

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Ursula de Almeida Rösele Ciccarini Nunes

Desvios na imagem - acerca de um cinema sobre o controle:
um estudo dos filmes *O Vídeo de Benny*, *Violência Gratuita* e
Caché, de Michael Haneke

Belo Horizonte

2017

Ursula de Almeida Rösele Ciccarini Nunes

Desvios na imagem - acerca de um cinema sobre o controle:
um estudo dos filmes *O Vídeo de Benny*, *Violência Gratuita* e
Caché, de Michael Haneke

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema
Orientador: Ana Lúcia Andrade

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora: **Ursula de Almeida Rösele Ciccarini Nunes**

Título: **Desvios na imagem - acerca de um cinema sobre o controle:** um estudo dos filmes *O Vídeo de Benny*, *Violência Gratuita* e *Caché*, de Michael Haneke.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes. Linha de pesquisa: Cinema.

Defendida em Belo Horizonte, 21 de outubro de 2017.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia M. Andrade – Orientadora
Escola de Belas Artes da UFMG

Profa. Dra. Érika Savernini Lopes
FACOM / UFJF

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior
ECA / USP

Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior
Centro Universitário UNA

Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira
FAFICH / UFMG

Para o Antônio, com todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Antônio, meu filhote, ‘pingas’, ‘bin’, ‘bizuim’, ‘pirilampo’, ‘sucupira’, ‘surubim’ e por aí vai... por tudo que você é, em cada poro, sorriso, descoberta, silêncio, peculiaridade, graça, cor. Por dar corpo e sentido a algo que sempre me pareceu tão abstrato: amor incondicional e irrestrito. Só nós dois sabemos como foi difícil a reta final... te negar colo e brincadeiras, porque precisava escrever. Nunca vou esquecer sua mãozinha batendo na porta, porque “já cabô o dotonado, mamãe”... agora já acabou, amor meu. Que venham flores, cores e risos nesse mundinho só nosso. “Cê” é o amor da minha vida, pequeno.

Rafael, meu companheiro de agora e alhures, que eu admirei um dia à distância e hoje observo crescer para todos os lados. Sei que não gosta da conotação que o termo ‘gradidão’ ganhou nos dias de hoje, mas não há palavra melhor para caracterizar o que sinto por você. Volta e meia há aquele instante em que você vem e ajuda a clarear o caminho. Uma pessoa faz sentido quando a gente sabe que não há distância possível que nos separe de todo. Sempre haverá um espaço só meu e seu no qual aquele olhar silencioso ressignificará todas as coisas.

Mãe, desde sempre você se dispõe a apagar os incêndios, erradicar os problemas, me proteger do que possa me afligir. Há alguns anos, tenho aprendido a caminhar, compreendendo as tempestades como parte fundamental do processo evolutivo. E tem ficado cada vez mais leve, graças a Deus. Muito obrigada por todas as tardes que ficou com Antônio e evitou me preocupar com as inúmeras gripes e afins que chegaram para tornar o processo de escrita ainda mais desafiador. Obrigada pela sopinha e comidinhas que tanto acalentaram, os lanchinhos todos, pelo carinho diário.

Pai, sinto saudades do que foi e do que projetei para nós. Gostaria que estivesse por aqui para ver o Antônio crescer. *Druschba*, hoje e sempre.

Chrissy Rösele, thank you so much for being my bavarian sister, the one that never denies a blue blanket, translations, explanations and love. Dankeschön, Liebe. *Druschba!*

Lúcia querida, sogra que vive salvando a pátria. Na falta de mais espaço, tentarei resumir em poucas palavras: gradidão por me trazer pra perto, como se também fosse sua filha, por amar meu filho como se fosse seu. Por todas as vezes em que ficou com o Antônio, pela forma linda que brinca com ele, por ter levado e buscado na escola, deixando de cuidar da sua tese e trabalho para que eu conseguisse terminar a minha. Você merece tudo aquilo que desejar, que se desatem todos os nós!

Tadeu, pai emprestado que a vida carinhosamente me trouxe. Muito obrigada por estar sempre tão presente, pelo silêncio respeitoso, pelo interesse em mim, pelo amor imenso com meu filho, por facilitar a minha rotina de todas as formas possíveis, por nunca se furtar em se dedicar inteiramente a nós.

Julie, irmã que a vida me trouxe, obrigada por ter encurtado a distância geográfica todos os dias que precisei de sua voz pra me acalmar. Pelo ouvido e confiança, pelo amor dedicado ao Antônio e a mim, serei para sempre grata e entregue a você.

Às famílias Almeida e Rösele, por todas as partes que em mim habitam.

Aos Ciccarini e Nunes, meu carinho eterno.

À Cláudia Valéria, por cuidar tão bem do meu pequeno e me ajudar a seguir em frente. Que Deus te abençoe sempre.

À Ângela e à Cacá que também acolheram Antônio com tanto carinho, brincadeiras e comidinhas gostosas na reta final.

Aos amigos de hoje e ontem que me trouxeram mais pra perto de mim, me ajudaram a separar o que a mim não pertencia, tornaram e tornam meus dias mais significativos, arrancam as gargalhadas mais sinceras, ensinam, acolhem mesmo sem estar por perto, conseguem estar perto a qualquer distância. Amo vocês: Aninha (prima-irmã), Pri, Mari Fialho, Camila Viana, MH, Leo Vanucci, Thi, Juninho, Sil, Mari Pina.

Chenia, reencontro de alma, gratidão por me ajudar a crescer, evoluir, a confiar nos sentidos visíveis e invisíveis desta trajetória. Pelo exemplo de força e transcendência. Pelo reiki que me recolocou nos eixos.

Jê, irmã de alma, gratidão por me ajudar a caminhar, pelo abraço forte todos os dias que dele precisei e nos outros também. Pelo exemplo de força e transcendência, por todas as risadas que tornaram e tornam tudo mais simples.

Às amigas de luz que compartilham comigo todos os dias dessa intensa aventura chamada maternidade. Que tanto me ouvem, trocam, brincam, sorriem, acalmam, amansam, divertem, ensinam: Cá, Lari, Dani, Jê, Núbia, Chenia, Deusa, Deinha, Mi, (Lu, com quem troquei da DPP às divagações todas).

Às tantas amigas mães, mães amigas, que Antônio trouxe pra mim, todo meu carinho.

Aos parceiros do cinema, com quem compartilhei esta breve trajetória e fui evoluindo mais e mais à medida que vocês cruzavam meu caminho: Escola Livre de Cinema (Cláudio Costa Val, colegas, amigos e alunos), Polvos (Leo Amaral, Gabito, João Toledo, JP, Nísio, Leo Cunha, Mari Souto, Thi), Videomania (saúde!), Gerência de Cinema/Cine Humberto Mauro (todos que estavam quando passei por lá e aos que ainda continuam mantendo vivo e operante esse belo espaço), colegas do corpo docente do curso de Cinema e Audiovisual da UNA, críticos de cinema com os quais aprendi tanto (espalhados pela Filmes Polvo, Revista Cinética, Contracampo, Cinequanon), realizadores (próximos e distantes), profissionais de todas as áreas do cinema, que tanto instigaram

e instigam, queridos com os quais já troquei cervejas, risos, trabalhos e pensamentos (Maurílio, Luís Flores, Andrezera, Élide Silpe, Roberto Cotta, Flamingo, Leo Pyrata, Samuel Marotta, Lygia Santos, Lídia Mello), ao PPGCOM/FAFICH, por tudo que aprendi no mestrado (César Guimarães – a quem eu devo imensa gratidão por me ajudar a amadurecer e encontrar a escrita acadêmica -, Júlia Fagioli, Bianca Magela, Pri Dionízio, demais colegas, corpo docente e grupo de pesquisa *Poéticas da Experiência*).

Carla Maia e Renata Canabrava, pelo apoio e compreensão nos momentos mais difíceis. Por estenderem a mão, sem pestanejar.

Aos colegas e funcionários da UNA - Campus Liberdade/Instituto de Comunicação e Artes, pela troca diária, pelo espaço delicioso de energia tão boa, que promove crescimento profissional e humano diariamente. Às meninas da Biblioteca, que me acolheram nas férias de julho, quando fiquei enfiada na sala III.

À minha querida dupla de amigos-parceiros *Lumiar* (Mari Mól e Daniel Veloso), obrigada pela amizade, por sempre segurarem a barra todas as vezes em que tive de me ausentar e pelo lindo trabalho de tanta entrega e partilha.

Tati Carvalho, pelo livro que tanto ajudou!

Elis e Gabi, colegas queridas da UNA, por entenderem o sufoco e me ajudarem tanto nesse semestre final, de trânsito tão conturbado entre trabalho e tese.

A todos os meus alunos e ex-alunos, imensa gratidão por tudo que vocês me ensinaram e ensinam.

Ana Lúcia Andrade, pela revisão cuidadosa e por sempre abraçar a causa diante dos “desvios” de minha vida ao longo desses quatro anos.

Aos membros do Colegiado do PPG-Artes/UFMG, por me concederem prazo na qualificação e a extensão do prazo final que tornou a finalização deste trabalho possível.

Érika Savernini e Nísio Teixeira, por compreenderem a mudança de data da qualificação (no meio do caminho tinha um Antônio) e se disponibilizarem a comparecer (Érika, que enfrentou estrada para estar aqui!), pelas generosas contribuições e pela gentileza em lerem e debaterem com tanto carinho um trabalho, àquela época, tão errático.

Aos membros (titulares e suplentes) da banca, por toparem a aventura e se disponibilizarem a comparecer em dia e horário tão pouco convencional, para enriquecer o findar do processo.

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?
(Fernando Pessoa)

RESUMO

Esta tese coteja *O Vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992), *Violência Gratuita* (*Funny Games*, 1997) e *Caché* (2005), três filmes do diretor austríaco-alemão Michael Haneke, a partir do que se denominou “desvios” na imagem. O termo foi utilizado como referência a recursos videográficos de manipulação, tais como rebobinar, acelerar e pausar as imagens desses filmes, feitos por suas personagens. Esses mecanismos reflexivos são empregados com diferentes fins, e em circunstâncias diversas, revelando aspectos fundamentais da obra de Haneke. A partir de estratégias de identificação e distanciamento, o diretor constrói um cinema rígido e controlador que problematiza os artifícios da representação cinematográfica, dando a ver sua ácida crítica à sociedade pós-moderna e ao cinema *mainstream* hollywoodiano.

Palavras-Chave:

Cinema, Michael Haneke, Recurso videográfico, Reflexividade, *Mise en scène*

ABSTRACT

This thesis investigates Benny's Video (1992), Funny Games (1997) and Hidden (Caché, 2005), three films from the austrian-german movie director Michael Haneke, regarding what we named image "detour". The term was used as reference to manipulative videographic resources, like rewinding, fast-forwarding and pausing these movies images, by its characters. Those reflexive devices are employed with different purposes, and in diverse circumstances, and reveal fundamental aspects from Haneke's work. From strategies of identification and distance, the director constructs a rigid and controlling cinema, which problematizes the artifices of cinematographic representation, which unfolds its acid criticism to the postmodern society and Hollywood mainstream cinema.

Keywords:

Cinema, Michael Haneke, Videographic Resource, Reflexivity, Mise en scène.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
Capítulo 1 – ACERCA DE UM CINEMA SOBRE O CONTROLE	26
1.1 Apontamentos sobre a filmografia de Michael Haneke	33
1.2 Considerações sobre narrativas clássica e moderna	93
Capítulo 2 – <i>O VÍDEO DE BENNY</i> : PRODUZIR-VER/TORNAR-SE IMAGEM	102
Capítulo 3 – <i>VIOLÊNCIA GRATUITA</i> : QUEM ESTÁ NO CONTROLE?	161
3.1 <i>Funny Games U. S.</i> (2007) – pequenas, mas significativas variações	208
Capítulo 4 – <i>CACHÊ</i> : DE ONDE VEM A IMAGEM?	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS	260

APRESENTAÇÃO

Algumas pessoas conduzem um porco para fora do que parece ser o seu chiqueiro. Elas o contêm e, a despeito de seus gritos, o abatem com uma arma de pressão, posicionada no meio de sua testa. Ele cai agonizante no chão. Quando seu olhar encontra o da câmera, a imagem é retrocedida (rebobinada) até o ponto do tiro e a vemos novamente, só que agora, em câmera lenta.

*

Uma família de classe – supõe-se, média-alta – chega a sua casa de campo. Poucos minutos depois, dois jovens batem à porta e iniciam uma sequência tortuosa de agressões psicológicas e físicas contra o pequeno núcleo familiar, composto por mãe, pai e filho. Após algumas horas, um dos rapazes solicita à mulher que faça uma prece. Ajoelhada, ela tenta convencê-lo de que o faz com vigor. Ao espectador é revelado o rifle em cima da mesa e, num movimento rápido, ela o puxa para si e atira em um dos psicopatas que é jogado de costas e seu sangue jorra intenso pela parede. O outro rapaz então pergunta: “Onde está o controle remoto?” – e “rebobina” a cena, até o momento anterior à morte.

*

De um corredor, podemos ver alguns carros parados e uma casa ao fundo. É dia. Os créditos aparecem lentamente, revelando o que parece ser uma típica sequência inicial. Uma mulher abre a porta e sai da casa ao fundo, direcionando-se para fora do quadro. Continuamos diante desse plano quase estático. Uma voz masculina, em extracampo, pergunta: “E então?” – ao passo que uma voz feminina responde: “Nada”. Inicia-se uma conversa acerca da imagem em questão. Um corte nos aproxima da entrada da casa. É noite. Um homem sai e olha para frente, em busca de algo. A mulher sai atrás dele. Ele olha para o corredor à sua frente e diz: “Devia estar ali”. Eles retornam e outro corte nos conduz ao enquadramento da sequência inicial. Segue-se um diálogo no qual o casal tenta descobrir a origem dessas imagens. A imagem, então, é acelerada e a voz da mulher no extracampo nos informa: “A fita tem mais de duas horas”.

*

Esses três excertos correspondem, respectivamente, aos filmes *O Vídeo de Benny*¹ (*Benny's Video*, Áustria / Suíça, 1989), *Violência Gratuita* (*Funny Games*, Áustria, 1997)² e *Caché* (França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005), do cineasta alemão Michael Haneke (1942-) – no qual se baseia esta tese. As obras fazem parte de uma filmografia que, até o momento, compreende dez produções para a televisão³ (austríaca e alemã), 12 para o cinema⁴, um segmento – *Michael Haneke/Vienne* – do filme *Lumière e Companhia* (*Lumière et compagnie*, França/Dinamarca/Espanha/Suécia, 1995), e uma série (*Lemminge*, Áustria/Alemanha, 1979), também para a TV.

Ao longo da pesquisa, foi-se tornando cada vez mais claro que uma das principais maneiras de Haneke questionar tanto a apropriação do mundo pela mídia quanto a superficialidade do cinema hollywoodiano é, justamente, através da utilização de imagens videográficas (produzidas, assistidas e manipuladas pelas personagens, ou exibidas em aparelhos de TV incorporados à diegese) no interior das narrativas de diversos de seus filmes. A relação das personagens com essas imagens, bem como o que elas passam a simbolizar na narrativa de Haneke, é central para este estudo.

O caminho percorrido até aqui foi árduo, principalmente porque o cinema de Michael Haneke, por seus sistematismos, estrutura rígida e ausência de concessões, tende a incitar um processo reflexivo que torna tentador o ato de abordá-lo, seja por um viés filosófico, psicológico, sociológico ou comunicacional (principalmente no que tange aos estudos de recepção). Entretanto, ao longo da travessia, percebeu-se o risco de abandono de um pungente olhar ao interior de seus filmes: como o diretor articula um pensamento crítico da sociedade pós-moderna a partir da problematização dos usos da imagem pela mídia e pelo

¹ Este filme não foi lançado comercialmente no Brasil, logo, não há tradução para ele. Optou-se pela tradução (literal) utilizada na mostra *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*, na qual os filmes do cineasta alemão foram exibidos no Brasil (cf. www.mostrahaneke.com).

² *Violência Gratuita* foi refilmado dez anos depois pelo cineasta e lançado com o título original *Funny Games U.S* (EUA/França/Reino Unido/Áustria/Alemanha/Itália, 2007) – que também será analisado.

³ O filme *O Castelo* (*Das Schloß s*, Alemanha / Áustria, 1997) – adaptação homônima da obra de Franz Kafka –, foi realizado para a TV e teve lançamento posterior no cinema.

⁴ Seu último filme foi exibido no Festival de Cannes de 2017 e ainda não tem lançamento previsto no Brasil – *Happy End* (França / Áustria / Alemanha).

cinema, através da inserção de imagens videográficas⁵ nos três filmes analisados e de como ele as organiza num jogo de forças entre campo e extracampo, diegese⁶ e extradiegeses.

Amparando-se no fôlego teórico que serviu de fundamental sustentáculo para a imersão proposta aqui, pretende-se conduzir o leitor em alguns aspectos da amplitude oferecida pela obra de Michael Haneke a partir, essencialmente, de um olhar atento ao interior dos três filmes referidos, tendo como foco principal a inserção de imagens⁷ (e também seu uso e manipulação) no interior de suas narrativas.

O intuito original desta tese era o de analisar o cinema de Michael Haneke como um todo, focando-se em seus mecanismos de articulação de um discurso no qual, frequentemente, o questionamento da sociedade capitalista ganha destaque. O que reverbera desse olhar é uma visão bastante pessimista das classes média e média-alta europeia, de onde podemos vislumbrar (principalmente em seus primeiros trabalhos para a TV e na produção austríaco-germânica para o cinema) resquícios e sequelas da Segunda Guerra Mundial⁸, além de um constante sentimento de inadequação frente à lógica do consumo, principal geradora de um indivíduo cindido, fugidio, algo perdido em meio ao excesso de estímulos promovidos pelo sistema capitalista e pelo vazio reflexivo provocados pela mídia e o cinema de Hollywood.

O primeiro passo, no início da pesquisa, foi observar de forma mais geral como se daria a estrutura de seu cinema, o que desencadeou a percepção de certo hibridismo, no qual convivem mecanismos típicos da narrativa clássica e elementos associáveis à complexa definição de linguagem moderna. Esse esforço, apesar de fundamental para o processo, se mostrou insuficiente durante o exame de qualificação, pois, por si só, não parecia dar conta das inquietações que seu cinema provoca de forma abrangente, bem como de seu potencial reflexivo.

⁵ No caso de *Violência Gratuita*, além das imagens televisivas inseridas no filme, o diretor concede a um dos personagens o poder de rebobinar uma cena crucial dentro da própria narrativa.

⁶ “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. [...] O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese” (AUMONT & MARIE, 2003, pp. 77-78).

⁷ Refere-se a imagens filmadas, editadas, assistidas, recebidas, manipuladas pelos personagens (principalmente a partir do recurso de retrocedê-las, pausá-las e acelerá-las).

⁸ Ainda que, até o presente momento, o diretor não tenha realizado um filme que aborde diretamente esta temática. Em 2009, ele dirigiu *A Fita Branca* (*Das Weiße Band*, Alemanha/Áustria/França/Itália) que se passa num vilarejo alemão às vésperas da Primeira Guerra Mundial, cujas crianças parecem carregar as sementes do Nazismo.

Outro desafio que se colocava dizia respeito ao *corpus* desta pesquisa. Haveria um ponto em comum em seu cinema que solicitaria um olhar mais generalizado para toda sua filmografia ou o foco em um número inferior de filmes ofereceria maior amplitude analítica? Como categorizar esses filmes e a partir de quais parâmetros?

Ainda que se possa elencar uma série de elementos recorrentes em sua obra, percebeu-se, ao longo do processo, a fragilidade desse movimento analítico, uma vez que o exercício investigativo com vias de apontar semelhanças estruturais soava por demais genérico e pouco substancial. O trajeto foi penoso, decorreram dele diversas dúvidas e desvios, até que a pausa forçada pela gravidez da autora e nascimento de seu filho, se não clareou imediatamente o caminho, revelou se tratar de um percurso insuficiente. Em meio a um processo angustiante de retomada do estudo, a partir da audição da gravação do exame de qualificação, iniciou-se um sutil movimento de retomada dos passos.

A ideia inicial de seu cinema como uma espécie de híbrido entre o clássico (*transparência*) e o moderno (*opacidade*) – no sentido atribuído por Ismail Xavier, em seu livro *O discurso cinematográfico*⁹ – foi abandonada quando se percebeu que não havia sinais evidentes de uma estrutura híbrida em todos os seus filmes¹⁰. O mais marcado por essa ‘oscilação’ é, certamente, *Violência Gratuita*.

O filme acompanha um dia de uma família cuja casa de campo é invadida por uma dupla de jovens psicopatas que os torturam até a morte. Haneke se vale de diversos recursos típicos da linguagem clássica (principalmente no que tange à inserção de acontecimentos e características específicas do gênero suspense) que serão apontados mais detidamente na análise do filme.

A título de introdução, o diretor apresenta a família de forma bastante convencional: abertura do plano geral para o particular (mostrando o trajeto da estrada, chegada ao local, cumprimento aos vizinhos, entrada na casa), apresentação do trio de protagonistas em situação de descontração (o que geralmente contribui para o processo de identificação e

⁹ Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Terra e Paz, 2008.

