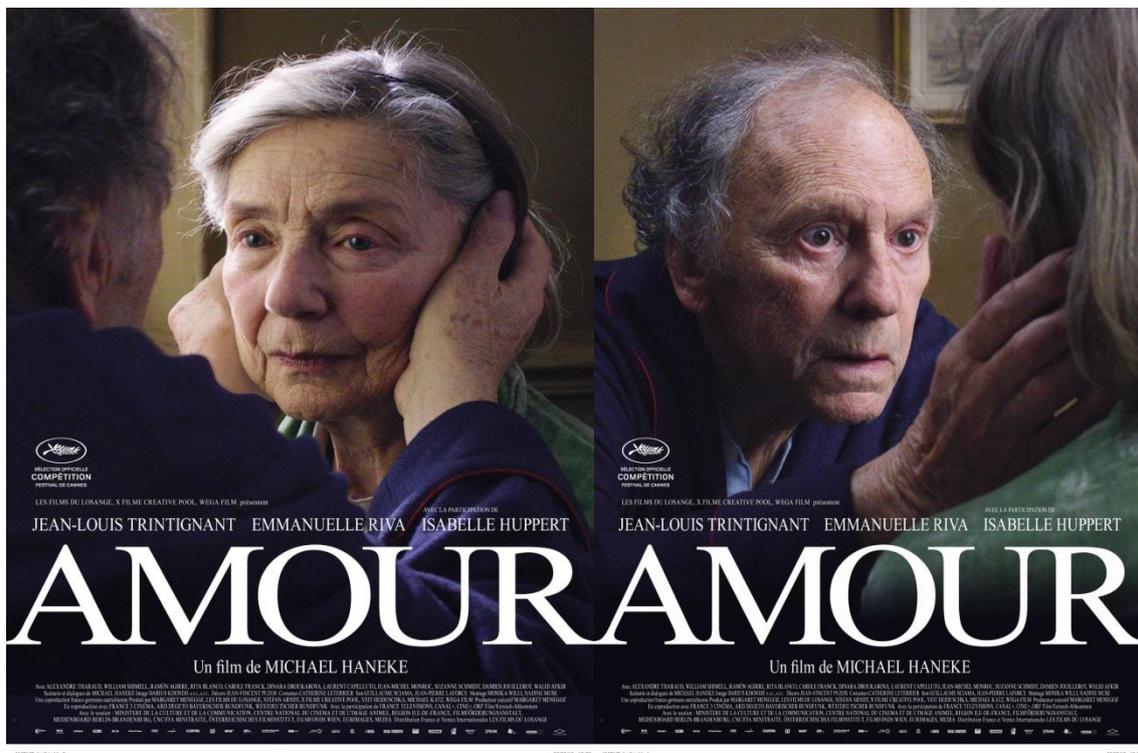


Duas variações sobre *Amour*, de Michael Haneke

Vinícius Nicastro Honesko – Doutor em Teoria Literária,
Pós-doutorando no IEL, Unicamp.

Jonnefer F. Barbosa – Doutor em Filosofia. Professor do
Departamento de Filosofia da PUC-SP.

AMOUR. Direção e roteiro Michael Haneke. França/Alemanha/Áustria, 2012.



1 O amor é uma casa vazia

"Fais comme chez toi", responde ao marido a ex-professora de piano Anne, protagonista de "Amour", logo após terem eles retornado de um concerto de um seu ex-aluno. Ao chegarem em casa, Georges, seu marido, convida-a para

mais uma taça de vinho e, diante da resposta negativa da companheira, insiste dizendo que tomaria sozinho. E então escutamos: "Fais comme chez toi". Na intimidade do espaço em comum, da morada em comum, ainda assim há uma distância, um vazio, que faz com que a mulher diga o "sinta-se em casa". Amor é a marca desse vazio e, como tal, é a única insígnia possível da partilha do prazer. A eudaimonia cumpre-se, portanto, nesse vazio, nesse espaço em que compartilhamos uma dimensão do sensível: a linguagem. No filme de Haneke tal espaço se arranja visualmente como apartamento. A casa como um lugar em que se marca a intimidade e a estraneidade, a partilha e o impossível. E é ela, a casa, que ganha, como contorno e intransponível no filme, a dimensão de hábito, de veste à relação amorosa. O amor, portanto, como vazio, é um *habitus*, é uma forma da morada humana e, desse modo, é uma das faces da ética. *Ethos*, na Grécia antiga (onde a partilha do mundo, do mundo-casa, era a medida da possibilidade da eudaimonia, da vida feliz), é a morada habitual, a instância (estância) na qual há a experiência da felicidade. E, assim, nessa prova dos nove, o confortável apartamento parisiense de Anne e Georges faz-se lugar do desconforto, do *disagio*, da experiência da intimidade e do estranhamento: os abajures são as aconchegantes luzes do lugar mais interno, *intimus*, em que a partilha parece quase se tornar simbiose; a água, na pia da cozinha, na chuva que atrai à morte, no recipiente para dar de beber a doentes, é o fora que inevitável e insistentemente força a entrada. Entretanto, há no amor um intransponível que faz com que o jogo eudaimônico carregue consigo não a ideia de soma-zero, tão corrente na nossa tradição das plenitudes, mas a ideia do resquício, que já é sempre o sinal da falta (resquícios que não são restos de uma totalidade perdida e obstinadamente buscada, mas o próprio impossível de constituir-se como Um). Não se contorna a falta, estamos dentro dela (estamos, de alguma maneira, na linguagem). Habitá-la é, de certo modo, ser ético. Habitá-la é, assim, amar. O amor é uma casa vazia...

