assim. Mas, quando vê de verdade, suas mãos tremem (HAPPY END, 2017).

Por trás da anedota, está a ideia frankfurtiana da televisão como “mecanismo que vive da ausência de pensamento autônomo” (MATOS, 1995, p. 70). Operando segundo a lógica do lucro (ADORNO In COHN, 1978), nela equivalem-se violência e entretenimento. A primeira cena após a introdução, ilustrativa desse raciocínio, contrasta a imagem de um desmoronamento com o som de notícias sobre futebol, trânsito e meteorologia. Na *internet*, analogamente, o trágico e o ordinário se equiparam. A ideologia que a condiciona e formata (BRAGA, 2008) conserva, afinal, estruturas de sentido do século XX (RÜDIGER, 2013). O mesmo smartphone grava, sem diferenciar, tanto a vida quanto a morte de Nathalie.

Preocupado com a banalização da violência, Haneke estabelece estratégias para apresentá-la. Em vez de se adequar aos códigos e convenções de Hollywood, como *Duro de matar* (*Die hard*, 1988) (KELLNER, 2001), busca emancipar seu espectador. Para tanto, prefere longas durações e evita o primeiro plano (BELINCHÓN, 2017). Quando, por exemplo, Pierre Laurent (Franz Rogowski), primo de Eve e neto de Georges, se envolve em uma briga, uma tomada aberta e sem cortes nega ao público a aproximação. Essa escolha estética alinha-se à posição de Jean-Luc Nancy

no ensaio *Imagem e violência* (*Image et violence*, 2000). Segundo o filósofo francês, a arte deve alcançar uma “violência sem violência”. Recusando-se a revelar a agressão e deixando “a iminência infinitamente suspensa sobre si mesma”, Haneke separa seu cinema de “um simulacro ou uma forma apotropaica que nos protege da violência injustificável” (NANCY, 2005, p. 26, traduções nossas). Insere-o, conseqüente e definitivamente, no terreno artístico.

Não somente Pierre, porém, sofre com a violência. A decisão de rodar o filme em Calais, cidade de “equilíbrio instável” (PARK In VELHO, 1973), símbolo máximo da crise migratória, deixa clara a atenção aos marginalizados (BELINCHÓN, 2017). O desmoronamento anteriormente mencionado, ocorrido em uma propriedade da empresa Laurent, explicita a negligência de uma elite em relação à classe operária. Apesar de virtualmente cada vez mais próxima de distantes (LÉVY In MORAES, 2003), a família protagonista ignora aqueles a seu redor. Enquanto sustenta um relacionamento online com a musicista Claire Vanel (Hille Perl), por exemplo, Thomas (Mathieu Kassovitz), pai de Eve, afasta-se da mulher, Anaïs (Laura Verlinden), e do filho recém-nascido, Paul. A indiferença da atitude *blasé* (SIMMEL In VELHO, 1973) caracteriza os Laurent, isolados entre si. Elemento dissonante, contudo, Pierre promove uma ruptura. Durante o noivado de sua mãe, Anne (Isabelle Huppert), ele aparece com companhias inesperadas. “Este é Mohammed. Ele vem da Nigéria. A mulher e os dois filhos dele foram queimados vivos”, apresenta. Visivelmente desconfortável, a noiva reage violentamente e quebra o dedo do filho. Para além de indiferença, transparecem em seu comportamento aversão e ódio a uma realidade que prefere ignorar.

## 6. Considerações finais

Ironicamente, portanto, não há final feliz. De todo modo, o estudo da obra sob um olhar comunicacional oferece interessantes saídas. Rejeitado seu estado atual, a comunicação, tanto interpessoal quanto midiática, clama por novos paradigmas. Não aceitar acriticamente seus processos, como Eve, e tampouco negá-los completamente, como Georges, parece o melhor caminho. Ambas as personagens, afinal, tentam suicidar-se no decorrer da narrativa. Outra atitude, a de confrontar estruturas, como Pierre, talvez possa levar, assim, a um modelo mais transparente e inclusivo.

## Referências

- ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo, Ed. Nacional, 1978, p. 287-295.
- BELINCHÓN, G. Michael Haneke: “O mundo submergiu em águas turbulentas”. *El País*, Cannes, 23 de maio de 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/22/cultura/1495453383\\_017719.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/22/cultura/1495453383_017719.html)>. Acesso em: 7 de junho de 2018.
- BRAGA, A. A ecologia das mídias: uma perspectiva para a comunicação. In: *Anais XXXI Intercom*, Natal, 2008.
- CAPISTRANO, T (org.). *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*. Recife: Caixa Cultural, 2013.
- GRUNDMANN, R (ed.). *A Companion to Michael Haneke*. Nova Jersey, Wiley-Blackwell, 2010.
- HAPPY END. Direção: Michael Haneke. França: Curzon Artificial Eye, 2017. 1 DVD (107 min), color. Legenda disponível em: <[legendas.tv](http://legendas.tv)>. Acesso em: 14 de junho de 2018.
- KELLNER, D. Os Estudos Culturais britânicos e o seu legado. In: \_\_\_\_\_. *A cultura da mídia*. Bauru, EDUSC, 2001. p. 47-63.
- LÉVY, P. Pela ciberdemocracia. In: MORAES, D. (org.) *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro, Record, 2003. P. 367-384.
- MATOS, O. Conclusão: indústria cultural versus imaginação estética. In: \_\_\_\_\_. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*, São Paulo, Editora Moderna, 1995. p. 69-72.
- MCLUHAN, M.; MCLUHAN, E. Laws of Media. In: \_\_\_\_\_. *Laws of Media: The new science*. Toronto, University of Toronto Press, 1988. pp. 93-128.
- NANCY, J. Image and violence. In: \_\_\_\_\_. *The ground of image*. Fordham, Fordham University Press, 2005. p. 15-26.
- PARK, R. A Cidade: sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973. p. 26-67.
- RÜDIGER, F. *As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores*. Porto Alegre, Sulina, 2013. p. 7-23, p. 285-293.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973. p. 11 -25.
- Apresentado em maio de 2018.  
Aprovado em junho de 2019.