¹⁰ Diz-se de um hibridismo mais demarcado, com pontos claros de cisão entre as narrativas clássica e moderna. Os filmes de Haneke não são *opacos* em toda sua estrutura e não rompem decisivamente com a linguagem clássica. O que se percebeu é que aprofundar nessa questão poderia transformar este estudo num processo apenas classificatório de seu cinema.

afeto do espectador), decupagem respeitando a lógica natural dos acontecimentos e ações¹¹.

Dois exemplos marcantes: a montagem paralela da sequência posterior à chegada a casa, que revela, de um lado, a mãe preparando o almoço e sendo interrompida por um rapaz que lhe pede ovos e começa a importuná-la com uma atitude pouco usual, e, de outro, pai e filho preparando o barco para velejarem com os vizinhos (as ações são interligadas pelo latido do cachorro, que serve como alerta de perigo). Outro exemplo é a pista deixada pela faca usada para cortar uma corda do barco, que cai (e é filmada em primeiro plano) e o marido não vê (o que sugere, pelo rumo tradicional da narrativa clássica, que ela poderia ser importante no futuro – algo que o filme desconstrói em seu desfecho).

Haneke promove uma série de rupturas e modificações nos rumos clássicos da narrativa ao utilizar-se de recursos tradicionalmente atribuídos à estética moderna (longos planos fixos com a câmera estática, não apresentar a motivação dos assassinos, subverter a expectativa ao priorizar uma ação secundária no auge da catarse etc.) como forma de complexificar a relação do espectador com a obra e também de apontar incisivamente (no corpo do filme e também através das falas de um dos psicopatas) sua crítica ao cinema *mainstream* hollywoodiano¹².

Uma das primeiras interrupções da estrutura transparente e linear na sequência de abertura ocorre quando, em meio à brincadeira de adivinhação do casal protagonista (que consiste em dizer o compositor e a obra clássica que toca no DVD do carro), um rock pesado, exterior à diegese, invade a cena. Este acontecimento, por si só, poderia ser um recurso aceito nos moldes clássicos¹³, mas interessa aqui a ideia de algo exterior ao desenvolvimento lógico (ou tradicional) de uma cena irromper, promovendo quebras (de ritmo, de lógica, ou mesmo de identificação do espectador). A segunda ruptura, de extrema pungência, em *Violência Gratuita*, se dá por volta dos 30 minutos de filme, quando Paul

¹¹ A partir dos apontamentos de David Bordwell, em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” – In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II* – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.

¹² Aqui se chama de *mainstream* a tendência dominante do cinema industrial de entretenimento, voltado ao grande público, considerado como “cinema de distração” por Catherine Wheatley (2009, p. 119).

¹³ Podem-se citar inúmeros exemplos de filmes que recorrem a trilhas musicais que atentam para o perigo, como *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, EUA, 1991, de Martin Scorsese) que reinsere o vilão Max Cady (Robert De Niro) à sociedade, após passar anos na prisão, exatamente a partir desse recurso de uma música ameaçadora (e também de elementos simbólicos – livros em sua cela, céu negro anunciando tempestade, postura agressiva do personagem que praticamente ataca a câmera, numa espécie de quebra sutil da quarta parede).

(Arno Frisch), um dos psicopatas, conduz Anna (Susanne Lothar) ao exterior da casa em uma brincadeira de ‘quente/frio’ para encontrar seu cachorro morto. Filmado de costas, em primeiro plano (enquanto observamos Anna ao fundo), ele se dirige à câmera e pisca. Essa quebra da quarta parede¹⁴ demarca a cisão clássico-moderno no filme. Tais questões serão aprofundadas na análise presente no capítulo quatro.

Diversos autores estrangeiros (como Oliver Speck, 2010; Matthias Frey, 2010; Peter Brunette, 2010; Catherine Wheatley, Alex Gerbaz e Tarja Laine, 2011) discorrem acerca da obra de Haneke, tendo como base o espectador (como ele é implicado e a partir de quais mecanismos), movimento que não irá nortear esta tese, ainda que se trate de um elemento de sua cinematografia de grande importância. Existe uma ambiguidade em seu cinema que deve ser apontada: Haneke ocupa um lugar intermediário, posto que não se pode resumir o seu estilo – por exemplo, como o de Jean-Luc Godard (1930-) ou Jean-Marie Straub (1933-), visto que seus filmes não rompem propriamente com a tradição clássica e não se resumem em drásticas (ou herméticas) experimentações com a linguagem.

Apesar de promover diversas rupturas no interior das narrativas, Haneke tende a obedecer à sequência dos acontecimentos, pois, ainda que alguns recursos (tais como o uso da mencionada quebra da quarta parede; a separação das cenas por uma tela preta¹⁵; utilização de longos planos estáticos; inserção de imagens de vídeo – sobretudo, o ato de rebobinar e acelerar imagens) sugiram um rompimento na imersão do espectador, por vezes, radical, o diretor tende a estruturar seus filmes de forma rígida e linear.

Há obras bastante regulares em sua filmografia, cujo impacto se deve mais ao conteúdo em questão e à opacidade de seu discurso do que a drásticas experimentações com a linguagem, tais como *O Sétimo Continente* (*Der Siebente Kontinent*, Áustria, 1989), *O Castelo* (1997), *Código Desconhecido* (*Code Inconnu*, França/Áustria/Romênia, 2000), *A*

¹⁴ Definição originária do teatro que se refere a uma convenção particular e específica da cultura e da prática do teatral ocidental, qual seja, a ideia da ilusão cênica. Esta ideia foi desenvolvida em termos de encenação por André Antoine, na França, e Constantin Stanislavski, na Rússia, e considerava que entre o ator e o público havia uma “quarta parede imaginária, invisível”; visto que as três paredes restantes seriam o espaço suficiente para caracterizar o ambiente, ou o meio onde se desenvolveria a ação e a evolução do personagem. Uma das principais características do teatro de Bertold Brecht é justamente a quebra da quarta parede: “Para Brecht, que recorre ao teatralismo, ao construtivismo..., a cenografia (o tratamento dado ao espaço cênico) está a serviço do texto para facilitar o estranhamento, a não-identificação com a personagem, que torna viável a análise das ideias” (SOBRINHO, 2010, p. 21).

¹⁵ Este recurso está presente, por exemplo, em *O Sétimo Continente* (*Der Siebente Kontinent*, Áustria, 1989), *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, Áustria/Alemanha, 1994) e *Código Desconhecido* (*Code Inconnu*, França/Áustria/Romênia, 2000).

Professora de Piano (La Pianiste, Áustria/França/Alemanha, 2001), O Tempo do Lobo (Le Temps du Loup, França/Áustria/Alemanha, 2003), A Fita Branca (2009) e Amor (Amour, Áustria/França/Alemanha, 2012).

Se, por um lado, seus filmes em certa medida visam confrontar diretamente o espectador tradicional (educado pela linguagem e narrativa clássicas), por outro, também se direcionam ao que se poderia chamar de espectador contemporâneo (ou pós-moderno) que, de tão absorvido pela lógica capitalista do consumo e ‘superestimulado’ pela proliferação de imagens produzidas e difundidas pela mídia, não mais se comove, como se tivesse perdido totalmente a capacidade crítica e em alguma medida humanista de perceber a realidade que o circunda (e a relação das imagens com a mesma). “Intensas demais, as imagens rivalizam com o mundo, e mais do que isso lhe emprestam sentido, já que o cotidiano despotencializado não nos mobiliza mais. São filmes atravessados por uma sensação de que esse mundo, desmediatizado, não mais nos diz respeito” (BENTES, 2011, p. 107).

Michael Haneke inicia sua incursão no cinema em 1989, justamente quando muitos dos marcos de sua geração vão para a TV, morrem ou se aposentam: Ingmar Bergman aposenta-se no cinema em 1984 e passa a produzir uma série de filmes para a televisão; Michelangelo Antonioni também começa a trabalhar para a TV; Rainer Werner Fassbinder morre em 1982; François Truffaut, em 1984; e Andrei Tarkovsky, em 1986. Apesar de o cinema entrar em outra fase na década de 1980, e falar de Haneke como um diretor moderno pareça algo deslocado no tempo e no espaço, é inegável a forte ligação do diretor com esta vertente.

Para Roy Grundmann (2010, p. 1)¹⁶, uma característica dominante que marca o caminho de Haneke como cineasta é seu anacronismo. Ainda que algo deslocado dos diretores de sua geração¹⁷ e executor de um cinema que não abandona de todo algumas articulações típicas da narrativa clássica, nem se furta de evocar formalmente aspectos estilísticos atribuídos ao

¹⁶ O autor cita um dos primeiros ensaios sobre a obra do diretor, no qual Alexander Horwath “destaca o anacronismo como a qualidade que caracteriza a transição tardia de Haneke na produção cinematográfica e que distingue seu status artístico durante essa transição” (HORWATH *apud* GRUNDMANN, 2010).

¹⁷ As referências mais diretas de Haneke incluem diretores que o antecedem historicamente (principalmente Bresson, Pasolini e Antonioni), no entanto, é possível aproximá-lo, guardadas as devidas proporções, do olhar desencantado para a sociedade pós-moderna, por exemplo, de Lars Von Trier, Jean-Pierre e Luc Dardenne ou até de Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella (principalmente em *Whisky*, 2004).

modernismo no cinema, pode-se dizer que essa forma híbrida é uma espécie de reação ao mundo pós-moderno:

Ao longo de sua vida, Michael Haneke viu a televisão suplantar o cinema, e eventualmente transformá-lo. Ele é uma criança da era modernista, e agora está trabalhando num período pós-moderno (ou talvez até um 'período pós-pós-moderno'): um tempo em que os prazeres do cinema, como celebrado por Truffaut e o jovem Godard, são passado; quando o potencial ideologicamente pernicioso do cinema foi descoberto, dismantelado e discutido; quando críticos como Jean Baudrillard e Slavoj Žižek podem escrever acerca da disrupção entre o 'virtual' e o 'real'. A etimologia mesma da mídia sugere algo acerca da mediação da percepção que agora se tornou a norma¹⁸ (WHEATLEY, 2009, p. 23).

Além de trabalhar por 15 anos para emissoras de TV da Áustria e Alemanha, Haneke teve uma breve (mas significativa) carreira como pianista, estudou Psicologia, Filosofia e Teatro, além de ter trabalhado como crítico e roteirista para a televisão. Essa amplitude de atuação e estudos conferiu-lhe um olhar de mundo bastante plural que está refletido em seu cinema. Questões, como o desencanto e a apatia do homem contemporâneo diante do estado de coisas da sociedade atual; a resignação do europeu no pós-Guerra e a necessidade/escolha por ignorar o horror (e as responsabilidades) da Guerra e seguir em frente; a falta de comunicação entre as pessoas; a xenofobia do europeu; o mundo regido pelas imagens; o excesso de estímulos (e vazios) midiáticos advindos do capitalismo; a pulsão de morte resultante desses processos de assujeitamento do homem contemporâneo, são constantes em seu cinema.

Se, num primeiro momento, Haneke se concentra nas sociedades alemã e austríaca¹⁹ e decorre disto a percepção de uma abordagem voltada a assuntos de ordem mais cultural destes dois países²⁰, com o passar dos anos e o desenvolvimento de sua carreira no cinema (demarcado pelas produções na França, nos EUA e pela presença de atores consagrados

¹⁸ Tradução desta autora de: “*Over the course of his lifetime, Michael Haneke has seen television supplant cinema, and eventually transform it. He is a child of the modernista era, and yet he is working in a postmodern period (or perhaps even a 'post-postmodern period'):* a time when the joys of the cinema, as celebrated by Truffaut and the young Godard, are past; when the ideologically pernicious potential of the cinema has been discovered, dismantled and discussed; when critics such as Jean Baudrillard and Slavoj Žižek can write of the disruption between the 'virtual' and the 'real'. The very etymology of media suggests something of the mediation of perception that has now become a norm”.

¹⁹ Referindo-se, principalmente, a seus filmes *After Liverpool* (Alemanha, 1974) a *Die Rebellion* (Áustria, 1993).

²⁰ Ainda que o diretor negue em diversas entrevistas que seu foco nas obras germano-austríacas seja somente essas duas localidades.

mundialmente), o diretor passa a ampliar seu olhar não somente para a Europa e suas questões sócio-políticas, como para conteúdos típicos de qualquer sociedade capitalista.

O cinema de Haneke é marcado por um aparente desejo de desconstrução (de expectativas, convenções, artifícios de linguagem que corroborem para simplificar os rumos da narrativa e de suas personagens). Em diversas ocasiões e entrevistas, o diretor ponderou seu intuito de retirar o espectador de uma relação apática, conformada com a narrativa:

A intenção de meus filmes é que sejam declarações polêmicas contra a “decadência”²¹ do cinema americano e o ‘des-empoderamento’ do espectador. Eles são um apelo por um cinema de perguntas insistentes ao invés de falsas (porque muito rápidas) respostas, pela distância esclarecedora no lugar da proximidade violadora, pela provocação e diálogo ao invés do consumo e consenso²².

É importante notar que, se essa “distância esclarecedora” pressupõe, por vezes, um distanciamento efetivo no posicionamento da câmera em relação à personagem, ao denegar uma proximidade no sentido de desvelar motivações, pistas ou evidências da vida pregressa de suas personagens, bem como negar uma relação de empatia com o espectador, Haneke os descola de sua condição ficcionalizada e provoca uma espécie de espelhamento. As idiossincrasias das personagens não estão confinadas a uma narrativa que as justifique, logo, absolve o espectador de uma identificação culpabilizante. Pelo contrário, a distância simbólica (e muitas vezes física) de Haneke promove uma aproximação desconcertante.

O cinema de Haneke contempla proximidade e distância. Proximidade no sentido em que, ao não identificar sua personagem a partir de um conjunto de características que a singulariza, ao mantê-la opaca, incompleta, ele a universaliza, pois a aproxima de nós espectadores, no que tange à nossa ambiguidade. George (nome que se repete em sua obra) pode ser John, João, Carlos, Pedro, qualquer um que se encaixe nos parâmetros

²¹ Uma das principais traduções da palavra “*barrel*” é “barril”. “*Barrel down*” pode ser compreendido no sentido simbólico de um barril em queda, ou seja, veloz e desgovernado. Daí, a escolha desta autora pelo termo “decadência” na tradução livre. Haneke parece se referir à superficialidade do cinema *mainstream* hollywoodiano ao sugerir a forma abrupta com a qual o espectador o consome, sem restar espaço para reflexão. A citação foi encontrada em inglês no texto “*A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context*” (Um cinema do distúrbio: os filmes de Michael Haneke em contexto), disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>.

²² Tradução desta autora de: “*My films are intended as polemical statements against the American ‘barrel down’ cinema and its dis-empowerment of the spectator. They are an appeal for a cinema of insistent questions instead of false (because too quick) answers, for clarifying distance in place of violating closeness, for provocation and dialogue instead of consumption and consensus*” (Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>).

generalistas que refletem grande parte da sociedade pós-moderna capitalista (trabalhador, classe média ou média-alta, família heteronormativa composta por mulher e filho(s), carro, moradia, rotina repetitiva, futuro mais ou menos encaminhado).

A distância é dada pelas articulações de *mise en scène*²³, principalmente no deslocamento da maioria das catarses para o extracampo. Ao inserir as imagens de vídeo, de certa forma, Haneke as diferencia da imagem cinematográfica. O vídeo é o ruído, a evidência desse mundo que ele narra criticamente (seja pelo viés da ilusão e alienação, que remete ao cinema *mainstream*, seja por evocarem circunstâncias da realidade – a viagem ao Egito, em *O Vídeo de Benny*; matérias jornalísticas na TV, em diversos filmes; sistemas de vigilância, em *O Vídeo de Benny* e *Caché*).

Se, por um lado, o anacronismo de Haneke se deve à sua inserção tardia na realização cinematográfica, ao posicionamento crítico e reativo ao cinema hollywoodiano (já um tanto explorado e desgastado por seus antecessores) e à reação aos vazios da sociedade capitalista, por outro, ele se mostra bastante atual e até um tanto premonitório²⁴ em relação às questões prementes do mundo pós-moderno.

É natural chamá-lo simplesmente de *moderno*, mas, se podemos dizer que vivemos uma era resultante da falência da modernidade – como diria Aumont (2008, p. 1), “a questão do moderno não é, em si, uma questão muito moderna” – localizá-lo apenas a partir deste conceito instável é, de fato, assumir não apenas seu anacronismo, mas até certa estagnação reflexiva.

O cinema de Haneke resulta de certo atravessamento temporal que compreende períodos e referências diversas, comportando incômodos e questionamentos modernos, mas reagindo à reconfiguração deste olhar no cinema a partir de uma percepção bastante desconfiada (aos moldes de Bauman, talvez) da ‘liberdade’ prefigurada pela pós-modernidade. Pode-se arriscar inseri-lo na perspectiva de Giorgio Agamben (2010, pp. 22-23) com o conceito de *contemporâneo*:

²³ Aborda-se *mise en scène* aqui a partir do conceito elaborado por Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 8): “A *mise-en-scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida”.

²⁴ *O Vídeo de Benny* retrata um jovem cuja vida é totalmente mediada por imagens no início da década de 1990. Se substituirmos seu videocassete por um celular ou câmera digital, o filme segue extremamente atual.

[...] o contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta a sua contemporaneidade, tempos obscuros. O contemporâneo é, precisamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando o aparo na treva do presente. [...] Só pode dizer-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue apreender nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima.

Haneke seria *contemporâneo* na medida em que se debruça na escuridão de seu tempo, sem se perder nas ilusões de um presente que ainda não nos oferece uma visão e maturação histórica justamente por se tratar do tempo de agora. Ele o faz ao deslocar seu espectador da condição passiva através de uma obra que expõe o caos e não oferece respostas, justamente porque acredita na potencialidade transformadora desse tipo de cinema. Se este é um período de incertezas e vivemos a crise das utopias o que pode o cinema diante desse panorama?

Sua obra penetra nas salas de cinema na aurora da globalização, eclipsando o termo “civilização” e expondo sua agonia diante das vistas grossas daqueles que observam. O que este realizador propõe é um cinema que rejeita qualquer tipo de delicadeza ou de concessões aos olhos vislumbrados dos espectadores; em vez disso, ele parece disposto a estourar os vasos sanguíneos que irrigam esses olhares pulsionados pelos veículos audiovisuais. A presença ameaçadora da câmera é um espectro que aterroriza não apenas o representado, mas também a própria representação e a passividade de indivíduos que habitam a contemporaneidade: sujeitos cada vez mais reduzidos à condição de observadores remotos, seduzidos por miragens espetaculares e mergulhados numa cotidiana incomunicação. Constitui-se, assim, uma espécie de terrorismo cinematográfico, que almeja explodir as construções naturalizadas da sociedade do espetáculo expondo seu lixo audiovisual e os detritos que dele expelem. Haneke expõe a banalização da violência pelas imagens e a forma amortecida com que o espectador costuma recebê-la, com todos os clichês e sensacionalismos aderidos a tais visões. Trata-se de sua peculiar versão dessa “catarse enlatada”, que visa a expurgar os efeitos políticos da agressão. Uma forma de “des-tracionar” os corpos tensionados da atualidade, submetidos a uma agenda *on demand* cheia de riscos e de surpresas, impulsionados pelos imperativos cada vez mais vorazes da produtividade e do consumismo (CAPISTRANO, 2011)²⁵.

A exposição do “lixo audiovisual” da sociedade do espetáculo se dá justamente através de um movimento autoconsciente de Haneke, que consiste em absorver a pungência e autorreflexividade de seus antecessores (Antonioni, Bresson, Pasolini, Fassbinder, Godard) e expor sua visão de mundo a partir de um cinema que responde ao estado de coisas atual em sua matéria fílmica.

Observou-se que o que Bazin aponta como sendo uma espécie de força centrífuga da tela de cinema é potencializado nos filmes de Haneke intencionalmente:

²⁵ Texto completo disponível em <http://mostrahaneke.com/2011/pdf/1apresentacao.pdf>

Os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes o sugere, o *quadro* da imagem, mas um 'recorte' (*cache* em francês) que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga (BAZIN *apud* XAVIER, 2008, p. 20).

Os deslocamentos para fora do quadro, em Haneke, não significam somente um movimento opaco na narrativa que convoca o espectador para fora do universo diegético (tal como a quebra da quarta parede). O diretor também se vale de recursos desse tipo, mas a ideia aqui é explorar seus artifícios narrativos para além de uma mera ruptura com a estrutura clássica, como ato quase impositivo de um movimento reflexivo no intuito de reposicionar o espectador no filme.

Conforme mencionado anteriormente, é comum em seus filmes a promoção de uma ruptura no desenvolvimento lógico de uma cena, algo (quebra da quarta parede, tela preta entre cenas, corte entre cenas seguido da inserção de uma televisão ligada em primeiro plano e, foco principal desta tese, a utilização de imagens de vídeo nos filmes) irromper promovendo quebras (de ritmo, de lógica, ou mesmo de identificação do espectador, de mudança na relação do espectador com aquilo a que assiste, no momento em que assiste).