2 Amor em tempos de cólera

O mundo tem remédio?

O mundo está vivo, e nada vivo tem remédio, e essa é nossa sorte.

(Da última entrevista de Roberto Bolaño)

Mesmo a ontologia é atravessada pela história. Até a natureza: a inexorabilidade do tempo e dos eventos atravessa a *physis*, remodela-a, adultera-a, não há pureza nas fusões múltiplas do vivo. Não há remédio contra o tempo.

Nenhuma ética, como espaço dos *nomoi*, pode fundar-se em categorias ontológicas. Não há natureza humana, nem habitações definitivas. Nada escapa à história.

A morte é, como diria Ariés, o grande tabu do tempo presente. O moribundo, ao contrário de ser a autoridade que carrega uma verdade, ouvida como parábola ao pé de um leito de morte, é hoje lançado em casas de repouso, em clínicas vigiadas, em UTI's. A visão de uma figura fugidia, *que não estará mais*, é perturbadora para olhos que sobrepujam suas próprias rugas. Nunca as cirurgias e tratamentos estéticos contra os efeitos do tempo sobre a pele foram tão disseminadas. Os enterros deixaram de ser cerimônias públicas para tornarem-se ritos assépticos e impessoais que nos incomodam, as cinzas (do cremado, outra prática recorrente) precisam ser jogadas para debaixo do tapete - ou da grama.

A morte saiu de uma proximidade que acompanhava nossas respirações, onde estava ao lado de nossos esquecimentos e sonos, para tornar-se a sombra desconhecida dos filmes de terror mais sanguinários.

A claustrofobia domina o filme *Amour*. Não apenas pelos limites da casa. Mas pelos rituais. A gentileza extrema com que Anne e Georges se tratam, mesmo na mais completa intimidade, é uma frágil fortaleza, um ritual sobrevivente sem o mundo que lhe deu suporte - o das práticas aristocráticas de uma autossuficiente classe média parisiense, cada vez mais acuada.

Este descompasso fica explícito em detalhes: a porta arrombada, a dificuldade para agendar um mínimo serviço doméstico, o aluno *globetrotter* da ex-professora de piano, uma filha e um genro acanalhados em meio à crise econômica, a enfermeira violenta, o enterro de um amigo (assistido por Georges – depois de entrarmos não mais sairemos, como espectadores, dos limites desta casa) ministrado por um padre obtuso e ao som de *Yesterday*.

Não vejo uma ética ali, talvez apenas no gesto limítrofe da eutanásia feita por Georges, mas a espectralidade de um mundo absolutamente privado (no sentido grego, *privus*), não político, a mera vida em sua mitologia asfíxiante e brutal. O mundo externo é este espaço indômito e confuso onde Georges, ao fim do filme, lança-se para também encontrar a morte, ou a pomba incomodativa que, ao entrar, desmorona uma alucinação cerrada em si mesma.

Como é viver entre os escombros? É possível habitar ruínas? Os interiores, mesmo os interiores adornados pelo *decorativo* artístico (as belas tomadas tomadas dos quadros que povoam a casa), podem defender alguém da barbárie e da catástrofe? A resposta do filme é negativa.

A experiência da morte não mais é ritualizada, porém, justamente por sua denegação, prolifera em todos os espaços da cultura contemporânea, como violência, como trauma, como medo assustador que faz com que sucumbamos a uma indústria tanatológica de fármacos e dispositivos médicos que apenas mantém a sobrevivência.

A cena do pesadelo de Georges é a metáfora desta interioridade asfíxiante, ilhada.

Supus que magrebinos famintos, tão presentes na cidade de Paris, estivessem ocupando o antigo condomínio. Ou, em uma interpretação delirante, que a cidade estivesse tomada por barricadas.

Mas Haneke é fiel ao insustentável, é rigoroso na exposição de uma tragédia doméstica. Não nos dá chance de fuga. Também nos percebemos, ao fim, emparedados.

Apenas uma exterioridade política pode arejar o mofo de oikia claustrofóbicas.