

A PIANISTA

um filme de Michael Haneke

com Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot, Susanne Lothar, Udo Samel, Anna Sigalevitch

La Pianiste | França, Áustria | 2001 | 130' | M/18



“Michael Haneke é um cineasta que coloca boas questões: o que é representável, o que não o é. Não existem grandes filmes que não coloquem questões sobre o cinema: para que serve o cinema? como servir-se do cinema?”

“A minha personagem não se resume à dominação tradicional da mulher pelo homem. Tenta fixar as regras do jogo de uma forma diferente. Em vez ser ela a que é olhada, o objecto, será a que olha”.
Isabelle Huppert

A maior actriz europeia (a maior actriz do mundo) é francesa, e *La Pianiste*, um filme do austríaco Michael Haneke, vai chegar para o provar. Porque nele Isabelle Huppert está no limite do pudor, ou seja, num expectante frenesim de prazer enquanto actriz.

O génio de Huppert tem a ver com uma qualidade de habitar as sombras, as suas próprias sombras, e atrair, de forma magnética, as dos outros. E ela faz isso num registo introspectivo, de imobilidade (por isso a sua presença é habitualmente classificada como “fria”, como se fosse uma pedra). Fala-se em génio porque se fala em lucidez: é uma experiência erótica pessoal de refúgio num mundo imaginário – é a forma como ela explica as coisas. Michael Haneke já disse em entrevistas que só fez o filme porque Huppert aceitou entrar no projecto. (...) Ora, desta vez Haneke transcendeu-se, fez um “filme de género”, metamorfoseou-se em ressonâncias melodramáticas. E até fez uma obra que materializa uma espécie de fantasia infantil de filme, europeu, para adultos – como se, vendo-o (...), não tivéssemos outra hipótese se não a de sermos crianças assustadas perante um abismo incompreensível.

La Pianiste é uma adaptação do romance da “angry” Elfriede Jelinek, essa escritora tão enraivecida com a sua Áustria. É um filme vienense, sobre a burguesia de Viena, sobre a música, sublime, e sobre a música, monstruosa como um instrumento de poder – música / pianista, definiu Jelinek numa entrevista “uma relação quase sadomasoquista” no coração da cultura austríaca.

Huppert é Erika, professora de piano do conservatório de Viena. Bach é para ela o céu. É esse o seu quotidiano, as aulas e as provas de admissão. Essa é a sua vida, mas essa é a sua prisão.

Erika, 40 anos, vive com uma mãe opressora (Annie Girardot), incapaz da autonomia de uma vida adulta. A única fuga desse atrofiamento emocional é o imaginário mórbido dos *peep-shows*, onde se refugia, e os pequenos rituais de auto-mutilação a que se dedica em casa (...).

Até que aparece um aluno na vida de Erika (Benoît Magimel), disposto a seduzi-la; pior do que isso, disposto a amá-la. Isso vai fazer explodir a violência da professora de música, o seu pânico dos homens, o terror de perder o controle.

E assim o céu, Bach, Schubert e Mozart, é também o inferno.

Este projecto é diferente dos outros filmes de Haneke. Será uma ruptura no seu estilo?

Isabelle Huppert – Nunca falámos disso em termos tão directos, mas penso que nele sempre existiu a vontade de fazer um tipo de cinema bastante acessível e popular. Cada filme assenta numa mistura do mental e do teórico, com elementos extremamente encarnados, físicos e animais. Elfriede Jelinek [a autora do romance] e Haneke gostam de dizer que “A Pianista” é, no fundo, a paródia de um melodrama. No filme, subsiste qualquer coisa de irónico, mas a estrutura do melodrama, se é que se pode falar em género popular, domina.

Quando descobriu o argumento, com cenas que...

I.H. – ... podiam levantar problemas?

Havia em si uma vontade de desafio, de transgressão?

I.H. – Bem, mentiria se dissesse o contrário, apesar de isso se ter rapidamente solucionado e desvanecido. Haneke tem uma maneira, muitas vezes espectacular, de resolver problemas com os quais reaceamos ver-nos confrontados. Frequentemente damo-nos conta de que o poder emocional de uma cena, eventualmente problemática, é mais forte do que as dificuldades que ela apresenta. A dificuldade nunca está onde se esperava que estivesse. A cena na cama entre Erika [Huppert] e a mãe, que poderia ser lida como um incesto, torna-se outra coisa, um grito primitivo, alguém que retorna a uma selvajaria primitiva num momento de abandono. Haneke vai muito além daquilo que a cena pode, *a priori*, apresentar de embaraçoso ou totalmente provocador. Ele dizia muitas vezes: “Gostaria que as pessoas ficassem tão perturbadas que deixassem de poder olhar para o ecrã”. Ver o filme deve tornar-se uma experiência física, sensorial e é nisso que os seus filmes são perturbadores, mais do que pelas polémicas que ele não deixa nunca de provocar.