Que força centrífuga seria essa? Haneke frequentemente convoca o extracampo, desloca ou contém a catarse em seus filmes (no sentido de interromper o movimento natural da narrativa – aos moldes clássicos – como forma de afirmar um lugar de controle). O detentor desse controle não fica tão claro em seus filmes. Há quem o considere um controlador, manipulador, torturador (ou seja, quem sempre deterá o controle final sobre o que está posto)²⁶, mas defende-se aqui a ideia do diretor como alguém que usa alguns instrumentos de “tortura” como forma de refleti-la e problematizá-la.

Optou-se pelo emprego do termo *extracampo* utilizado por Gilles Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo* (São Paulo: Brasiliense, 1990), pois se entende que este termo alcança de maneira mais completa os apontamentos desta tese acerca das explorações do espaço fílmico nos três filmes que compõem a análise. Eventualmente, utilizar-se-á também os

²⁶ Sendo que outros cineastas também trabalharam com a ideia de "controle" – como Alfred Hitchcock (Cf. AUMONT, 2004) ou, de forma particular, Luis Buñuel (Cf. SAVERNINI, 2004). Haneke poderia ser visto como um Hitchcock às avessas com sua obsessão pelo controle do espectador, pois, se Hitchcock procura imergir tanto o espectador na narrativa, Haneke cria para depois tentar romper com este ato de imersão, explicitando-o e provocando, assim, o espectador – como intenciona Buñuel.

termos *fora de campo* ou *fora de quadro*, tal como define Jacques Aumont (2003, pp. 132-134):

O campo definido por um plano do filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, freqüentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual. [...] Foi Sergei M. Eisenstein que salientou, para denunciar esse engodo, a diferença radical entre o interior do plano e o que está fora dele: tudo o que está no plano tem um estatuto ficcional, mas tudo o que não está na imagem deve ser considerado não tendo qualquer existência material e sendo um fora-de-quadro abstrato, mais do que um fora-de-campo imaginário e ficcionalizável.

Para Pascal Bonitzer (que não utiliza a palavra “fora-de-quadro”, mas fala de uma variedade particular do “fora-de-campo”), é o espaço da produção, no sentido mais amplo da palavra (não apenas a produção como processo material, mas como processo significante); para Marie-Claire Ropars, o fora-de-quadro é o espaço da escritura, no sentido inspirado por Jacques Derrida, que ela dá a essa palavra (é, portanto, um “lugar” heterogêneo a todo lugar ficcional).

O esforço maior das articulações cinematográficas de Haneke é sempre direcionado ao espectador, a quem o diretor provoca, na expectativa de uma transformação na sua relação com a imagem. O diretor cria articulações que promovem identificação e as desconstrói na esperança desse movimento ser reformador. A estrutura fragmentada da maioria de seus filmes parece objetivar a reeducação do público, tal como uma de suas maiores referências (Robert Bresson) intencionava: “Habituar o público a adivinhar o tudo do qual somente lhe damos uma parte. Fazer adivinhar. Provocar a vontade de adivinhar” (BRESSION, 2005, p. 84).

Noël Burch pensou o fora-de-campo a partir de três possibilidades: entradas e saídas, interpelação por um elemento do campo (tal como uma personagem que olha para fora do espaço delimitado pelo enquadramento) e a complexão do imaginário, que complementa as partes (um primeiro plano em uma mão subentende que o restante do corpo está ‘fora’). Para o autor, há também um fora-de-campo *concreto* (composto por elementos já vistos anteriormente) e um fora-de-campo *imaginário*, ou seja, tudo aquilo que não foi mostrado até então (AUMONT, 2003, p. 132).

Há que se considerar também o elemento sonoro que contribui para completar as partes que faltam ou complexificar sua ausência – Haneke usa bastante este recurso: “não é o sonoro que inventa o fora-de-campo, mas é ele que povoa e que preenche o não-visto visual com uma presença específica” (DELEUZE *apud* AUMONT, 2003).

Pode-se considerar o extracampo como esse espaço “ao-lado” e “alhures”: “o espaço ‘ao-lado’ é extraído a partir de opções de decupagem e montagem, o que o torna concreto

retrospectivamente” (ABREU, 2015, p. 19). Sobre esse espaço “alhores”, Deleuze (*apud* ABREU, Idem) comenta:

Ora, ao contrário, o extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. (DELEUZE, 1990, p. 280).

A partir desse conceito de Deleuze, tenta-se aqui refletir como Haneke articula sua *mise en scène* de maneira a provocar um movimento que ora convoca o extracampo “concreto” ora o “imaginário” (tal como reflete Burch), mas, através da inserção de imagens videográficas e do ato de rebobinar e acelerar imagens dentro dos filmes ou mesmo ‘dos’ filmes, ele se aproxima da ideia de Deleuze, no que tange a exceder espaços demarcados para legitimar o potencial reflexivo do cinema.

É constante a denominação de sua filmografia como uma obra composta por uma “estética da crueldade” (CAPISTRANO, 2011, p. 9), na qual a violência está frequentemente no centro da questão. No entanto, após o mergulho e revisitação a seus filmes, constata-se que, sim, é evidente que a temática da violência é contínua, porém, por sucessivas vezes, os eventos mais traumáticos (podemos chamar de catarses na narrativa) ocorrem no extracampo.

Ao afirmar que Haneke *convoca* o extracampo ao invés de simplesmente dizer que a ação ocorre fora do quadro, a intenção é inferir que esse deslocamento de uma circunstância catártica para fora do campo tradicional onde tais ações tendem a acontecer leva o espectador a uma espécie de desvio (intencional), ou seja, seu centro de atenção é movido para outro espaço, e também há uma alteração na forma do espectador se relacionar com o filme. Como se o diretor, ao *desviar* a narrativa do rumo a que o espectador fora ‘educado’ a experimentar (considerando o cinema *mainstream* hollywoodiano como este ‘educador’), a posicionasse num espaço intermediário e acreditasse que neste lugar (entre cenas, interrompido, atravessado por outro tipo de imagem que não a cinematográfica espetacular) residiria uma experiência potente e reflexiva.

Uma das explicações possíveis para esse artifício diz respeito à intenção de Haneke de despertar a consciência crítica do espectador através de um recurso de afastamento, podemos dizer, brechtiano, no qual o autor leva a ação violenta de suas personagens a um território externo ao tradicional espetacular. No entanto, nota-se que, além desse

mecanismo, há outras operações no que se optou por chamar *desvio* que não estão centradas somente em um deslocamento da ação ou catarse para o extracampo.

Se, por um lado, o diretor tende a explorar o extracampo, deslocando cenas de extrema violência para fora do quadro²⁷, por outro, ele utiliza de forma bastante adensada a dimensão sonora dos atos ocultados pelo enquadramento (ora ouvimos perfeitamente o que a câmera oculta ora esse acontecimento é encoberto pelo ruído de uma TV ligada²⁸). Além disso, nota-se, em vários de seus filmes, a presença de imagens de diversas formas e origens (videográficas, fotográficas, pictóricas) atravessando a diegese (pensando especificamente esses vídeos como espécies de ‘anomalias’ na narrativa) ou gerando ruídos que também contribuem para desvios de atenção ou compreensão do todo.

Os filmes escolhidos para a análise compreendem um período de 15 anos na carreira cinematográfica de Haneke, ou seja, mais da metade de seu percurso até o momento. *O Vídeo de Benny*, seu segundo filme para o cinema, integra o conjunto que o diretor denominou *Trilogia da Glaciação*²⁹ (composta por *O Sétimo Continente*, *O Vídeo de Benny* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*). Três anos após o terceiro filme da trilogia (1997), foi realizado *Violência Gratuita* (este, refilmado dez anos depois, nos Estados Unidos). *Caché* foi lançado em 2005, dois anos antes da refilmagem de *Funny Games U. S* (título original da refilmagem).

A partir do primeiro capítulo apresenta-se uma espécie de divisão de seus filmes por período, tema, proposta, linguagem, como forma de compreensão de seu *corpus* fílmico. Não se pretende afirmar que a análise concentrada em apenas quatro de seus 12 filmes de longas-metragens lançados no cinema dará conta de resumir toda sua obra, no entanto, acredita-se que os referidos filmes oferecem não somente uma compreensão adensada de

²⁷ Isso não significa que não haja registro da ação violenta. Haneke explora a violência em muitos filmes, bem como a expõe, de maneira direta ou indireta.

²⁸ Três exemplos ilustram bem: em *O Sétimo Continente*, durante toda a sequência do suicídio coletivo da família, a TV permanece ligada. Em *Código Desconhecido*, Anne (Juliette Binoche) passa roupas, enquanto assiste à TV. Em determinado momento, ela ouve ruídos do que parece ser uma briga ou agressão a uma criança no apartamento vizinho e os dois ruídos convivem na cena por alguns instantes. Em *Violência Gratuita*, após o tiro fatal que mata o filho da família (a cena ocorre no extracampo, enquanto vemos Paul fazer um sanduíche na cozinha), Haneke retorna à sala em um primeiro plano da televisão, ligada em uma corrida de carros. Pela tela escorre o sangue do garoto (o espectador ainda não sabe que ele foi a vítima).

²⁹ A trilogia é mencionada de diversas formas por críticos e teóricos: “Trilogia da Era Glacial”, “Trilogia Glacial”, “Trilogia da Glaciação Emocional”, “Trilogia do Gelo”. Entretanto, o diretor Michael Haneke, quem de fato cunhou o termo, se refere à mesma como “Trilogia da Glaciação”; logo, esta é a nomenclatura adotada aqui.

sua visão cinematográfica de mundo, como incitam fundamental reflexão acerca das idiossincrasias da sociedade pós-moderna.

Esta tese, portanto, propõe-se a pensar como, a partir da realização de um desvio no corpo e condução da narrativa dos filmes, Haneke constrói um pensamento acerca do mundo/homem pós-moderno através da inserção de imagens videográficas, do deslocamento de eventos catárticos para o extracampo e da afirmação do cinema como operador deste processo reflexivo.

Sendo assim, a partir desta apresentação feita, a tese está estruturada da seguinte forma:

Capítulo 1: ACERCA DE UM CINEMA SOBRE O CONTROLE – o intuito é o de abordar, de maneira abrangente e o mais completa possível, o cinema de Michael Haneke, procurando vislumbrar seus temas e estratégias narrativas empregadas; além de abarcar algumas considerações teóricas.

Capítulo 2: *O VÍDEO DE BENNY*: PRODUZIR-VER/ TORNAR-SE IMAGEM – análise.

Capítulo 3: *VIOLÊNCIA GRATUITA*: QUEM ESTÁ NO CONTROLE? – análise.

Capítulo 4: *CACHÊ*: DE ONDE VEM A IMAGEM? – análise.

Estes filmes apresentam, pois, três questões centrais da tese: o que se controla?; de quem é o controle: diretor ou personagem?; e quem, de fato, está no controle? – perguntas, inclusive, que podem transitar entre as obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – arremate sobre as reflexões propostas nas análises, procurando apontar a fundamental contribuição de Haneke à História do Cinema, bem como sua relevância como influente artista atento a questões viscerais do mundo contemporâneo.

Falar de Haneke como um autor singular e decisivo não é de forma alguma ter como princípio uma defesa (que fatalmente se mostraria frágil) de total originalidade de seu cinema, mas dar a ver a força de sua *mise en scène*, a partir da união de elementos específicos em sua forma de narrar. Espera-se refletir aqui sobre um cinema desafiador, que não esmorece frente ao espectador, mas que o convoca à cena, ‘obrigando-o’ a não somente enfrentar uma visão pessimista de mundo, como a lidar com as consequências de uma narrativa que não pretende trazer qualquer alívio.

Capítulo 1: ACERCA DE UM CINEMA SOBRE O CONTROLE

Em 2013, Michael Haneke ganhou o Prêmio Príncipe de Asturias de las Artes, promovido pela Fundación Princesa de Asturias na Espanha. Em seu discurso, o diretor mencionou o conjunto de quadros do pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828), *Pinturas Negras*:

Quando – pela primeira vez em Madri em razão da apresentação da ópera³⁰ – entrei no Prado na sala com as *Pinturas Negras* de Goya, isto causou uma comoção que, provavelmente, nunca esquecerei. Comecei realmente a me agitar e tinha dificuldade de me manter de pé. Rapidamente saí da sala porque não aguentava. Mas tinha de voltar. Cada vez que meu trabalho no Teatro Real me permitia, regressava para expor-me às sensações que esta obra provoca em mim. [...]. Até esse momento eu nunca havia sido confrontado com o efeito tão diretamente físico de um quadro e creio que também, para a maioria das pessoas, a maneira de receber a arte acontece geralmente de uma forma mais contemplativa.

O cinema, ao contrário, é um meio de avassalamento. [...]. Todos conhecemos o efeito dos quadros de tamanho sobrenatural e os tons sobre nossa pulsação e nosso bem-estar geral. Nisso consiste a força do cinema e seu perigo. Nenhuma forma artística é capaz de converter tão fácil e diretamente o receptor em vítima manipulada de seu criador como o cinema. Este poder requer responsabilidade. Quem assume esta responsabilidade? [...] A manipulação não é o contrário da comunicação? [...]. Um autor que não leva a sério seu sócio, o receptor, da mesma forma que o mesmo quer ser tomado, não tem um real interesse no diálogo (HANEKE, 2013)³¹.

A descrição de Haneke de sua reação diante do conjunto de pinturas e a relação que estabelece entre o autor no cinema e sua responsabilidade perante o espectador são um bom ponto de partida para a análise que se pretende aqui (ainda que este não seja um estudo de recepção).

Goya pintou as 14 obras nas paredes de sua casa de campo, em Quinta del Sordo, entre os anos de 1820 e 1823. As *Pinturas Negras* ficaram assim conhecidas por terem sido realizadas com tintas de pigmento escuro e negro, além da temática sombria (bruxaria, violência, personagens tenebrosas) – *mutatus mutandis*, universo e visão desencantados de mundo bastante próximos de Haneke³².

³⁰ Haneke adaptou a ópera *Così fan tutte*, de Mozart, e passou uma temporada no Teatro Real de Madri, em 2013.

³¹ Tradução desta autora do discurso disponível na íntegra em: <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2013-michael-haneke.html?texto=discurso&especifica=0>

³² Para mais informações acerca do conjunto de pinturas, ver, disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163>

Esse “efeito diretamente físico” da obra pictórica, em contraste com a experiência avassaladora do cinema, é instigante de ser explorado. A autonomia que a pintura confere ao seu observador, no sentido de a obra estar estática e reservar a quem a contempla a decisão da duração desta relação, do direcionamento do olhar e do aprofundamento desta relação, em muito difere do cinema (que, não se pode ignorar, é imagem em movimento, som e duração). A condição essencial do ato espectral no cinema pressupõe a sala escura e uma entrega ao que nos oferece o universo diegético do filme, bem como um aceite de nosso olhar ser conduzido pelo olhar da câmera (não desconsiderando aqui que, em ambas as artes, é possível um saber progressivo ou posterior proporcionado pelo aprofundamento teórico e crítico).

Através de seus filmes e entrevistas, Michael Haneke explicita o desejo de promover uma relação mais complexa e autônoma do espectador com o que está proposto pelo filme. A esta responsabilidade, assumida pelo autor, também incide uma questão de poder e controle (do autor sobre a obra, logo, também sobre o espectador). Sabe-se do risco de o cinema se tornar um meio de conversão do espectador de receptor a vítima manipulada pelo discurso do filme, tal como reflete o diretor no discurso supracitado. Deslocá-lo de uma posição confortável e provocá-lo com vias a retirá-lo da condição inativa advinda da alienação capitalista e da lógica *mainstream* hollywoodiana resultante deste sistema, configura-se o motor principal que move Haneke.

A violência norteia todos os seus filmes de alguma maneira. Seja ela oriunda de um sintoma social ou psíquico, suas personagens ora infligem a violência ora a sofrem ora resignam-se diante da perspectiva de um mundo fragmentário no qual não parece existir mais espaço para o afeto e a comunicação efetiva.

Paradoxalmente, diante de tantos estímulos, as personagens de Haneke esmorecem. Seu cinema carrega uma carga simbólica que parece inferir uma triste condição: o desejo alimentado pela lógica do capital não leva ao gozo – e se leva, este é um processo rápido e insatisfeito por excelência. Na falta de satisfação efetiva, devemos desejar mais, como delineia o capitalismo; no entanto, o despropósito do ato de consumir parece levar suas personagens a um descaso pela existência. Na impossibilidade de viver plenamente (o que quer que isto signifique), busca-se o caos, o desarranjo, o descontrole, o autoflagelo, a violência, a morte.

Haneke está longe de ser uma unanimidade justamente porque sua crítica ácida à sociedade burguesa é vista por muitos com desconfiança. É curioso notar como ele aponta e critica as prisões do homem contemporâneo (pós-moderno), mas também aprisiona seu espectador em uma experiência tortuosa, ao não oferecer nenhum caminho além da pulsão de morte ou resignação niilista passiva³³ de suas personagens. Como se o diretor afirmasse que é preciso manter o espectador sob seu julgo, seu controle, para mostrar a ele como nos encontramos confinados em nossa experiência artística, audiovisual, existencial.

Procurou-se apontar nas análises como Haneke problematiza a questão do controle na sociedade pós-moderna a partir não somente da inserção³⁴ de imagens videográficas (e também pictóricas e fotográficas), mas de sua manipulação pelas personagens ou por um agente externo (como em *Caché* e, em certa medida, nas imagens de vigilância em *O Vídeo de Benny*). Em *O Vídeo de Benny* (1992), a personagem que dá nome ao título tem a rotina toda permeada pelo universo imagético (aparelho de TV na locadora que frequenta, seu arsenal de edição, televisores em seu quarto, câmera de vídeo, revistas em quadrinhos, quadros que tomam as paredes da sala de seu apartamento).

Benny não só consome imagens, mas as produz e manipula diariamente. Neste filme, já está prefigurada a questão de dispositivos de vigilância (através da câmera em sua janela que registra a rua 24 horas por dia e também a imagem que encerra o filme – câmera de vigilância da delegacia de polícia), além de uma ideia subversiva de controle: ao transformar o acontecimento em imagem, de alguma forma Benny parece confiná-lo numa condição ficcional; logo, a relação que se estabelece com a vida *em imagens* ganha outro sentido (problematizou-se também a questão do lastro documental da imagem de vídeo).

³³ “O niilista passivo é a terceira das quatro formas de niilismo [de acordo com Nietzsche - N. A.]. Ele segue como um coveiro em um cemitério abandonado, cuida de um museu que ninguém mais visita e a poeira assenta sobre as obras esquecidas. ‘*Todo o trabalho foi em vão*’, lamenta-se o último dos homens, ‘*tudo é vão, tudo é por nada*’. Não há deuses, não há valores, não há destino, não há caminho seguro. O niilista passivo nega por negar, já não há mais força. A religião não salva, a ciência não encontra respostas, o homem é mau. Moribundos, agonizantes, os últimos homens se arrastam sem rumo. O esforço para tomar o lugar de deus foi inútil, tudo é frágil, nada vale...” (TRINDADE, 2016 - Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/02/17/niilismo-passivo-nada-de-vontade/>).

³⁴ Evidente que a mera inserção de imagens não é suficiente para essa problematização. O que esta tese tenta fazer é ponderar como Haneke articula essas imagens de maneira a inseri-las num contexto de operarem desvios na narrativa – estes, sim, capazes de incitar uma reflexão acerca da sociedade pós-moderna.

Em *Violência Gratuita* (1997), a partir da elaboração de um dispositivo³⁵ que oscila entre duas esferas (linguagem clássico-narrativa e moderna), Haneke conduz o espectador a uma experiência perturbadora que joga com sua identificação com o cinema clássico hollywoodiano para provocar rupturas na narrativa. Além da quebra da quarta parede (já citada previamente), o diretor confere ao algoz (Paul) o poder de ressuscitar uma personagem através de um recurso do vídeo (rebobinando a morte de seu parceiro com o controle remoto da casa que eles invadiram).

Analisa-se, no terceiro capítulo, como, de certa forma, essa família representa o espectador, condicionado ao comando do filme e de seu sistema produtivo (através da figura do autor e, no caso de Hollywood, também do estúdio que o controla), e como este poder conferido à personagem na catarse típica que marca o revés em que a vítima se vinga de seu agressor é o atestado maior de Haneke da condição alienada e também da banalização da violência no cinema comercial hollywoodiano.

Em relação à segunda versão de *Violência Gratuita* (*Funny Games U.S.*, 2007), a análise está focada, primeiramente, nas razões que levaram o diretor a refilmar a obra original, plano a plano, justamente nos Estados Unidos, com atores consagrados (Naomi Watts, Tim Roth e Michael Pitt). Além disso, reflete-se sobre as diferenças culturais entre as duas obras, que as torna distintas, ainda que tenham sido decupadas praticamente da mesma maneira.

Em *Caché* (2005), Haneke aborda o universo das imagens da forma, crê-se, mais radical até o momento em sua filmografia. O filme concentra-se na rotina alterada do casal protagonista Anne e Georges Laurent (Juliette Binoche e Daniel Auteuil) pelo recebimento anônimo de fitas-cassete com imagens que, a princípio, foram filmadas em frente a sua casa, até imagens de locais onde Georges vivera quando pequeno (as fitas vêm acompanhadas de desenhos com grafia infantil que também remetem a circunstâncias de sua infância). Essas imagens têm sentido bastante complexo, pois ora fazem as vezes de uma câmera de vigilância ora se reportam à memória e à psique da personagem principal.

³⁵ “O termo ‘dispositivo’ foi cunhado pelo teórico francês Jean-Louis Baudry, em seu famoso artigo na revista *Communications* n.º. 23, 1975, e se refere ao cinema como um sistema constituído de três níveis articulados: 1) a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela); 2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo; 3) o complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário” (AUMONT, 2004, p. 46).

Neste filme, Haneke explora, de maneira ainda mais frontal (embora intrincada), a questão do controle no mundo contemporâneo. Pode-se traçar um paralelo entre o filme e os conceitos de *sociedade disciplinar* de Michel Foucault (1926-1984) e as formulações de *sociedade de controle* de Gilles Deleuze (1925-1995). A ideia aqui não é aprofundar nesses conceitos, mas pensar como essa lógica de pensamento está perscrutada pela construção fílmica do diretor (tais noções serão esboçadas ao longo da análise, no quarto capítulo).

No decurso de sua obra, o diretor faz um movimento autorreflexivo³⁶ arriscado, ao apostar na opacidade do discurso, na supressão de informações, no diálogo com a linguagem clássica, bem como na subversão de seus preceitos, como forma de conduzir o espectador a outra relação, diferente da apatia resignada geralmente oferecida pelas imagens midiáticas e pelo cinema comercial hollywoodiano. Conforme Oliver Speck (2010, p. 40), “todos os filmes de Haneke são ostensivamente estruturados de acordo com as regras do gênero ao qual eles aparentemente pertencem, apenas para minar as suposições do espectador”³⁷. Não se pretende fazer um estudo dos gêneros cinematográficos, mas convocar alguns de seus princípios quando se fizer conveniente no decurso das análises.

A obra de Haneke estabelece uma série de conexões possíveis com a lógica do pensamento filosófico de Karl Marx (no que tange seu olhar crítico aos vazios promovidos pelo capitalismo), Friedrich Nietzsche (pelo niilismo de suas personagens), Theodor W. Adorno (por sua reflexão acerca da Indústria Cultural e o aprisionamento reflexivo dos sujeitos), Guy Debord (no que concerne à alienação do homem no consumo irrefletido de imagens espetaculares) e o existencialismo de Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Haneke compartilha uma visão do mundo pós-moderno que o aproxima bastante do conceito de *modernidade líquida*, de Zygmunt Bauman. Refere-se, de forma direta e indireta, a realizadores modernos, principalmente Michelangelo Antonioni (a ideia de uma comunicação que não comunica) e Robert Bresson (sua ética fílmica, especialmente).

O cinema de Haneke em muito reflete sua trajetória acadêmica e, conforme mencionado na apresentação, é tentador condicioná-lo somente a perspectivas teóricas que justifiquem

³⁶ “O termo é igualmente utilizado em um sentido mais amplo, quando o filme mostra o dispositivo (reflexividade cinematográfica) ou produz efeitos de espelho (reflexividade fílmica). Esta pode, por sua vez, remeter a outros filmes ou de auto-refletir. A reflexividade é, portanto, o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como o “filme no filme” o “cinema no cinema” e o procedimento da construção em abismo” (AUMONT, 2003, p. 254).

³⁷ Tradução da autora de: “*All films by Haneke are ostentatiously framed by the rules of the genre to which they appear to belong, only to undermine the audience’s assumptions*”.

seus conteúdos e postura incisiva. No entanto, pretende-se aqui explorar como sua concepção de mundo é traduzida e articulada em imagens a partir de um mergulho no interior dos filmes.

Nascido em Munique, na Alemanha, em 1942, o diretor radicou-se na Áustria e cresceu na cidade de Wiener Neustadt, onde foi criado por uma tia. Membro de uma família burguesa de esquerda (WHEATLEY, 2009, p. 15), seus pais, religiosos, também tinham relação com o universo artístico: sua mãe, Beatrix von Degenschild, católica e atriz; e seu pai, Fritz Haneke, protestante, dirigiu um teatro. Atualmente, o cineasta leciona a disciplina “Direção” no Institut für Film und Fernsehen - Filmakademie Wien, em Viena.

No início dos anos 1960, Haneke abandonou uma carreira em ascensão como pianista para estudar Psicologia, Filosofia e Teatro na Universidade de Viena. Trabalhou como crítico e, de 1967 a 1970, como roteirista para uma televisão alemã – trabalho que não foi muito frutífero, no sentido de possibilitar que dirigisse filmes. Ele escreveu um roteiro, mas não conseguiu produzir o filme, afastando-se da televisão temporariamente para trabalhar no teatro.

Dirigiu uma série de peças teatrais em diversas cidades, tais como Berlim, Munique, Düsseldorf, Hamburgo e Viena, nas quais produziu peças de autores como August Strindberg, Johann Wolfgang Goethe, Marguerite Duras e Heinrich von Kleist. De acordo com Grundmann (2010, p. 44), já no teatro, Haneke ganhou o *status* de provocador e a cena teatral alemã da época dava mais notoriedade e reconhecimento autoral que o próprio Novo Cinema Alemão. Sua reputação no teatro garantiu seu retorno à TV, através de um emprego no canal Südwestfunk (ARD), onde trabalhou como diretor *freelance*.

Haneke passou a maior parte de sua vida na Áustria – permaneceu intimamente ligado à televisão entre os anos 1970 e 1990. Logo se tornou relativamente conhecido como um importante diretor de filmes para a TV, mas não se conectou com o universo do cinema nesse período. Apesar de sua formação intelectual e assumido interesse crítico pela burguesia, o diretor não seguiu uma carreira de militância política no período em que cineastas como seu conterrâneo Rainer Werner Fassbinder ou Jean-Luc Godard o fizeram:

Embora ele tenha desenvolvido um olho clínico para os problemas de sua própria classe, seu trabalho não era focado em luta de classes, imperialismo, ou na opressão dos países de terceiro mundo. Enquanto ansiava por trabalhar criativamente em cinema e teatro, ele nem fundou um coletivo político de cinema (como Godard fez com o Grupo Dziga Vertov), nem se uniu a nenhum

grupo teatral de experimentos radicais (como o Antiteatro de Fassbinder). Ao invés de lutar contra o Estado, nas ruas em frente à Cinemateca Francesa, foi trabalhar para ele lendo roteiros para uma televisão estatal. No início de 1970, Haneke abandonou seu trabalho de horário integral na emissora, mas seu relacionamento com a televisão teria um impacto duradouro em sua carreira. Não apenas a TV seguiria sendo uma fonte de financiamento para seus filmes por décadas, mas também, de maneira complexa definiria o status de Haneke como cineasta nacional e transnacional (GRUNDMANN, 2010, p. 3).³⁸

Alguns autores se debruçam sobre a dupla nacionalidade de Haneke como um aspecto ora definidor de sua temática e abordagem ora relevante para avaliar seu olhar de forma mais ampla, sem as amarras de cidadania. Apesar de nascido na Alemanha, conforme já dito, o diretor residiu por muitos anos na Áustria. Seus filmes (para TV e cinema) foram financiados por emissoras de televisão de ambos os países. Quando do lançamento de seu primeiro longa-metragem para o cinema, *O Sétimo Continente* (1989), Haneke afirmou que sua intenção era construir uma reflexão em torno de características comuns aos países capitalistas e, principalmente, às classes mais favorecidas, ainda que muitos críticos e pesquisadores pautem suas reflexões em torno do *status quo* da população austríaca do pós-Segunda Guerra Mundial. Ainda que eventualmente essas questões possam surgir nas análises propostas, não é objetivo desta tese torná-las ponto central das reflexões.

É recorrente, na filmografia de Michael Haneke, a retratação de membros da classe média europeia (talvez, a única exceção seja a família de *Violência Gratuita* que aparenta ser de classe alta), geralmente representados por um casal (com variações do nome Georg e Anna), com ou sem filhos, acometido por aparentes vazios existenciais não explicitados nem justificados pela narrativa. Silêncio, apatia, falta de comunicação (não no sentido da não comunicação, mas do não entendimento entre as partes) são uma constante. Além disso, o desconcerto e a inadequação das personagens frequentemente as fazem desaguar em situações de extrema violência (ora infligida contra si próprias ora dirigida a outra em ataques de fúria súbita).

³⁸ Tradução da autora de: “*Though he developed a keen eye for the problems of his own class, his work did not focus on class struggle, imperialism, or the oppression of third world countries. While eager to work creatively in film and theater, he neither founded a political cinema collective (as Godard did with Dziga Vertov Group), nor did he join any radical experimental theater group (such as Fassbinder’s Antitheater). Instead of fighting the state, whether on the streets or in front of the Cinémathèque Française, he went to work for it, Reading scripts for state-funded television. In the early 1970s Haneke quit his full-time job at the network, but his relationship to television would have a lasting impact on his career. Not only would TV remain a central source of film funding for decades to come, but it also in complex ways defined Haneke’s status as a national and transnational filmmaker*”.

Em seus primeiros trabalhos para a televisão, já se pode perceber não apenas traços de sua visão desencantada da sociedade pós-moderna, como também sua aproximação de uma linguagem dita moderna, além do interesse pelo universo das imagens que, de alguma forma, atravessa a narrativa. A estrutura fragmentada está assinalada desde o início, no entanto, ainda que com traços de opacidade, suas narrativas tendem à linearidade.

1.1 – Apontamentos sobre a filmografia de Michael Haneke

Em vez de dividir a obra³⁹ de Michael Haneke cronologicamente entre produções para a TV e o cinema, será proposta aqui uma classificação baseada por tema, proposta, linguagem, como forma de compreensão mais ampla de sua filmografia e estilo, a partir da aproximação de alguns elementos. Tal divisão poderia se basear em diversos parâmetros, gerando outras combinações; todavia, buscou-se confrontar obras cujo conteúdo e estrutura se assemelham de alguma forma.

O intuito é trafegar de forma mais livre pelos filmes e, principalmente nos itens referentes à “Trilogia da Glaciação” e de *Código Desconhecido*, o percurso reflexivo não obedecerá à cronologia das cenas, mas serão evocadas à medida que se fizerem necessárias ao discurso aqui proposto.

A fase do diretor na televisão compreende seis filmes e uma minissérie. Conforme mencionado, a maioria dos filmes de Haneke para a TV foram coproduções entre emissoras da Alemanha e da Áustria. Para Grundmann (2010, p. 4), os filmes para a TV continham preocupações mais próximas do contexto austríaco ao longo dos anos 1970, questões alemãs ou internacionais nos anos 1980. Há também um retorno às inquietações da Áustria nos anos 1990, o que corrobora para a defesa de seu cinema não ser nacionalista, mas plural em muitos sentidos – haja vista seu deslocamento para a França a partir de *Código Desconhecido* (2000) e, posteriormente, seu trabalho nos Estados Unidos (*Violência Gratuita*, versão norte-americana, 2007).

³⁹ Infelizmente, não se teve acesso a todos os seus filmes; alguns deles não estão disponíveis na internet, não foram lançados no Brasil ou exibidos em Belo Horizonte/MG. Logo, ressalva-se o fato de alguns não serem mencionados de forma mais aprofundada. Sobre os filmes *...Und was Jommt Danach?* (1974, também creditado como *After Liverpool*), *Sperrmüll* (1976) e *Nachruf für einen Mörder* (1991) foram usadas fontes de informação disponíveis em livros e na internet.

Seu primeiro filme para a TV como diretor e roteirista, ...*Und was Jommt Danach?/ After Liverpool*⁴⁰ (1974), exibido na mostra *A Imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke* (em 2011, no Rio de Janeiro, e em 2013, no Recife), possui uma pequena análise em português disponível no catálogo da mostra e em seu sítio na internet⁴¹:

Esta adaptação de uma peça de teatro do britânico James Saunders, que no original se intitula “E o que acontece depois disso?”, mostra o cotidiano de um jovem casal composto por um escritor e uma mulher cuja profissão não é explicitada. Ambos vivem em um apartamento moderno, com vestígios de uma vida cotidiana culturalmente “antenada”: há jornais velhos e livros nas estantes e, na parede, um pôster de *Masculin, féminin*, o filme de Jean-Luc Godard. Esta primeira obra de Michael Haneke já aponta uma característica importante de sua marca: ao arranjar “pedaços”, ele sempre visualiza uma totalidade de fragmentos. Na trilha sonora, alguns gestos de “desautoridade” cultural. Ironicamente, por exemplo, *Satisfaction* surge acompanhada de imagens de um show dos Beatles, como se a performance do *superhit* dos Rolling Stones não implicasse nenhuma autenticidade digna de maiores reverências. Assim, à maneira de videoclipes, os fragmentos deste relato citam letras de músicas (em sua maioria, dos Beatles) ou frases de escritores e pensadores famosos: Ludwig Wittgenstein, Marshall MacLuhan, Henry Miller. A primeira citação é de Jean-Luc Godard, que parece ter inspirado o diretor estreante: “o filósofo e o cineasta compartilham certa vida – a visão de mundo, que é específica de certa geração”. (CAPISTRANO, 2011, p. 58).

Apesar de este filme não ter sido visto por esta autora (por não estar disponível para *download*, nem ter sido lançado no Brasil), o comentário de Capistrano permite perceber como a primeira obra de Haneke para a televisão já contém traços de sua visão de mundo e do cinema contaminando a narrativa, seja pela estrutura fragmentar, ou pela citação ao universo da música *pop*, além de referência a importantes intelectuais da Filosofia, Comunicação e Literatura. A citação de Godard ilustra o aparente desejo de Haneke de fazer um cinema que reflita filosoficamente a conjuntura de seu tempo.

Cabe destacar ainda um breve comentário sobre o filme, contido no livro *A companion to Michael Haneke*, organizado por Roy Grundmann (2010, pp. 2-3):

Seu primeiro filme, *After Liverpool* (1974), foi um drama de baixo orçamento envolvendo duas pessoas, baseado em uma peça de James Saunders sobre dinâmicas opressoras e padrões entrópicos de relacionamento, com atenção

⁴⁰ Há alguns filmes de Haneke cujos títulos não foram traduzidos para o português. Aqui, são utilizadas as traduções da mostra *A Imagem e o Incômodo: o cinema de Michael Haneke* (2011 e 2013). Quando os mesmos não tiverem sido exibidos ou lançados no Brasil, serão mantidos os títulos originais.

⁴¹ Organizado por Tadeu Capistrano (2011). Catálogo *online* disponível em: www.mostrahaneke.com

particular à rotina, falta de comunicação, alienação e mal-estar. Esses assuntos se tornariam temas-padrão em Haneke.⁴²

O filme seguinte *Três caminhos para o lago* (*Drei Wege zum See*, 1976) é uma coprodução da emissora Südwestfunk (televisão pública alemã) e da ORF (Österreichischer Rundfunk), emissora estatal austríaca, e foi escrito e dirigido por Haneke, baseado na história homônima de Ingeborg Bachmann, uma das escritoras mais influentes em língua alemã do pós-guerra. Retrata um período na vida de uma jornalista que decide visitar o pai em uma cidade da Áustria (Caríntia) onde passara sua infância. Por alguns dias, ela passeia pela região com o auxílio de um mapa e se orientando pelo lago que circunda o local. Apesar de uma estrutura linear, o filme é entrecortado por diversos *flashbacks* e uma narração em voz *over*, estratégia que o diretor retomaria novamente nos filmes para a TV *Varição* (*Variation – oder Dass es Utopien gibt, weiss ich selber!*, 1983), *A Rebelião* (*Die Rebellion*, 1993), *O Castelo* (*Das Schloss*, 1997) e, no cinema, em *A Fita Branca* (*Das Weisse Band*, 2009) – sendo que, neste, o recurso utilizado é a voz *off*⁴³.

Trata-se de um relato acerca da “repatriação” de uma mulher que se remete à própria história da Áustria após a Segunda Guerra. Entre caminhos permeados por lagunas de referenciais masculinos, Elisabeth se defronta com a culpa pela sobrevivência, plasmada no trauma, no sofrimento e na ética das imagens fotográficas. (CAPISTRANO, 2011, p. 59).

Apesar de manter certo distanciamento no que tange a revelar as motivações da protagonista, o filme ainda contém algumas pistas psicológicas da personagem, principalmente ao estabelecer paralelos entre suas angústias e os homens que passaram por sua vida, bem como o passado de sua falecida mãe e a solidão de seu pai.

Alguns elementos, no entanto, já denunciam características que retornariam em sua obra, tais como retratar personagens de classe média, um sentimento geral de perda e

⁴² Tradução da autora de: “*His first film, After Liverpool (1974), was a low-budget two-person drama based on James Saunders’s play about the oppressive dynamics and entropic patterns of relationships, paying particular attention to the onset of routine, non-communication, alienation, and malaise. These issues would become standard Haneke themes*”.

⁴³ A voz *over* é usada quando não se sabe quem está falando. É mais comumente usada em narrações da chamada “voz de Deus”, composta por um narrador onipresente e onisciente que acompanha toda a história, mas que não é um dos personagens ativos da trama. A voz *off* é usada quando se sabe quem é o personagem que fala, mas este não aparece na cena. Pode ser uma narração ou uma cena cujo personagem está do lado de fora de um ambiente e se ouve somente a sua voz (Cf. AUMONT & MARIE, 2009).

desconexão com as raízes (especialmente a protagonista), além da presença da violência e a relação da personagem com o universo das imagens (ela é fotógrafa).

Baseada em roteiro original de Haneke, a minissérie de dois capítulos *Lemminge* (1979) foi produzida pela Sender Freies Berlin (SFB) e o canal austríaco ORF. Haneke remonta à sua própria geração, ao retratar a juventude de cinco personagens moradoras de Wiener Neustadt, no ano de 1959, no episódio “*Arcádia*”, e retornar a elas, anos mais tarde (1979, mesmo ano de lançamento da minissérie), revelando todo o caos interno das personagens diante de diversas questões. De acordo com Grundmann (2010, p. 5), a produção aponta deficiências não estabelecidas da juventude do próprio diretor, parcialmente causadas pela inabilidade da Áustria em lidar com a tensão do meio do século entre a tradição e a modernidade, e como isto evoluiu para disfunções mais universais. *Lemminge* traça um retrato da geração austríaca do pós-guerra. Mesmo que não se trate de uma obra estritamente autobiográfica, certamente inclui alguns paralelos com as vivências pessoais do cineasta, conforme assumido por ele em algumas entrevistas.

O “Episódio 1 – *Arcádia*” (*Arkadien*, 1979) se passa no ano de 1959, em Wiener Neustadt, uma cidade industrial localizada ao sul de Viena, apresentando as personagens e o cerne da questão: a falta de comunicação entre adolescentes e seus pais – ainda que não seja explorada profundamente e certo distanciamento seja preservado por Haneke. Os jovens retratados vêm de famílias abastadas e também mais humildes, mas moralmente restritivas, ou seja, é construído um breve panorama dessa geração, oprimida pela repressão sexual e rigidez moral, tornando perceptível o dano posterior na segunda parte do filme, em que são acompanhados 20 anos mais tarde.

A primeira sequência conta com um recurso posteriormente abandonado por Haneke em suas obras para o cinema: o uso de música extradiegética. No entanto, é bastante significativo para a representação da juventude daquela época: em *travelling*⁴⁴, a câmera acompanha mãos (cujos donos não são revelados) depredando diversos veículos, enquanto se ouve a canção “*Lonely Boy*”⁴⁵, de Paul Anka – cantor que alcançou seu auge nas décadas de 1950 e 1960.

⁴⁴ O movimento de câmera em *travelling* também é um recurso muito pouco usado pelo diretor em seus filmes para cinema. Ele é retomado em *Código Desconhecido* (2000).

⁴⁵ A base da letra é centrada no seguinte trecho: “*I’m just a lonely boy, lonely and blue. / I’m all alone with nothin’ to do. / I’ve got everything you could think of. / But all I want is someone to love*”. (Em tradução da

Da mesma maneira que a primeira parte, o “Episódio 2: *Feridas*” (*Berletzingen*, 1979) inicia com um *travelling*; no entanto, agora, se vê um carro que segue, sem hesitar, em direção a uma árvore até bater. Os jovens do primeiro filme se reencontram aqui e se evidenciam os efeitos de sua juventude repressora: eles se tornaram adultos desajustados, perturbados, assombrados pela culpa, incapazes de refletir sobre seus processos internos e potencialmente suicidas. Sua apresentação não é feita de modo a permitir que o espectador identifique facilmente quem é quem; somente ao longo do filme, a partir da interação entre eles, consegue-se fazer a relação com os adultos do presente e os jovens do passado.

Aqui, já se pode notar a presença de elementos que se tornarão uma constante no trabalho de Haneke. As personagens de *Feridas* têm empregos estáveis e aparentemente não passam por privações financeiras; no entanto, se encontram sufocadas por uma atmosfera conflituosa, de frustração sexual e apresentam doenças psicossomáticas.