Excertos da entrevista de Didier Péron
a Isabelle Huppert no *Libération*, 05.09.01

A Pianista

Entrevista com Michael Haneke e Elfriede Jelinek
Desacordes menores para piano forte

De onde surgiu a ideia de adaptar A Pianista?

Michael Haneke – Ah, é uma história muito complicada! Li o livro alguns anos após ter sido editado, em 1983, e pensei imediatamente em adaptá-lo. Mas na altura ainda não fazia cinema e senti que esta história não podia ser para televisão. Na altura, tal como a autora, estava reticente.

Elfriede Jelinek – Eu não queria que o livro fosse adaptado.

M. H. – Então passei a outra coisa. Dois anos mais tarde, Paulus Manker, um amigo actor e realizador, comprou os direitos de *A Pianista* e pediu-me que escrevesse o argumento.

Ele não sabia que eu próprio tinha querido adaptá-lo. Escrevi então uma primeira versão. Mas, por razões que ignoro, ele não conseguiu avançar com o filme. Os direitos acabaram por expirar. Anos mais tarde, foi Veit Heiduschka, o meu produtor em Viena, que me propôs retomar o projecto. E voltei assim a trabalhar nele.

Porque tinha recusado no início?

E. J. – Eu trabalho muito sobre as palavras, sobre a linguagem. Os meus textos são semanticamente muito trabalhados, de acordo com a tradição literária austríaca, que remonta a Karl Kraus. Aproximam-se mais da composição musical do que do romance, o que os torna extremamente difíceis de traduzir para outra linguagem, seja ela o cinema ou uma língua estrangeira.

[...]

Ainda não viu a versão final [do filme]?

E. J. – Não. Tenho um pouco de medo de o ver. É muito difícil para mim mergulhar de novo nesta história. Mesmo que, hoje em dia, a minha mãe já esteja morta, o que para mim representa uma certa libertação. Dito isto, a tónica mudou. O filme foca-se mais na história de amor entre Erika e o seu jovem aluno, Walter Klemmer, do que na relação entre Erika e a sua mãe, o que talvez esteja ligado a Annie Girardot, que já não tem força para interpretar uma personagem tão destrutiva e maléfica como a mãe. Esta parece mais patética, até mesmo simpática, do que demoníaca. É pena. Mas o facto de que o filme coloque a tónica sobre a história de amor ajuda-me um pouco. Penso que isso o torna mais leve e mais acessível para o público jovem.

Michael Haneke, parece-lhe ter modificado profundamente a estrutura narrativa da história?

M.H. – Sabia desde o início que nunca conseguiria transpor a sua qualidade linguística para o cinema. Então, nem sequer tentei. Era uma aposta perdida à partida. Aquilo que transpus foi a história, apenas a história. E tentei segui-la de forma bem precisa. Mas inventei um certo número de cenas para encontrar uma estrutura própria para cinema. Reuni, por exemplo, todas as personagens num único local no fim, o que dramaticamente é mais interessante.

Principalmente criei a personagem da jovem aluna, Anna Schober, e da sua mãe, para sintetizar uma série de personagens secundárias. E deixei cair todos os *flashbacks* que, num filme, dão imediatamente um carácter explicativo que simplifica demasiado as coisas.

[...]



A música parece-vos ter um papel mais central no filme do que no livro?

E.J. – Schubert, Schumann, as sonatas de Beethoven, o Concerto para 2 pianos de Bach, a Fantasia em Fá Menor de Chopin, Schönberg...: tudo o que está no romance está no filme.

M. H. – Há sobretudo os ciclos de canções de Schubert. O romance não fala expressamente neles, mas os amantes de música reparam facilmente: há citações inteiras nas próprias frases. Então decidi fazer deles um motivo recorrente no filme, porque se trata verdadeiramente da minha música preferida. Utilizei-as para estruturar o filme. Há uma em particular, *Der Wegweiser*, que oferece uma espécie de chave da personagem de Erika. É aquela que o cantor interpreta na Wiener Konzerthaus, quando ela desce para colocar vidro partido no bolso da aluna. Há uma outra, *Im Dorfe*, que surge em várias ocasiões, como uma *voz-off* que percorre o filme.

[...] Os textos dos ciclos de canções, tal como são usados, são muito importantes na narrativa do livro. Mas não estão traduzidos na versão francesa. Reflectimos bastante sobre a questão. Mas isto tornaria o filme pesado e, sobretudo, torná-lo-ia muito explicativo. Por fim, decidi que seria algo um pouco mais para os *connaisseurs*! (risos).

E. J. – Os ciclos de canções são tão fortes que se tornam perigosos. É preciso evitar o *kitsch* porque arrisca a qualquer momento deslizar para o *Weltschmerz* (*nota do editor*: literalmente: o sentimento da dor do mundo, intraduzível).

[...]

Excertos da entrevista de Claire Mellini a Michael Haneke e Elfriede Jelinek na *Avant-Scène*, 504, de Setembro de 2001