O sentido do título é explicado por meio de uma inserção que precede o filme, informando sobre essa raça de pequenos roedores denominados *lemminge*, que são famosos por seus “suicídios coletivos” em situações limites. Segundo o cineasta, os protagonistas deste relato também têm vidas solitárias, rasteiras e comuns, assoladas pela angústia e pelo isolamento (CAPISTRANO, 2011, p.61).

Em seguida, Haneke realizou *Variação* (*Variation - oder Dass es Utopien gibt, weiss ich selber!*, 1983), produzido exclusivamente na Alemanha, numa emissora de TV de Berlim (SFB), e conta a história de uma relação amorosa adúltera entre Georg e Anna⁴⁶. Apesar de apaixonados, os amantes vivem em constante estado de flagelo, consumidos pela culpa por ferirem seus parceiros (Georg é casado com uma mulher e Anna vive uma relação homossexual com uma atriz ciumenta e possessiva).

Em um início pouco convencional, Haneke insere uma primeira narração de maneira a subentender um narrador onisciente que poderia aparecer eventualmente no filme ou não. Em seguida, vemos um casal ouvindo uma gravação e a precariedade do som do gravador nos impede de identificar de imediato se tratar do mesmo narrador (na primeira sequência narrativa, a voz é límpida, como geralmente ocorre em narrações em voz *over*). A contextualização dessa cena é fornecida aos poucos, ao longo do filme.

autora: “Eu sou apenas um garoto solitário, solitário e triste. / Estou completamente sozinho, com nada para fazer. / Eu tenho tudo que você pode pensar. / Mas tudo que eu quero é alguém para amar”).

⁴⁶ Neste filme aparecem, pela primeira vez, personagens com os nomes Georg e Anna, que acabam se tornando uma constante nos filmes de Haneke, com as variações Georg, George, Georges; Anna, Anne, Ann.

O subtítulo do filme, “*oder Dass es Utopien gibt, weiss ich selber!*”, significa “Que utopias existem, eu sei muito bem!”. O filme começa com um plano aéreo de Berlim e uma narração em *off*⁴⁷ que diz:

- “Quando criança ela tinha uma visão muito divertida. Talvez, apenas porque outra criança disse ou ela interpretou errado uma conversa entre adultos. A qualquer custo, ela pensava que os anjos eram enormes. Típico de tantas formas. Mas seu tamanho os permitia ver tudo. Isso a amedrontava. Daí em diante, apesar de morarmos no terceiro andar, ela se sentia insegura. Ela nunca me disse. Até muito mais tarde. Dois anos atrás. Esperem um minuto... não importa. Naquela época, ela não dizia. Embora ela fosse muito pequena para fechar as cortinas sozinha e eu poderia tê-la ajudado. Os anjos sempre vigiam através da janela. Mas eu estou desviando. Vocês podem ignorar tudo isso. É... como crianças expressam seus medos?”

Após essa narração, quando a câmera alcança a cidade, um corte revela um gravador em primeiro plano. A câmera se afasta, mostrando um casal (que, posteriormente, saberemos se tratar dos dois amantes) que escuta uma gravação em silêncio:

- “Isso me interessava, de qualquer forma. Crianças... que não conseguem dormir no escuro porque têm medo de imagens que as afligem. Eu sentei com o professor de religião. Nós pensamos num assunto que tornasse possível o conhecimento dos medos pessoais de crianças sem que elas tivessem de se sentir envergonhadas. Infelizmente, nossas feridas nos embaraçam. Menos as que causamos do que aquelas que nos afligem. E crianças aprendem rapidamente. Infelizmente”.

Nesse momento, o homem se levanta e sai de quadro. A câmera o acompanha, até parar diante de um varal onde estão expostos vários desenhos, aparentemente feitos por crianças, que mostram desastres e imagens opressoras. A gravação continua:

- “De toda maneira... assim nós chegamos ao Apocalipse. Raramente eu vi crianças desenharem com tanta concentração. Nós tentamos com as mais velhas, mas foi um fiasco. [*Ouve-se a voz de uma mulher*]. Eu não sei exatamente. Eu acho que eles já aprenderam a não mostrar nada deles mesmos”.

Em *fade*, a câmera passa a acompanhar fotografias, também em um movimento de *travelling*, mostrando diversos músicos segurando instrumentos (aparentemente de alguma orquestra), enquanto ouvimos uma música clássica extradiegética (recurso que é

⁴⁷ Optou-se por utilizar o termo voz *off* porque, apesar de o narrador-personagem não ser revelado de início, posteriormente saberemos se tratar de uma entrevista que Anna conduzira com Georg, e o mesmo relatava um fato da infância de sua irmã.

abandonado após *O Sétimo Continente*). Uma mulher se destaca na maioria das fotos – posteriormente, pode-se aferir se tratar da irmã de Georg, já adulta.

Nessa sequência de abertura, Haneke utiliza um recurso extremamente comum da linguagem clássico-narrativa, de apresentação do geral para o particular. Através de uma série de planos da cidade, ele introduz o universo retratado com o recurso de voz *off* citado, até encontrar o casal. A partir desse momento, ele provoca um pequeno desvio (ao revelar o gravador e misturar as narrações, saindo do *off* para uma voz que depois saberemos se tratar de um dos protagonistas) e mistura dois elementos imagéticos: desenhos infantis e fotografias. As imagens infantis parecem se referir às emoções e situações descritas pela voz *over*; no entanto, uma fusão revela um conjunto de porta-retratos com personagens que não conhecemos. O diretor mistura elementos, digamos, transparentes, mas mantém certa opacidade na narrativa (conforme fotogramas – Figura 01).



Figura 01 – Fotogramas da sequência de abertura de *Varição*. Fonte: *Varição* (1983).

Um novo corte revela um casal que entra em casa, conversando amenidades. Quando as luzes se acendem, vemos se tratar do homem da cena anterior, junto de outra mulher.

Ouvimos o som de um violoncelo e uma jovem desce as escadas e cumprimenta Georg (posteriormente, saberemos se tratar de sua irmã). Eles conversam na cozinha acerca de uma peça de teatro a que foram assistir, chamada *Stella*⁴⁸. Georg e a esposa discutem a questão das utopias e ele relata a primeira versão do final, na qual Stella sugere ao marido e ao amante que vivam os três juntos; ao contrário da segunda versão em que, incapazes de lidar com esta possibilidade utópica, o casal se mata. Georg, então, diz que considera a segunda versão mais realista. De acordo com Capistrano:

Um movimento cinematográfico cujo objetivo talvez seja também dar asas à fantasia. Na espacialidade do filme, os protagonistas tentam desesperadamente se aproximar uns dos outros, e também da câmera, enquanto procuram conter suas emoções ao serem vistos em panoramas objetivos. Este filme é uma rara incursão de Haneke no *Bürgerliches Schauspiel*, uma forma fácil de drama burguês frequentemente adaptável às solicitações da televisão pública. Aqui aparecem pela primeira vez os nomes Georg e Anna, que logo protagonizarão vários filmes do cineasta. Com eles, neste caso, acompanhamos um romance de tom epistolar construído no tom das cartas trocadas pelos amantes apaixonados ou escritas por aqueles que eles fizeram sofrer. (CAPISTRANO, 2011, p. 62).

Esse recurso narrativo de dar acesso ao psicológico das personagens pela via da leitura (em *off*) de uma carta seria retomado por Haneke no longa *O Sétimo Continente*.

O filme *Quem foi Edgar Allan?* (*Wer war Edgar Allan?*, 1984), uma coprodução austríaca-alemã, foi baseado em um livro homônimo de Peter Rosei que assinou o roteiro com Michael Haneke. O diretor alterou drasticamente o rascunho de Rosei e, desde então, o roteiro é assinado pelo pseudônimo Hans Brosciner.

Na sequência de abertura, vemos uma mulher deixar cair uma echarpe branca da varanda e a câmera acompanha o lenço despencar lentamente em direção a um lago onde acontece uma busca policial – numa sutil referência ao filme *Uma mulher delicada* (*Une femme douce*, 1969), de Robert Bresson.

Devido ao alcoolismo e abuso de drogas, o protagonista, cujo nome não é revelado, tem dificuldade em distinguir realidade de fantasia, no período em que reside em Veneza. Um advogado de sua família o visita, informando sobre a morte de seu pai que lhe deixara uma herança. Um dia, em um café, o rapaz conhece um misterioso homem que se apresenta

⁴⁸ A peça foi escrita por Johann Goethe e retrata a vida de um homem que encontra uma forma de conciliar a convivência com a esposa e a amante. A peça provocou diversos protestos e o autor viu-se obrigado a alterar o final, de modo que os dois personagens cometessem suicídio.

como Edgar Allan, e desvendar seu suposto segredo se transforma em uma obsessão para o jovem. De acordo com Speck (2010, pp. 66-67):

Quem foi Edgar Allan?, a novela do autor austríaco Rosei, é um lúdico exame de diferentes gêneros: romance policial, paródia de um *Bildungsroman* [novela alemã que geralmente aborda o desenvolvimento psicológico da personagem principal. N.A.], confissão de pecados da juventude, narrativa de viagem... O narrador reconstrói sua estada em Veneza durante seu vício em drogas e crescente perda de conexão com a realidade, e onde ele conheceu Edgar Allan, um americano misterioso, que poderia ser o chefe do crime organizado em Veneza ou fruto da imaginação do narrador. Enquanto a novela imediatamente levanta dúvidas acerca da validade das reminiscências do narrador, o filme inicia com uma referência de gênero ao evocar a atmosfera misteriosa do “*whodunit*” [tipo de novela baseada na investigação de quem cometeu o crime. N. A.] com uma cena de um procedimento policial em Veneza. Haneke explica que ele e Rosei “quiseram virar de cabeça para baixo um livro que é todo centrado na cabeça, completamente interior” (Haneke, 1995:12). Comparado a outros filmes de Haneke, *Quem foi Edgar Allan?* aparenta ser relativamente convencional.⁴⁹

Apesar da estrutura aparentemente convencional apontada por Speck e de o filme conter uma série de elementos narrativos que Haneke abandonaria em sua carreira, há uma cena específica que merece atenção, quando, em determinado momento, o protagonista encontra-se em um local de aposta de corridas de cavalo onde ele procura Edgar Allan sem sucesso. Ele olha para a TV e a câmera faz um *zoom-in*, aproximando-se do corpo de um cavalo (Figura 02 – numa alusão distante, mas possível, aos experimentos de Muybridge – Figura 03). Um *fade* no branco faz a transição para outro espaço. A escolha pelo *fade* no branco é interessante, pois, geralmente, alude a uma saída de um estado de consciência para um universo onírico ou indica um *flashback*. No entanto, Haneke subverte esse sentido, visto que a impressão ao longo do filme é a de que o protagonista embarca numa espécie de devaneio em relação à figura de Edgar Allan e esta sequência que sucede o *fade* no branco conduz o espectador a um momento de consciência no qual a personagem se dirige diretamente à câmera, sugerindo uma consciência autorreflexiva.

⁴⁹ Tradução da autora de: “*Wer war Edgar Allan?*, the short novel by the Austrian author Rosei, is a playful examination of many different genres: crime novel, parody of a *Bildungsroman*, confession of youthfull sins, travel narrative... The narrator reconstructs his stay in Venice at a time when he indulged in drugs and increasingly lost connection to reality and where he met Edgar Allan, a mysterious American, who might have been the boss of organized crime in Venice or a figment of the narrator’s imagination. While the novel immediately raises doubt about the validity of the narrator’s reminiscences, the film begins with a genre reference by evoking the mysterious atmosphere of a ‘whodunit’ with an establishing shot of a police procedure in Venice. Haneke explains that he and Rosei ‘wanted to turn inside-out a book that is actually set completely in the head, completely inside’ (Haneke, 1995: 12). Compared to other Haneke films, *Wer war Edgar Allan?* appears relatively conventional”.



Figura 02 – Imagem da TV, em *Quem foi Edgar Allan?*.



Figura 03 – Trecho experimento fotográfico de Muybridge.

Remetendo à quebra da quarta parede, a personagem, em primeiro plano, vira-se na direção do espectador e pergunta: “Você conhece a história de Edgar Allan Poe, *Hop-Frog*?”. Nesse momento, o filme sofre uma ruptura de sua linearidade. Inicialmente, a câmera o enquadra em primeiro plano e, à medida que o jovem explica o contexto do livro de Poe, ela se afasta, revelando o espaço em que ele se encontra: uma espécie de galpão destruído – talvez, pelo fogo – que parecia habitar um teatro.

O rapaz aparece demonstrando uma sobriedade que não ocorre com frequência no filme e alude à personagem de Allan Poe – que quase chegou às raias da loucura. À medida que a câmera se afasta, vemos uma série de objetos cênicos que já haviam aparecido em outros momentos do filme, o que tanto corrobora o caráter ficcional do mesmo, quanto, ao aludir à cena teatral, também fortifica o contexto mental fantasioso da personagem – além de se tratar de um recurso autorreflexivo, de um desvio do gênero policial para uma quebra do ilusionismo que o filme assumira até então. Ao fim de sua narração, o jovem conta que a personagem do escritor, ao final, incendiara as fantasias de seus algozes (neste ponto, podemos ver o espaço em um plano geral que revela o contexto de destruição do material cênico) e diz: “Allan quis me enlouquecer também?” – referência à personagem do filme, de nome homônimo ao do escritor (Figura 04).



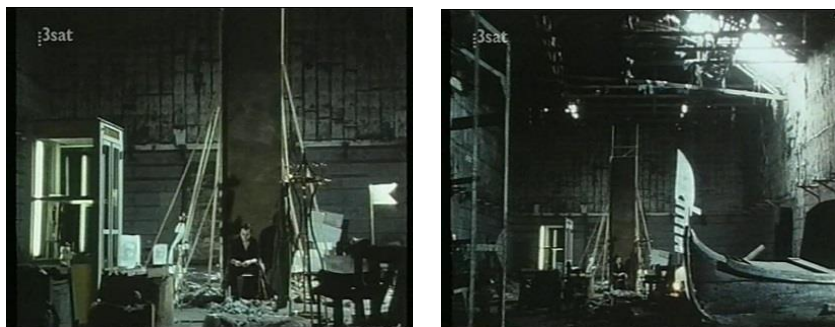


Figura 04 – Fotogramas da sequência de quebra da quarta parede. Fonte: *Quem foi Edgar Allan?* (1984).

Após esta cena, um *fade* no branco mostra a personagem dentro de uma ambulância onde diz ao enfermeiro que a atende que sua tentativa de suicídio fora apenas um acidente, “um estúpido acidente”. O filme segue no mesmo ritmo anterior⁵⁰.

Já *Nachruf für einen Mörder* (1991) “é de certo modo uma colagem experimental de imagens televisivas encontradas durante um suposto ‘zapear’ pelos programas de diversos canais em um dia”⁵¹.

Ainda que até essas obras já citadas o Holocausto não tenha sido abordado frontalmente pelo diretor, suas sequelas se espalham em praticamente todos os filmes, de maneira mais ou menos direta. Pelo menos três deles lidam de forma mais explícita com o universo das duas grandes guerras: *Fraulein – ein deutsches Melodram* (1986) retrata a relação de uma alemã com um ex-prisioneiro de guerra francês, na década de 1950; *A Rebelião (Die Rebellion, 1992)* mostra o retorno a casa de um veterano da Primeira Guerra, após ter sua perna amputada; e *A Fita Branca (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte, 2009)* é o que investe numa relação mais explícita com as raízes do Holocausto, visto que retrata crimes misteriosos em uma vila e os suspeitos são crianças que, devido à sua idade naquele período, seriam supostamente os adultos da Alemanha de Hitler.

Fraulein – Ein deutsches Melodram é todo rodado em preto-e-branco, com exceção de seus últimos quatro minutos. Johanna é dona de um cinema que, além de filmes europeus, exhibe filmes norte-americanos em inglês para soldados, em uma pequena cidade da

⁵⁰ A utilização da estratégia de quebra de quarta parede por Haneke será explorada mais detidamente na análise das duas versões do filme *Violência Gratuita*.

⁵¹ Tradução da autora de: “*Nachruf für einen Mörder (Obituary for a Murderer) is a somewhat experimental collage of television footage found while supposedly “zapping” through the broadcasts of several channels on one day*” (Disponível em: <https://mubi.com/de/films/obituary-for-a-murderer>).

Alemanha Ocidental, em meados da década de 1950. Seu marido Hans encontra-se em um campo na Rússia e ela acredita que ele esteja morto. Ela tem um caso com um dos funcionários de seu irmão. Um dia, para a surpresa de todos, seu marido retorna; no entanto, não consegue se reconectar à realidade anterior à guerra.

No início, vemos uma propaganda do filme *O Barão de Münchhausen* (*Münchhausen*, Alemanha, 1943), de Josef von Bány, com o ator Hans Albers, anunciado em cores (no entanto, o filme em si está em preto-e-branco). Ao final, Johanna está triste, sentada em um bar que exhibe na televisão o mesmo filme, desta vez em cores (o restante da cena segue em preto-e-branco). Quando o protagonista do filme de Bány se aproxima da câmera, um contraplano revela Johanna em cores. Assustada, ela olha para o lado e vê seu amante, André, que diz a ela que agora está livre. Um contraplano mostra novamente o filme e, em seguida, André e ela. Johanna gargalha, enquanto acompanhamos o desfecho do filme na TV (Figura 05). É estabelecida uma lógica de plano e contraplano entre a ficção (o filme dentro do filme) e o universo diegético, como se ambos passassem a fazer parte da mesma lógica de *mise en scène*. A palavra “*ende*” (fim) aparece no filme da televisão, declarando também o final do filme de Haneke.

Este epílogo dialoga com *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, EUA, 1985), de Woody Allen, lançado no ano anterior. Assim como no filme de Allen⁵², o cinema, de certa forma, tem um estatuto redentor. No caso de *Fraulein*, é curioso notar que na sequência em questão, a personagem não assiste ao filme no cinema onde ela trabalha, mas na TV.



⁵² No que tange à arte como entidade redentora do homem, também vem à memória *Noites de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Itália/França, 1957), de Federico Fellini.



Figura 05 – Fotogramas da sequência final de *Fraulein*. Fonte: *Fraulein* (1986)

A Rebelião também foi uma produção austríaca, adaptada da novela de Joseph Roth, sobre um veterano da Primeira Guerra Mundial que falhou em sua reintegração em Viena e teve sua perna amputada. Com receio de ter de retornar à guerra, Andreas Pum (Branko Samarovski) finge sofrer de *shell shock*, uma síndrome que produz tremores, geralmente acometida por veteranos de guerra que sofreram severos traumas. Pum consegue uma licença para trabalhar e se torna músico de rua, onde toca músicas típicas em um realejo.

A narrativa é conduzida em um procedimento de voz *over* que permite ao espectador ter acesso aos acontecimentos e ao estado psicológico da personagem. Haneke utiliza uma estratégia similar a seu filme *Fraulein: A Rebelião* mistura cenas em preto-e-branco e a

cores, alternando entre tons mais sóbrios e frios nos momentos em que é contada a história da personagem e cores vivas e vibrantes quando a mesma fantasia uma vida diferente para si (Figura 06). Além disso, são usadas imagens de arquivo, procedimento que Haneke abandonaria em sua obra.



Figura 06 – Fotogramas da sequência final de *A Rebelião*. Fonte: *A Rebelião* (1993)

Ele conhece uma viúva, casa-se com ela e, quando sua vida está retornando aos eixos, Pum reage a um comentário preconceituoso dirigido a ele dentro de um bonde e a resposta geral (do homem, da sociedade, da polícia e de sua esposa) é contrária a ele, modificando toda a sua vida:

Essa “rebelião” aparentemente inócua transformará novamente a sua vida. Um filme guiado pela narração voz *over*, que profere as palavras que faltam a Andreas para se expressar, e pelo uso de imagens de arquivo das marchas de trabalhadores em Viena. Inserido nesse conturbado período histórico do país de origem de Haneke, o mundo interior de Andreas é preto e branco, e poucas vezes colorido, desenhando a narrativa de uma vida desperdiçada pela história e sua tentativa de redenção pela arte (CAPISTRANO, 2011, p. 64).

Pode-se dizer que *A Fita Branca* é um filme sobre as raízes do mal (tal como Haneke o classifica). É inevitável a associação dessa sociedade retratada com a infância daqueles que protagonizaram (ou foram personagens importantes) a Segunda Guerra Mundial. O filme se passa no início do século XIX, poucos anos antes da Primeira Guerra, em uma pequena vila no interior da Alemanha.

Haneke retoma o recurso da narração em *off* para uma personagem que vivera o período e, anos depois, rememora acontecimentos que, de acordo com ele, são relevantes para refletir o que ocorrera naquele país. O filme inicia com uma tela no preto e a seguinte descrição:

“Não sei se a história que quero contar a vocês é inteiramente verdadeira. Parte dela eu só conheço por ouvir falar. Depois de muitos anos, várias coisas permanecem obscuras, e muitas perguntas continuam sem respostas. Mas acho que devo contar os estranhos acontecimentos que ocorreram em nossa aldeia. Quem sabe, eles poderiam esclarecer algumas coisas que ocorreram neste país”.

O argumento de *A Fita Branca* se assemelha ao do filme *A Vila* (*The Village*, EUA, 2004), de M. Night Shyamalan, uma vez que ambos retratam uma comunidade campestre acometida por uma série de atos de violência cujo autor se desconhece. Assim como o filme norte-americano, a violência demarca a degradação dos ideais dessas comunidades. O professor da cidade (que saberemos ser o narrador, mais jovem) pondera por diversas vezes suas suspeitas diante das crianças, cujo comportamento enigmático frequentemente desperta a sua atenção. São elas as usuárias da fita branca que dá nome ao filme: um acessório exigido por um dos pais, para lembrá-las de seu compromisso com a pureza. O que mais aproxima *A Fita Branca* da obra pregressa de Haneke é o fato de o mal (ou essa insatisfação em si com o estado de coisas), apesar das investidas do professor, ser incontornável.

A escolha pelo preto-e-branco potencializa esse *status* de mal *versus* pureza que contamina o filme. As roupas pretas fazem destacar a alvura da pele de suas personagens, o que, por sua vez, contrasta com a sociedade retratada, extremamente rígida e castradora. Em termos de *mise en scène*, *A Fita Branca* é articulado de maneira bastante convencional para os padrões narrativos de Haneke. O *off* nos conecta aos anseios e apreensões da personagem-narrador e, em sua fala, existem reflexões acerca do outro que possibilitam uma leitura mais ‘transparente’, algo bem incomum, se comparado com os filmes que antecedem esta obra. Sua estrutura fabular em muito se assemelha à sua obra para a TV, *A Rebelião*.

Trata-se de uma alegoria dos ideais fascistas que embalam os regimes totalitários da época, sutilmente disseminados nos corais da norma, do rigor e da pureza. Porém, essa espécie de gênese do nazi-fascismo não se limita ao contexto germânico, pois, nas palavras do próprio Haneke, o filme aborda “as raízes do mal”. A lente se debruça com a agudeza de um bisturi sobre um grupo de crianças “que são doutrinadas com alguns ideais e se tornam juízes dos outros – justamente daqueles que as fizeram engolir aqueles ideais goela abaixo”. Quando se constrói uma ideia de uma forma absoluta, “ela vira uma ideologia autoritária”, continua o cineasta, “e isso ajuda àqueles que não têm possibilidade

alguma de se defender da obrigação de seguir essa ideologia como uma forma de escapar da própria miséria”. Não se trata de um problema limitado ao fascismo da direita, mas vale também para o da esquerda e o religioso: “poderia se fazer o mesmo filme – de uma forma totalmente diferente, é claro – sobre certos grupos islâmicos de hoje”, acrescentou Haneke, pois “sempre há alguém em uma situação de grande aflição que vê a oportunidade, através de uma ideologia, para se vingar, se livrar do sofrimento e consertar a vida; em nome de uma ideia bonita você pode virar um assassino” (CAPISTRANO, 2011, p. 55).

Como o próprio nome diz, os três filmes que compõem o que Haneke denominou como sendo sua “Trilogia da Glaciação” (*Vergletscherungs-Trilogie*) – *O Sétimo Continente* (1989), *O Vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994) – guardam certas similaridades tanto em sua abordagem estética, quanto temática, apesar de não formarem uma trilogia sequencial, na qual uma história depende da outra e possui as mesmas personagens. Ao ser questionado pelo crítico Serge Toubiana acerca do que tornaria os três filmes uma trilogia, o diretor respondeu:

Era o meu retrato do que eu sei sobre essa sociedade em que eu vivo. Sobre a frieza... algo que eu já falei mil vezes, eu acho que cometi um erro ao dizer que era uma trilogia sobre a glaciação. Isso vem me perseguindo, e por isso é difícil falar a respeito. Eu sempre tive dificuldade de lidar com rótulos que definem um realizador ou um filme, porque eu sempre tento ser mais complexo do que o que pode ser dito a respeito de uma frase como essa. Essa trilogia, se formos definir, também aborda a questão da comunicação que não mais comunica. É isso para mim. A impressão que eu tenho e que eu tento lidar em meus filmes é que as pessoas falam, falam, mas não se comunicam. E a proximidade só piora. Quanto mais perto, menos a gente se fala (HANEKE *apud* TOUBIANA).⁵³

A trilogia possui alguns temas centrais que são recorrentes na obra de Haneke, tais como: incomunicabilidade, apatia, violência, inconformidade com o estado de coisas (no entanto, inabilidade em lidar com este sentimento que, quando se manifesta, é em forma de violência ou suicídio), culpa, angústia, frieza... Os filmes retratam personagens, em sua maioria, pertencentes à classe média que, apesar de se poder avaliar tendo como ponto de partida o fato de residirem na Áustria do pós-Segunda Guerra, também são fiéis representantes de qualquer sociedade regida pelo capitalismo e absorvida pela mídia – viés que Haneke diz ter sido seu principal foco de abordagem.

⁵³ Serge Toubiana realizou três entrevistas com Haneke, nas quais abordou cada um dos filmes que compõem a trilogia: *O Sétimo Continente* (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cTikyDQGjSs>); *O Vídeo de Benny* (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OmshNFEUTM>); e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=30ixr9UD0_s). As citações foram livremente traduzidas da versão legendada em inglês.

A esse respeito, também ao longo de sua conversa com Toubiana, Haneke menciona a pergunta de uma espectadora na plateia durante o Festival de Cannes, na ocasião de estreia de *O Sétimo Continente*: “A Áustria é assim tão deprimente?”. O diretor diz considerar esta pergunta uma espécie de escapismo, pois é mais fácil centralizar as questões apontadas por ele em um único país do que considerar que esse mal-estar existencial contido em seus filmes possa refletir um estado de coisas mais universal. De acordo com ele, não havia a intenção de centralizar os fatos na Áustria e inferir que o que levara aquela família ao autoextermínio teria alguma relação com o Holocausto ou qualquer questão político-econômica do país: “Não é um retrato da Áustria, é um retrato dos países ricos”, afirma.⁵⁴

O único rastro deixado pelo diretor foi a placa do carro do casal, da cidade de Linz. *O Sétimo Continente*, na realidade, foi filmado na Romênia, o que torna a escolha pela placa ser de Linz interessante. De acordo com Mattias Frey (2010), “O cenário é uma Linz ‘desfamiliarizada’, a cidade rendida como um terreno baldio da indústria, Autobahn e casas geminadas” [Autobahn é o sistema rodoviário federal de acesso controlado da Alemanha. O termo alemão oficial é ‘*Bundesautobahn*’, ou seja, ‘autoestradas federais’ - N.A.].⁵⁵ Pela fala de Frey, pode-se deduzir que a cidade guarda uma espécie de aura muito próxima ao estado de espírito das personagens do filme. No entanto, uma curiosidade é que Adolf Hitler morou justamente em Linz dos nove aos dezoito anos, antes de se mudar para Viena. Esse estado de glaciação que perpassa os filmes se refere tanto às temáticas (família que comete suicídio; adolescente que mata garota para “ver como seria”; jovem que, em momento de surto, invade um banco, matando pessoas e se suicidando) e às personagens (em sua maioria, apáticas, frias e sem motivação aparente), quanto à *mise en scène*.

O centro dos filmes é a instituição familiar (no terceiro, ela aparece de forma ainda mais fragmentada), tal como esboça Georg Seesslen (2010, p. 329): “A perspectiva central na trilogia é dirigida à Família, uma instituição que, originalmente, teve de interceder entre o indivíduo e a sociedade e, na estrutura da glaciação, está fadada a ter esta contradição em sua essência”.⁵⁶

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cTikyDQGjSs>

⁵⁵ Tradução da autora de: “*The setting is a hopelessly defamiliarised Linz, the city rendered as a wasteland of industry, Autobahn and row houses*”.

⁵⁶ Tradução da autora de: “*The central perspective in the trilogy is directed toward the Family, an institution which originally had to intercede between the individual and society and, in the structure of glaciaation, is bound to have this contradiction as its actual content*”.

Os filmes se mantêm nesse prisma da vida sob controle, e esta questão aparece de diferentes formas. Em *O Sétimo Continente*, isso fica bem demarcado pelo mecanicismo com o qual a rotina da família é retratada. A vida é reduzida a gestos e ações (dormir, acordar, tomar banho, vestir-se, comer, dirigir, ver televisão, trabalhar, estudar, rezar) e alimentar-se se torna o único ritual que une as pessoas – ainda que isto não signifique que elas realmente se comuniquem enquanto comem. Tomar café e jantar são duas ações repetidas sucessivamente no primeiro filme e o banquete final da família demarca uma espécie de catarse terminal (tal como a última refeição de um condenado à morte).

Em *O Vídeo de Benny*, os únicos momentos em que a família se reúne acontecem à mesa de jantar ou diante da televisão – este ato se repete em diversos filmes de Haneke além da trilogia: em *Amor* (2012), por exemplo, o primeiro sinal da doença que acomete Anne ocorre justamente durante o café da manhã, quando ela paralisa e a torneira da pia fica vários minutos aberta; em *71 Fragmentos*, uma cena marcante ocorre justamente durante o jantar de Maria (Claudia Martini) e Hans (Branko Samarovski), quando, embriagado, o marido diz “eu te amo” para a esposa que reage indignada, questionando-o sucessivas vezes até que Hans desfere um tapa em seu rosto, Maria tem o ímpeto de se levantar, mas desiste, como se aquela fosse uma condição inelutável.

Nessa trilogia, a câmera mantém uma distância tão ‘glacial’ quanto o termo proposto pelo diretor sugere: nos três filmes, ou as personagens não são enquadradas de perto (*O Sétimo Continente*, principalmente) ou, quando o são, o que se destaca é a sua passividade e apatia diante do outro e do mundo ao redor, sua angústia – que, geralmente, não é aprofundada pelo filme (Figuras 07, 08 e 09, respectivamente). O silêncio e a falta de diálogo geralmente são transpostos ou interrompidos por interferências midiáticas (rádio e televisão, principalmente) que ora servem de alívio ou escapismo ora de ruído para o caos aparentemente injustificado das personagens.



Figura 07 – Jantar com Alexander. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).



Figura 08 – Benny tenta dormir. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).



Figura 09 – Maria chora. Fonte: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994)

A trilha sonora musical, quando existe, é justificada pelo universo diegético. Além disso, os três filmes possuem uma tonalidade também fria, marcada por tons brancos e assépticos, cinzas ou azulados. Há pouquíssimo movimento de câmera e a duração das cenas é um fator marcante: ora uma cena é longa e angustiante ora é curta simbolizando uma intensificação da angústia presente. Outro elemento significativo são os enquadramentos pouco convencionais ou reveladores.

No caso de *O Sétimo Continente*, os corpos são, geralmente, mutilados pelo enquadramento (Figura 10) e, quando aparecem, são enquadrados em planos-detalhes, em meio a objetos ou distanciados da câmera (Figuras 11 e 12). Em *O Vídeo de Benny*, além desse distanciamento (que se dá, muitas das vezes, pela atuação e não pela distância física da câmera), o filme oscila sua via de registro (ora acompanhamos o universo diegético pela câmera de Haneke ora pela câmera de Benny – Figuras 13, 14 e 15).



Figura 10 – Anna acorda Eva.



Figura 11 – Georg dirige.



Figura 12 – Eva come.

Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).



Figura 13 – Benny filma pai.



Figura 14 – Pai e filha no elevador.



Figura 15 – Benny filma mãe.

Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

No caso de *O Sétimo Continente*, a existência das personagens é basicamente resumida pelo mecanicismo com o qual executam ações rotineiras. Seus atos ganham mais relevância através da câmera de Haneke do que seu estado emocional – praticamente ignorado ou, quando revelado, não se sabe o que o motivou. Até o sexo é tratado como mais um dos afazeres do casal. Na única vez em que aparecem transando, estão vestidos, no escuro, não se beijam e pouco se tocam. A luz que incide no ambiente vem do rádio-despertador que anuncia as horas e demarca o recomeço das ações diárias (Figura 16).



Figura 16 – Fotogramas que sugerem sexo pela manhã. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

O acesso às personagens é dado pelas cartas que são lidas ao longo do filme; no entanto, é ocultado do espectador seu estado de espírito enquanto escrevem. Na primeira, escrita por Anna, vemos somente o papel e, em um breve momento, uma parte de sua mão (Figura 17). As outras duas são escritas por Georg: em uma, ele fala de forma mais figurativa

acerca do suicídio por vir. Enquanto o ouvimos, em *off*, a câmera o observa de longe (Figura 18) e, em seguida, executando tarefas mecânicas no trabalho. A última, também através do recurso *off*, discorre acerca da opção por “levarem” Eva com eles.

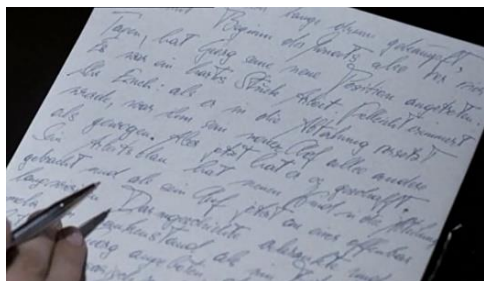


Figura 17 – Carta de Anna.



Figura 18 – Georg ao longe.

Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

Enquanto o ouvimos, vemos um desenho da garota, que, de certa forma, alude a uma espécie de ida ao Paraíso (motivada, inicialmente, pela imagem da Austrália idealizada – que será mencionada mais adiante – antecedendo o desenho de Eva), tanto pelo desenho de Eva (Figura 19), de uma garota loira de costas para a câmera e mergulhada num mar de cores, quanto pela fala de Georg. Ele relembra, na carta, de uma cantata que ouviram na igreja, durante a Páscoa, cuja letra dizia: “Eu regozijo ao pensar na minha morte”. De acordo com Georg, ao ouvi-la, Eva dissera: “Eu também”, ao passo que os avós ficaram assustados. Diante desse sentimento manifestado pela garota, e por terem conversado com ela e percebido que a ideia da morte não a afligia, os pais decidiram “levá-la”.

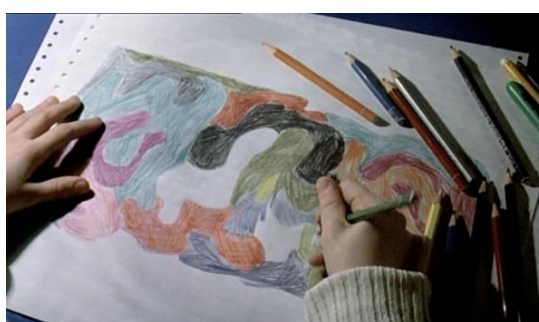


Figura 19 – Desenho de Eva. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

O universo imagético, em *O Sétimo Continente*, é tratado a partir de elementos mais simbólicos. O rádio exerce uma função de conexão com o mundo exterior (tanto pelo relógio acoplado a ele, que demarca as ações, quanto pelas notícias que informa), ao passo que a televisão, na sequência do suicídio da família, atua como trilha sonora para a morte.

Além disso, tanto o desenho de Eva (Figura 19), quanto a imagem da Austrália, recorrente ao longo do filme, são abstrações, alusões a outro lado que o filme jamais acessará.

Em *O Vídeo de Benny*, o que se torna imagem ganha outra conotação aos olhos do protagonista. O garoto, obcecado por registrar tudo ao seu redor (o que se passa do lado de fora da janela do seu quarto, eventos de seu dia-a-dia, programas televisivos, viagens etc.), vive como se houvesse a sua vida (sem cor, excitação ou estímulo) e um universo paralelo – uma diegese produzida por ele, em que os atos não têm consequência. Tudo aquilo que abrange sua existência pertence à lógica da ficção – a maior exceção é a viagem ao Egito (um dos aspectos que serão aprofundados na análise).

De acordo com Haneke, em sua entrevista com Serge Toubiana, após realizar dois filmes (*O Sétimo Continente* e *O Vídeo de Benny*) em que há uma cisão familiar, ele queria ampliar o espectro e registrar uma cisão na sociedade. Em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, acompanham-se diversas personagens em uma estrutura estilo *multiplot*, com diversos enredos que só vão se entrelaçar ao final. Das personagens, pouquíssimo sabemos; no entanto, o que sobressai é também sua apatia, distanciamento e total falta de comunicação e empatia com o outro.

Outro fator que une os três filmes é a ideia central ter partido de reportagens publicadas em jornais que Haneke guardara por alguns anos. O suicídio da família (bem como uma série de detalhes do mesmo), o desejo de matar para saber a sensação (de acordo com o diretor, ele vira esta justificativa ser dada em mais de uma ocasião) e o massacre em um banco realmente aconteceram. O diretor, entretanto, não fornece essa informação nos dois primeiros filmes. No início de *71 Fragmentos*, uma cartela informa que em 23/12/93, o estudante de 19 anos Maximilian B. entrou em um banco, matou três pessoas e cometeu suicídio em seguida (Figura 20).

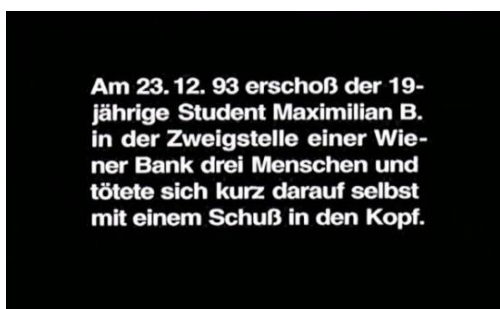


Figura 20 – Cartela inicial. Fonte: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Outro ponto acerca da trilogia se deve ao fato já mencionado de estes filmes (além de *Violência Gratuita*) serem as respostas mais contundentes de Haneke às convenções do cinema *mainstream*:

Eu tento prover uma alternativa às produções totalizantes típicas provenientes do cinema americano de entretenimento. Minha abordagem possibilita uma alternativa à ilusão hermeticamente selada que, com efeito, simula uma realidade intacta e, deste modo, priva o espectador da possibilidade de participação. No cenário dominante, os espectadores são levados ao mero consumismo (HANEKE *apud* WHEATLEY, 2009, p. 22).⁵⁷

Apesar de não se tratar de uma trilogia aos moldes tradicionais (com mesmas personagens, cenário, temática conectada), os filmes foram pensados dessa forma por Haneke:

[...] esses filmes são notícias do progressivo congelamento [*Vergletscherung*] emocional em curso no meu país. Através da descrição realizada com um distanciamento protocolar de casos de exceção, esses filmes mostram o pavor da frieza e do horror dos costumes burgueses. Eles foram pensados como polêmica contra o cinema de entretenimento dos americanos e contra a sua maneira de incapacitar os espectadores. [...] Eles documentam a minha crença no efeito catártico do cinematógrafo. (HANEKE *apud* CAPISTRANO, 2011, p. 33).

Os três filmes são atravessados por imagens, sendo *O Vídeo de Benny* o mais contundente. Em *O Sétimo Continente*, a televisão acompanha (e entrelaça, de certa forma) toda a sequência do suicídio da família. *71 Fragmentos* inicia (após cartela) com a data de 12/10/1993, cenas de um jornal televisivo noticiando a guerra civil na Abecásia e as complexas questões envolvendo a conciliação entre somalianos e americanos. A abertura dura mais de dois minutos e é interrompida por uma tela preta e uma sequência com a câmera posicionada no alto acompanhando um garoto atravessar da água uma floresta (posteriormente, o filme revela se tratar de um refugiado). Este procedimento conecta a circunstância da personagem às narrativas jornalísticas anteriores (o garoto, no caso, vem da Romênia – assim como uma das personagens de *Código Desconhecido*).

A questão de imigrantes também atravessará o cinema de Haneke (aparece ainda em *Código Desconhecido*, *Caché* e, pelas informações acerca de seu filme mais recente, *Happy End*, este é o pano de fundo da trama central). O refugiado é um estrangeiro apartado de sua cultura por questões político-econômicas extremamente complexas. Sua

⁵⁷ Tradução da autora de: “*I attempt to provide an alternative to the totalising productions that are typical of the entertainment cinema of American provenance. My approach provides an alternative to the hermetically sealed-off illusion which in effect pretends at an intact reality and thereby deprives the spectator of the possibility of participation. In the mainstream scenario spectators are right off herded into mere consumerism*”.

condição estranha, deslocada, bem como ser comum não falar o idioma local, o coloca em posição similar à das personagens que percorrem a filmografia de Haneke, mas, ao mesmo tempo, como os filmes mencionados acima, abordam o tema frontal ou secundariamente, apartados pela xenofobia dos países europeus que o diretor retrata.

Os longos planos com a câmera estática – que se tornariam tão característicos de seu cinema – são um recurso recorrente na trilogia, com destaque para uma sequência em *71 Fragmentos*, na qual uma das personagens telefona para sua filha por oito minutos. O enquadramento consiste numa estante de livros à esquerda, o homem ao centro, e parte da televisão (ligada) do lado direito (Figura 21). Ao longo desse tempo, o espectador acompanha fragmentos de assuntos – uma série de vezes o senhor reage, perguntando “o quê?” (“Was?”), e fica visível a pouca comunicação e a relação áspera dos dois. Sua voz amansa somente quando a neta fala com ele, por pouco tempo, até a mãe voltar e eles retomarem a discussão. Pode-se dizer que este seja um dos exemplos mais visíveis de uma comunicação que não comunica (característica fundante do cinema de Antonioni, bastante referenciado em *O Sétimo Continente*).

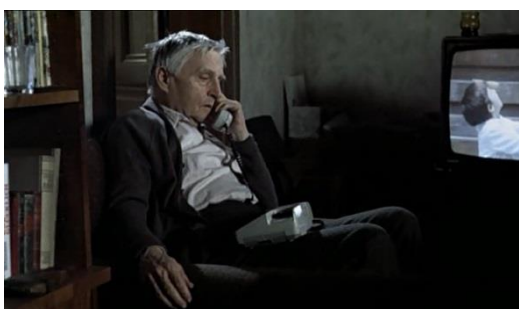


Figura 21 – Tomek fala com a filha ao telefone. Fonte: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994).

A mídia ocupa um papel fundamental nos três filmes. Em *O Sétimo Continente*, o rádio está constantemente ligado na casa, contrastando com o silêncio e a economia de palavras das personagens. Benny, em *O Vídeo de Benny*, tem a rotina totalmente permeada por imagens (quanto ao som, frequentemente um rock pesado ocupa todo o ambiente). E em *71 Fragmentos*, a televisão (especialmente exibindo programas jornalísticos) continuamente está ligada, servindo de elemento introdutório ou de transição entre sequências:

Reiteradamente as pessoas mudam de função; eles são, de uma vez, os observadores e os que são observados; cedo ou tarde mesmo eles adentram o meio, e com isso a estrutura de dentro e fora, de eu e mundo, recai novamente em uma circulação fatal. Ao fim, tudo que se pode experimentar acerca do

mundo é a imagem forjada e degradada de si mesmo⁵⁸ (SEESSLEN, 2010, p. 329).

O universo das imagens fotográficas e pictóricas também é abordado nesta trilogia. Em *O Sétimo Continente*, há uma perspectiva ampliada da visão como órgão fundante de nossa relação com o mundo. Em Haneke, certamente, a exploração dessa questão visa problematizar a banalização do ato de ver na sociedade pós-moderna. Capistrano (2011) se refere a duas sequências deste filme para refletir essa questão. Uma delas ocorre durante um exame de vista operado por Anna (Birgit Doll), no qual sua paciente relata um episódio de *bullying* do qual participara na infância, enquanto vemos seus olhos abertos e escancarados pelo visor da câmera. Há também uma circunstância ocorrida com a filha do casal, Evi (Leni Tanzer), na escola. Sua amiga chama a professora para dizer que Evi não consegue enxergar. A garota sustenta por pouco tempo a situação, até que a professora a engana e descobre se tratar de uma mentira. Em outro momento do filme, o casal protagonista e sua filha ouvem uma música pop no rádio do carro, quando têm seu trajeto interrompido por um acidente automobilístico. Em silêncio, os três observam os destroços, bem como os corpos inertes cobertos por lençóis brancos na calçada (Figura 22).



⁵⁸ Tradução da autora de: “Again and again people switch functions; they are at once the observers and those being observed; sooner or later even they themselves enter the medium, and with that the structure of inside and outside, of I and world, falls yet again into a fatal circulation. In the end, everything one can experience about the world is the wrought and debased image of oneself”.

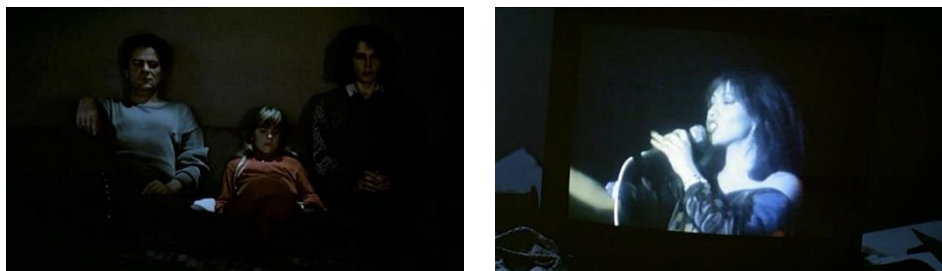


Figura 22 – Fotogramas relacionados a visões. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

Ao fazer o espectador enxergar como as coisas são observadas por diferentes modos de visualização, incluindo o próprio cinema, Haneke expõe não apenas os artifícios que constroem a representação, mas também perturba o olhar com sua oscilação entre o distanciamento crítico e a identificação com a ilusão cinematográfica. Trata-se de um jogo metafílmico nada gratuito, que compõe grande parte da obra do diretor austríaco e constrói sua “estética da crueldade”. É através desse jogo que somos transformados em testemunhas oculares e enxergamos um universo dominado pelo sofrimento, pela anomia e pela exceção que se torna regra. Por meio desse frio exame de vista, o cinema de Haneke expõe as vísceras e as cicatrizes de um humanismo escarificado por traumas históricos, ódio, intolerância, brutalidade, fascismos e forças reativas de todo tipo. Sua obra penetra nas salas de cinema na aurora da globalização, eclipsando o termo “civilização” e expondo sua agonia diante das vistas grossas daqueles que observam. O que este realizador propõe é um cinema que rejeita qualquer tipo de delicadeza ou de concessões aos olhos vislumbrados dos espectadores; em vez disso, ele parece disposto a estourar os vasos sanguíneos que irrigam esses olhares pulsionados pelos veículos audiovisuais (CAPISTRANO, 2011, p. 9).

Ao longo dos filmes, as personagens também se relacionam com imagens de outra ordem, tais como quadros, fotografias, desenhos e quadrinhos. A família de *O Sétimo Continente* destrói os objetos que os conferem um lugar de pertença, antes de tirarem a própria vida. Dentre eles, rasgam fotos, os desenhos da filha e quebram os quadros da casa. Resta apenas a televisão que praticamente os observa enquanto desfalecem para a morte. Além dessas imagens, há uma específica que perpassa todo o filme: a de um lugar idílico que surge pela primeira vez imóvel em um cartaz no lava-jato onde eles lavam o carro (Figura 23).



Figura 23 – Propaganda Austrália. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

Esta imagem se torna uma espécie de *leitmotiv* no filme. Apesar de o casal passar direto sem olhar para ela, esta paisagem é retomada pela montagem e ganha outros significados. Posteriormente, a vemos sem as inscrições (Figura 24), em movimento, e podemos ouvir o som das ondas do mar. Há algo de ambíguo nessas imagens. Pode-se interpretá-las como uma metáfora da morte ou mesmo como um símbolo do paraíso desejado. A Austrália se torna esse continente distante que, de alguma maneira, simboliza não o que é de fato, mas um ideal de escape de um mundo aparentemente opressor.



Figura 24 – Austrália em movimento. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

É bastante sintomático que as personagens de *O Sétimo Continente* tenham uma morte lenta, provocada pelo consumo de diversos comprimidos, enquanto assistem à televisão – importante frisar que elas destroem toda a casa, com exceção da TV. O ritual da morte é pautado por uma espécie de rito midiático. Enquanto Evi toma o líquido fatal, Jennifer Rush canta “*The power of love*”⁵⁹, seguida por “*Piece of the action*”, de Meatloaf, até o momento em que, após a morte da filha, Georg desliga a TV e um corte seco abrupto revela a imagem da Austrália.

Após um longo corte no preto, vemos os três inertes na cama e a televisão ligada, chuviscando. Georg, morto, está de olhos vidrados na televisão. Uma sequência de planos se segue, evidenciando um *flashback*: sempre intercalando com a TV (que se aproxima no enquadramento) e de forma videoclíptica, vemos o rolo do lava-jato, os corpos do acidente, ferramentas, peixes agonizando, o chefe de Georg, Georg arrancando o telefone, Anna chorando, sorrindo, olhando para alguém, a marreta sendo levantada, a rua da casa da família, caixas registradoras, funcionários dos estabelecimentos por onde eles passaram, as

⁵⁹ Canção composta por Gunther Mende, Mary Susan Applegate, Candy DeRouge e Jennifer Rush, tendo sido originalmente lançada por Rush como single em 1985 e alcançado grande sucesso na Europa (Cf: [https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Power_of_Love_\(can%C3%A7%C3%A3o_de_Jennifer_Rush\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Power_of_Love_(can%C3%A7%C3%A3o_de_Jennifer_Rush))). Houve uma versão em português, feita por Cláudio Rabello, intitulada (“*O amor e o poder*”) e popularizada no Brasil pela cantora Rosana.

mãos de Eva, os pais de Georg. Ao final, vemos diversos planos de Evi e, enfim, a Austrália, ao som intermitente da TV, inundando o espaço de forma bastante incômoda. O chuvisco toma conta da tela e o último corte no preto sinaliza o fim (Figura 25).



Figura 25 – Fotogramas que revelam a morte de Georg. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

Em *O Vídeo de Benny*, uma vez que os pais do garoto decidem encobrir seu crime, ele viaja para o Egito com a mãe. Na agência de viagens, eles buscam a passagem mais rápida. Dentre as opções, há uma que muito se assemelha à Austrália, de *O Sétimo Continente* (Figura 24). No entanto, eles optam pelo Egito (Figuras 26 e 27).



Figura 26 – Imagens dos cartazes na agência de viagens.



Figura 27 – Mãe de Benny no Egito. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

O garoto de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* comete um delito deveras simbólico: ele rouba imagens (uma câmera fotográfica com a qual, mesmo sem filme, ele “registra” o mundo ao seu redor – Figura 28). Pode-se dizer que Benny também o faz constantemente, com sua câmera (Figura 29).



Figura 28 – Garoto romeno fotografa. Fonte: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994).



Figura 29 – Benny filma. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Histórias em quadrinhos aparecem em *O Vídeo de Benny* e em *71 Fragmentos*. Benny e o imigrante romeno do terceiro filme consomem quadrinhos – ambos, do Pato Donald, uma das principais personagens de Walt Disney (Figuras 30 e 31). Mickey Mouse também é uma figura presente nos filmes. Em *O Sétimo Continente*, na hora de dormir, Anna pergunta à filha Eva se ela gostou do boneco do Mickey que ganhara de seu tio. Benny tem uma máscara do famoso camundongo de Walt Disney em seu quarto e na versão original de *Violência Gratuita* o personagem aparece como ímã de geladeira.



Figura 30 – Benny lê quadrinhos. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

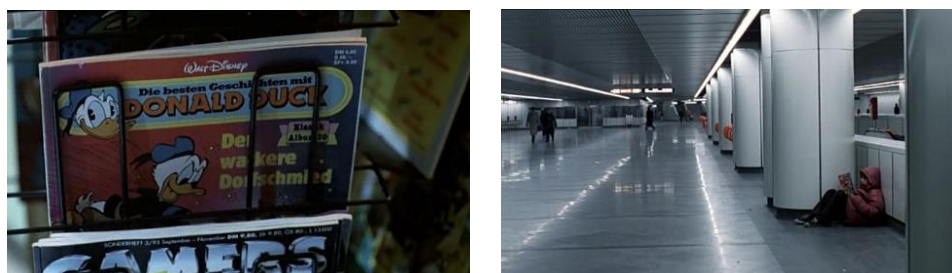


Figura 31 – Garoto romeno lê quadrinhos. Fonte: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994).

É interessante notar como Benny está preenchido (e protegido) pelo conforto de sua casa e pelos quadros na parede (elas vão de Andy Warhol a Einstein, além de pinturas de natureza morta). Em contraste ao acolhimento garantido pela estrutura financeira da família de Benny, está o garoto romeno, isolado no metrô vazio. O que os une é a cultura norte-americana, disseminada pelo Pato Donald. Outro ponto interessante é que o que salva o imigrante e garante sua permanência no país é justamente a mídia: ele é filmado por um jornal local e adotado por um casal que não podia ter filhos, assistindo à matéria pela TV.

O romeno também observa com atenção diversas imagens em uma banca: cartões postais, jornais, revistas e quadrinhos (Figura 32). Sua postura distanciada e excluída desse universo se assemelha à da garota assassinada por Benny diante da locadora (Figura 33). Vale mencionar o caráter inclusivo desses meios no que tange à universalidade da imagem.

Ainda que não se domine o idioma, as imagens, de certa forma, possibilitam alguma dimensão de comunicação.



Figura 32 – Garoto romeno observa banca.
Fonte: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994).



Figura 33 – Garota observa locadora.
Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Outra articulação recorrente é a separação de sequências (especificamente no primeiro e no terceiro filmes⁶⁰) por *fades* para o preto: “Com o intuito de tornar claro para nós que o sentido não reside organicamente nas imagens, mas analiticamente em nossas mentes, ele contrasta a estética sem costura do filme de Hollywood com a consciência do fragmentário”⁶¹ (SEESSLEN, 2010, p. 334).

Haneke é contra essa pedagogia super-explicativa do cinema *mainstream*. Retratar uma pessoa (ou um evento) em sua inteireza é algo que soa vazio, visto que é impossível abranger o todo de um indivíduo (psicologicamente, pode-se dizer impossível), justificar suas ações e planificar sua existência a partir disto. Trabalhar um cinema da incompletude, no qual não se pretende encerrar questões ou definir uma personagem enquanto uma estrutura completa é uma forma interessante de retornar para o espectador o exercício reflexivo, visto que o filme não amarra suas questões.

Ainda que não sejam foco da tese, cabe aqui uma abordagem mais detida dos filmes *O Sétimo Continente* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, bem como de *Código Desconhecido*, uma vez que, apesar de não contarem com imagens produzidas pelas personagens ou não haver recursos videográficos nestas obras, as duas primeiras formam uma trilogia com *O Vídeo de Benny* e *Código Desconhecido*. Além da introdução à questão

⁶⁰ Esse recurso é alterado, em *O Vídeo de Benny*, por imagens produzidas ou assistidas pelo personagem. Com frequência, entre sequências, uma imagem externa ou registrada entrecorta eventos no filme.

⁶¹ Tradução da autora de: “In order to make it clear to us that meaning does not reside organically in the images but analytically in our heads. He contrasts the seamless aesthetic of the Hollywood film with the consciousness of the fragmentary”.

da imigração e xenofobia (presente também em *71 Fragmentos* e *Cachê*), há uma espécie de metafilme que também promove desvios em sua narrativa (referindo-se ao filme que a personagem de Juliette Binoche encena em algumas sequências).

Inicialmente, Haneke tentou vender *O Sétimo Continente* para uma emissora de TV que o considerou inapropriado; logo, decidiu lançá-lo no cinema. A ideia partiu de uma notícia de jornal lida pelo diretor, relatando o suicídio em massa de uma família. Entretanto, de acordo com ele, nessa matéria havia uma extensa pesquisa promovida pelo jornalista em questão mencionando dívidas não pagas e possíveis problemas sexuais entre o casal – ou seja, uma busca incessante por respostas que justificassem o ato da família. Para Haneke, entretanto, essas explicações diminuiriam a força do gesto em si e ele optou por ocultá-las ou torná-las mais opacas em seu filme.

Na supracitada entrevista ao crítico Serge Toubiana, o diretor disse que não queria fornecer respostas ao espectador com este filme. A princípio, ele mostraria o suicídio na primeira cena e, em seguida, uma série de fatos anteriores à morte da família. Seis semanas depois de iniciar o roteiro, ele decidiu passar o suicídio para o final, pois temia que os *flashbacks* soassem como explicativos já que, para ele, manter esta explicação lógica como algo inatingível seria deveras inquietante. Dessa forma, caberia ao espectador encontrar (ou mesmo construir) sua própria resposta.

O Sétimo Continente é dividido em três partes: a primeira retrata um dia na rotina da família Schober, no ano de 1987; a segunda se passa no ano de 1988, também representando um dia; já a terceira parte, referente ao ano de 1989, apesar de conter excertos de menor duração em relação às partes anteriores, acompanha, supostamente, alguns dias que antecedem o ritual pré-suicídio da família até o ato em si. O filme é todo entrecortado por excertos que ora são separados por *fades* no preto ora por cortes secos. Os *fades* contribuem para causar uma sensação de distanciamento e desconexão entre as partes, no sentido de levar à reflexão:

Haneke disse a Michel Cieutat, numa entrevista que foi incluída neste volume, que os “cortes no preto” tinham a intenção de “criar um real senso de fragmentação”. “Sua duração corresponde à profundidade da cena precedente. Se havia muito a se pensar acerca da sequência, eu fazia o preto durar mais tempo” (BRUNETTE, 2010, p. 13).⁶²

⁶² Tradução da autora de: “Haneke told Michel Cieutat, in an interview that is included in this volume, that the “black shots” were intended to “create a real sense of fragmentation. [In this film], their duration corresponded to the depth of the preceding scene. If there was a lot to think about in the sequence, I made the black last longer”.

Apesar da intenção revelada de Haneke por incitar reflexão entre as sequências entrecortadas pela tela preta, pode-se também aferir que a longa duração entre uma e outra e esse “senso de fragmentação” provocam um distanciamento e, por conseguinte, fortalecem a ideia de glaciação que embebe o filme. Há relativo tempo para a fruição de cada excerto; no entanto, quando desconectados uns dos outros pela duração da tela preta estabelecida na montagem, a aparência de um esquete independente intensifica a frieza com a qual as personagens são abordadas. O ritmo imposto por Haneke contribui para dificultar a empatia com as personagens, visto que a edição do filme segue o mesmo padrão mecanicista das ações de Anna, Georg e Evi (ainda que a criança em menor medida).

Curiosamente, quando Haneke sente de fato a necessidade ocasional de prover um pouquinho de lógica narrativa ou motivação das personagens, é quase sempre através de um dispositivo altamente convencional, as cartas que Anna ou Georg escrevem aos pais de Georg, que nós os ouvimos ler em voz alta em *voice over*. Outro dispositivo que simula a revelação da psicologia de uma personagem, apesar de (propositalmente) não o fazer, envolve os *close-ups* de sua filha Evi. Em várias das cenas mais extensas – por exemplo, a cena na qual Georg vende o carro da família – a câmera corta implacavelmente, repetidas vezes, para um (geralmente inexpressivo) plano de reação de Evi, como se filtrasse os eventos, por implicação, através de sua consciência, ou sua perspectiva pode torná-los mais primitivos e, devido à sua inocência, ainda mais violentamente invasivos (BRUNETTE, 2010, p. 13).⁶³

Apesar de se tratar de um filme em que a ruptura com os padrões vigentes da narrativa clássica são mais perceptíveis, Haneke não abre mão por completo desta abordagem, ainda que seja pela sugestão de um padrão narrativo que, na continuidade das sequências, se mostrará falso. A cena citada acima por Peter Brunette conta com um elemento estranho no todo da obra: nesse suposto momento de imersão na psicologia de Evi, ouvimos uma música clássica que se acentua ao longo da cena; no entanto, não fica claro se tratar de uma música diegética ou extradiegética, visto que ela termina abruptamente com o barulho do fechar do capô do carro, ouvido fora de campo. Ela pode vir tanto do barco que Evi observa passar (apesar de se iniciar antes da passagem do barco, ela aumenta quando ele

⁶³ Tradução da autora de: “*Interestingly, when Haneke does feel the occasional need to provide some modicum of narrative logic or character motivation, it is almost always via a highly conventional narrative device, the letters that Anna or Georg write to Georg’s parents, which we hear read aloud in voiceover. Another device that feints in the direction of a revelation of character psychology, though it (purposely) doesn’t deliver, involves close-ups of their daughter Evi. In several of the more extended scenes – for example, the scene in which Georg sells the family car – the camera relentlessly cuts, over and over, to a (usually blank) reaction shot on Evi, as though filtering events, by implication, through her consciousness or her perspective might make them more primitive and, because of her innocence, even more violently invasive*”.

aparece), quanto de dentro do carro (num possível, ainda que pouco provável, teste da capacidade do som para o comprador), como também pode ser uma exceção de Haneke e se tratar de uma trilha extradiegética. O interessante é que, diferentemente dos outros filmes de Haneke, não há explicação na narrativa para a música. Geralmente, quando há uma música inserida no universo diegético, esta informação nos é concedida no interior da cena (vemos a personagem ligar e desligar o rádio, o aparelho de som ou a TV), algo que faz pensar se tratar, sim, de uma instigante estratégia de falsear um mergulho psicológico na personagem de Evi.

Por outro lado, Haneke também oferece pistas do estado de ânimo das personagens e acentua sua sensibilidade ao alterar o ritmo, inserindo cortes secos entre algumas sequências e diminuindo ou estendendo a duração interna de outras.

O distanciamento provocado pela sua *mise en scène* guarda forte relação com a estética moderna – os filmes que compõem a trilogia, por diversas razões, se aproximam mais de uma narrativa opaca do que transparente. Em *O Sétimo Continente*, Haneke utiliza enquadramentos pouco convencionais (Figura 34) e pauta sua narração pelo viés de objetos e personagens desconhecidas (tal como na sequência do supermercado em que só vemos os rostos dos funcionários; o casal é mutilado pelo enquadramento e deles só vemos parte das pernas e da cintura), ao invés de construir, na relação câmera-protagonistas, uma relação de proximidade que permitiria uma construção de empatia por parte do espectador. Assim, eles são registrados constantemente de forma distanciada, ora por uma distância física estabelecida pela câmera ora pela frieza de seus olhares e atuações.



Figura 34 – Mesa de café. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

O que as imagens sugerem, além da manutenção desse estar no mundo mecânico, fragmentado e automatizado revelado anteriormente, é um vazio existencial potencializado pelos espaços que não acolhem. A industrialização gerando tédio, distanciamento, um

indivíduo entediado e distante num mundo pós-industrial burguês contemporâneo – algo que, como mencionado, em muito aproxima Haneke do universo de Antonioni, especialmente em *O Deserto Vermelho* (*Il Deserto Rosso*, Itália/França, 1964) – (Figuras 35 e 36).



Figura 35 – Corrado caminha / Corrado na fábrica / Giuliana observa. Fonte: *O Deserto Vermelho* (1964).



Figura 36 – Fotogramas de Georg entrando na fábrica. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

Em *O Sétimo Continente*, o extracampo é explorado de forma instigante, se pensarmos em sua frequente associação à crueldade, violência e frieza, visto que o diretor evita explicitar (espetacularizar) os momentos de violência mais extrema ou impactante. Há algumas exceções, mas, na maioria das vezes, ao espectador é ocultado o ato e evidenciado o som (tal como o chuveiro da TV e as músicas *pop* mencionados anteriormente durante a morte da família). O ato mesmo do suicídio chega a ser suave: a família ingere um copo d'água repleto de comprimidos amassados com o cabo de uma escova de dente e “adormece” para a morte. As cenas mais violentas, no sentido de um ato feroz, são dirigidas aos objetos e pertences materiais – estes, sim, “mortos” a marretadas, quebrados, rasgados, violados. Mesmo a morte dos peixes de Evi, ainda que cruel de se ver, se dá em seu impacto com a ausência de água e falta de oxigênio, pois o golpe mesmo é proferido contra o vidro do aquário e não nos animais que perdem a consciência lentamente, assim como a família.

Já o filme *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* pode ser analisado aproximando-se de *Código Desconhecido* (primeira obra de Haneke realizada na França). O título sugere uma espécie de incongruência, uma vez que ‘cronologia’ pressupõe uma sucessão de

acontecimentos de acordo com sua ordenação temporal, e *Zufalls* (referido no título original – *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*) diz respeito à coincidência, aleatoriedade. É curioso pensar como algo ordenado pode ter como referente o acaso, algo da ordem da imprevisibilidade – ou seja, o tempo e sua matemática imutável, em cotejo com uma condição humana, fugidia, incerta, complexa, ambígua.

Verifica-se, assim, uma ironia nessa nomenclatura que incide numa espécie de reflexão crítica acerca da sociedade pós-moderna. A precisão dos ‘71 fragmentos’ (internamente possuem durações diversas, mas totalizam 71), as datas que são informadas (12, 26, 30 de outubro, 17 de novembro, 23 de dezembro de 1993) contrastam com a fatalidade dos eventos.

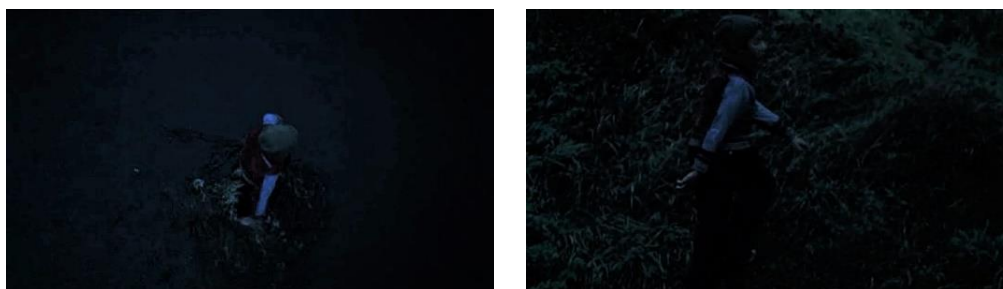
Por sua vez, *Código Desconhecido* também pressupõe algo de uma ordem inacabada, imprecisa (seu subtítulo, no original – *Récit incomplet de divers voyages* – significa ‘*récita*⁶⁴ incompleta de diversas viagens’). Se *71 Fragmentos* transcorre por uma série de eventos (incompletos, no sentido de uma amarração contextual na narrativa) num certo limite de tempo delimitado pelo filme (cuja data é reforçada pela mídia que localiza a diegese num tempo histórico ‘real’, de guerras e conflitos civis espalhados pelo mundo, nas inúmeras sequências de reportagens jornalísticas que se interpõem entre os fragmentos), *Código Desconhecido* parte de certa ruptura na compreensão mesma dos símbolos, da linguagem, uma espécie de deflagração da falência da comunicação na pós-modernidade (tendo como pano de fundo uma série de minorias representadas em situação de preconceito: racismo, xenofobia, sexismo e questões de classe). *71 Fragmentos* trata do distanciamento e solidão na vida pós-moderna, com fragmentos que não são acompanhados de contextualização ou sentido em si mesmos. Tal como analisa Speck (2010, p. 84):

Haneke explora a crueldade essencial de qualquer espaço biopolítico – o banco, a mesa de jantar, a estação de metrô, o orfanato, o dormitório – elevando assim esses espaços representativos ao status de uma alegoria. Deleuze chama esse espaço, *espace quelconque*, “espaço qualquer”, como foi traduzido, porque o espaço representado pode de fato ser “qualquer espaço”. Sempre há o risco, no entanto, de que tal espaço seja lido simbolicamente como forma de significar algo, por exemplo, o banco como um sinal da perda da genuína interação humana e sua substituição pelo dinheiro. Ainda que esta interpretação não seja

⁶⁴ De acordo com o dicionário Michaelis, “*récita*” diz respeito a um “espetáculo de declamação, geralmente acompanhado por música”. No caso do filme, crê-se que este nome se refira, principalmente, às duas sequências nas quais crianças surdas-mudas, através de mímicas, tentam se comunicar umas com as outras, no que parece ser uma espécie de jogo ou atividade cuja finalidade o filme não revela (no prólogo e epílogo).

errada em si, limita severamente o impacto político da análise de Haneke, porque limita o poder alegórico do espaço transmitir uma ideia de vazio, *algum* espaço qualquer.⁶⁵

Como descrito anteriormente, o filme inicia com uma cartela (Figura 20) que se refere ao acontecimento que – saberemos apenas ao final – unirá as personagens nessa estrutura *multiplot*⁶⁶. Após a cartela inicial, acompanhamos um programa jornalístico falar de conflitos civis. Uma tela preta separa esses segmentos e nos revela o imigrante romeno, mencionado previamente, a partir de uma câmera aérea que nos nega seu rosto e anuncia a “invasão” temida pelos europeus: “Como um movimento contrário, nós experimentamos mais do que vemos a intrusão ilegal no espaço nacional, por um garoto romeno que Haneke filma no escuro e, nos primeiros minutos, sem um contraplano – um pesadelo xenófobo de penetração em ‘nosso’ território” (SPECK, 2010, p. 83)⁶⁷ – (Figura 37).



⁶⁵ Tradução da autora de: “*Explores the essential biopolitical cruelty of every space – the bank, the dinner table, the subway station, the orphanage, the dorm – thus lifting these typical spaces to the status of an allegory. Deleuze calls this type of space espace quelconque, ‘any space whatever’, as it has been translated, because the space depicted could indeed be ‘any space’. There is always the danger, though, that such a space is read symbolically as standing for something, for example, the bank as sign for the loss of genuine human interaction and its replacement with money. While such an interpretation is not wrong per se, it severely limits the political impact of Haneke’s analysis because it limits the allegorical power of the space conveyed by its being a blank, any space whatever*” (N. A.: “any whatever” constitui uma espécie de redundância, algo como “qualquer-qualquer”. Optou-se pelo termo “algum”, para substituir o adjetivo “qualquer” e evitar a repetição que soaria estranha em português).

⁶⁶ Importante reiterar como Haneke trabalha a identificação do público a partir da sugestão de elementos narrativos ou estruturais passíveis de reconhecimento. Diversos filmes trabalham a estrutura *multiplot* (múltiplas tramas), tendo como base histórias paralelas que se cruzam em determinado ponto da narrativa, tais como *Mystery Train* (EUA/Japão, 1989), de Jim Jarmush, ou *Short Cuts – Cenas da Vida* (*Short Cuts*, EUA, 1993), de Robert Altman – para dizer de filmes realizados na mesma época. *71 Fragmentos* foi lançado no mesmo ano de um dos maiores representantes do cinema dito pós-moderno, *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, EUA, 1994), de Quentin Tarantino. Enquanto o filme de Tarantino recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1994, o filme de Haneke foi exibido na Quinzena dos Realizadores, em mostra paralela do mesmo Festival.

⁶⁷ Tradução da autora de: “*As a countermovement, we experience more than we see the ilegal intrusion into the national space of a young Romanian boy that Haneke films in the dark and, for the first minutes, without a countershot – a xenophobe’s nightmare of the penetration of ‘our’ territory*”.



Figura 37 – Fotogramas da chegada do garoto romeno à Áustria. Fonte: *71 Fragmentos...* (1994).

Ao ampliar seu olhar para a Europa pós-moderna, do microcosmos familiar para uma sociedade (também) estratificada, o diretor retrata esse ‘espaço qualquer’ ocupado por diferentes grupos e recorre à mídia como ambíguo meio que, ao mesmo tempo que informa e dá visibilidade ao acontecimento, o banaliza. Um exemplo contundente disso se dá na sequência final, em que Haneke une a diegese ao programa jornalístico que operava desvios em sua narrativa (a primeira vez em que ele une as duas instâncias narrativas se dá através da reportagem do garoto romeno na televisão – Figura 38).



Figura 38 – Garoto concede entrevista ao jornal local. Fonte: *71 Fragmentos...* (1994).

Ao longo do filme, as imagens da TV não necessariamente conflitam com os fragmentos narrativos, pois, ainda que provoquem rupturas (estas, já produzidas pelo *fade* no preto que separa as sequências), os eventos anunciados na televisão se relacionam tematicamente com alguns conflitos das personagens (o garoto romeno está no centro dessas questões, assim como Maria, a romena de *Código Desconhecido*).

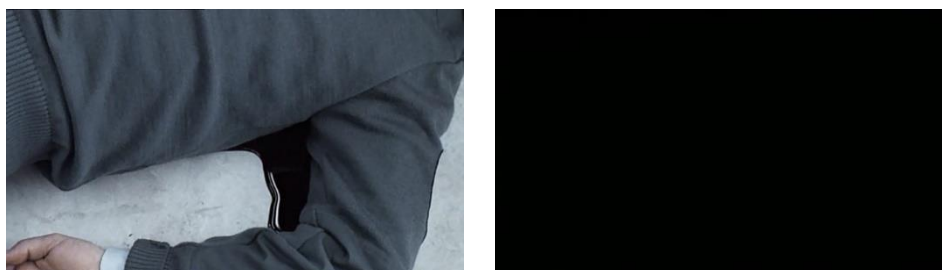
Essa separação entre diegese e instância jornalística não parece suficiente para o epílogo da trilogia. O garoto é absorvido pelo universo midiático e “salvo” por ele, visto que a matéria na TV chama a atenção de um casal de pais que o adota. No entanto, o acaso (fica a questão: será mesmo o acaso ou, de certa forma, essas personagens estavam fadadas a esse desfecho pela visão pessimista de Haneke?) reúne as personagens no banco referido pela cartela inicial do filme. O imigrante, já integrado à sociedade pela mídia (podemos aferir

que ao se tornar imagem midiática ele passa a pertencer à sociedade austríaca), aguarda sua mãe adotiva que entra no banco onde Max irá desferir tiros contra várias pessoas.

Haneke, negando a tradição midiática de mostrar o rosto, dar nome às vítimas (transformar os acontecimentos em espetáculo), não revela quem morre ou recebe os tiros; logo, o destino das personagens é recusado ao espectador.

É importante aqui afirmar como sua crítica à sociedade pós-moderna é traduzida a partir da inserção de imagens carregadas de sentido simbólico. Em *71 Fragmentos*, as imagens jornalísticas, de certa forma, rivalizam com ‘o filme’⁶⁸ de Haneke (assim como os vídeos de Benny; as alusões ao cinema *mainstream*, em *Violência Gratuita*; e as imagens ‘de vigilância’, em *Cachê*). O diretor as insere operando desvios na narrativa não apenas para atestar que vivemos uma era mediada por imagens, mas também para problematizar como nossa percepção do mundo passa por construções simbólicas exploradas pela mídia e pelo cinema comercial hollywoodiano.

No desfecho de *71 Fragmentos*, a partir do evento traumático protagonizado por Max dentro do banco, a diegese se transfere para o universo midiático que circundava o filme. Reitera-se que os programas jornalísticos tratavam de acontecimentos reais, externos à história construída por Haneke (elas conviviam, até então, por fazerem parte do mesmo tempo cronológico). No entanto, assim que a personagem comete o ataque, sai do banco e se mata⁶⁹, a montagem do ‘filme’ nos fornece três pontos de vista: parte do corpo de um dos funcionários do banco desfalecido (único que podemos reconhecer, pela cor do uniforme); tela preta; Max desfalecido no volante do carro; tela preta; garoto romeno observando a movimentação de dentro do carro; tela preta (Figura 39).



⁶⁸ Optou-se pelo uso de apóstrofe para pontuar a separação (simbólica) entre o filme de Haneke e as imagens midiáticas que ele utiliza.

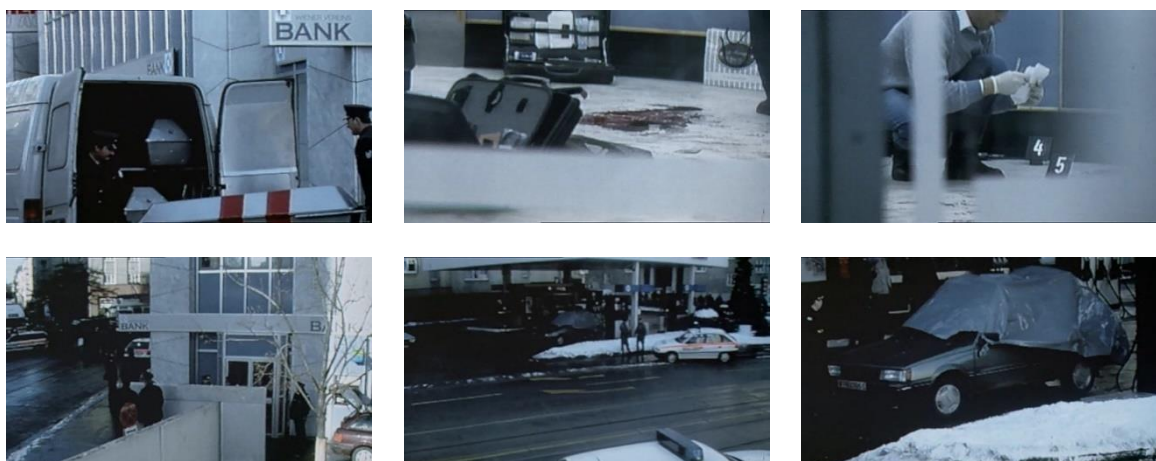
⁶⁹ A saída do banco até o suicídio são registrados por uma câmera aérea que pouco nos revela: vemos Max saindo e atravessando a rua, enquanto aponta sua arma para os carros, entrando no carro e se matando (ouvimos apenas o som do disparo).



Figura 39 – Fotogramas da montagem da sequência final. Fonte: *71 Fragmentos...* (1994).

A partir dessa informação, o filme se torna narrativa midiática. A construção televisiva, ao contrário da lógica fragmentada de Haneke, oferece ao espectador uma série de informações detalhadas acerca do acontecimento (pela locução do apresentador do jornal viemos a saber que foram três mortes, que a polícia procura pistas, que o nome do assassino que se matou do outro lado da rua é Maximillian B. e era um estudante de 19 anos). No entanto, como se sabe, no jornalismo televisivo, eventos diversos convivem, o que fatalmente motiva sua banalização.

O programa relata e registra cada etapa dos eventos posteriores ao assassinato, localizando-os espacial e geograficamente: corpos sendo levados pela polícia; investigadores colhendo provas dentro do banco; o carro do assassino tampado por uma lona; vizinhos dando depoimentos, assustados com a barbárie; uma foto do assassino; curiosos (Figura 40).



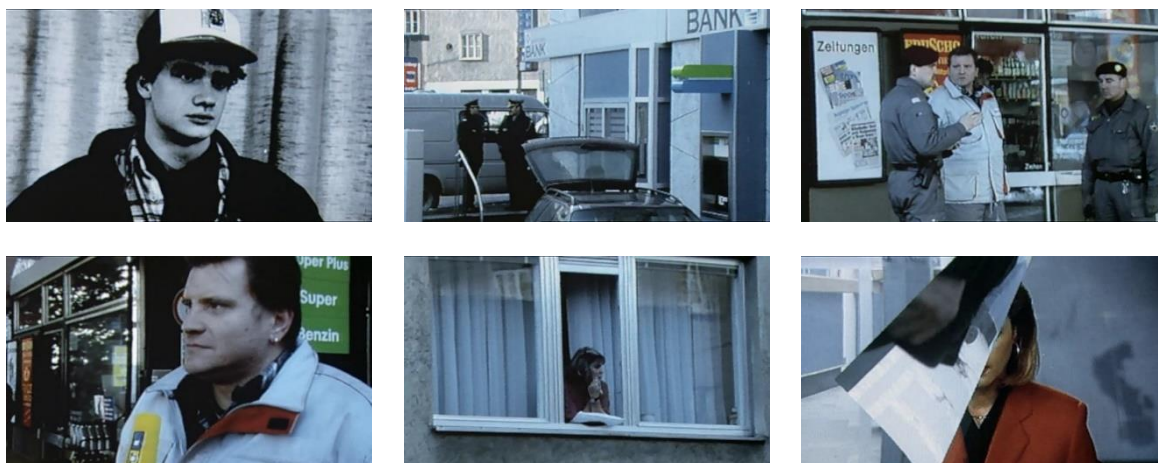


Figura 40 – Fotogramas da sequência do programa de jornal (Final 1). Fonte: *71 Fragmentos...* (1994).

Esta sequência finaliza com um *zoom-out* que afasta a câmera da parte interna do banco, insinuando o cessar da narrativa. Um efeito videográfico que alude a uma página de livro sendo virada introduz os próximos assuntos: tentativas de cessar-fogo durante o Natal na Bósnia falharam. Sobraram poucos enfeites natalinos (“no entanto, são muito caros”, diz uma moça aleatória); uma mãe desesperada teve de levar o bebê ao hospital, pois sua perna fora atingida por estilhaços de bomba. Mais uma vez, o efeito de página sendo virada é usado, e agora a jornalista anuncia uma declaração de Michael Jackson⁷⁰ na TV (Figura 41).

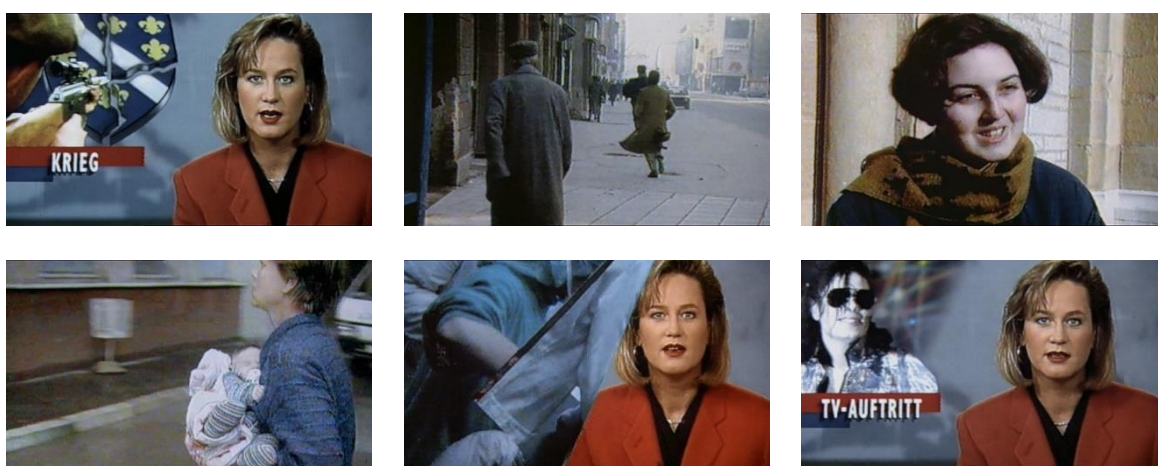


Figura 41 – Fotogramas da sequência do programa de jornal (Final 2). Fonte: *71 Fragmentos...* (1994).

A jornalista questiona: “Michael Jackson disse a verdade ou é um jogo?”, e inicia a reportagem que versará acerca da acusação de abuso infantil do cantor e de uma declaração

⁷⁰ O cantor já havia aparecido anteriormente no mesmo jornal durante o filme, em reportagem que mencionava seu julgamento, após notícia sobre limpeza étnica na Sérvia.

dada na TV. Vemos, então, Jackson em uma aparição que foi mundialmente televisionada (bem como o conflito na Bósnia), seu rancho e seu advogado defendendo sua atitude de tornar pública sua defesa. A matéria segue com a informação de que assim que o processo finalizar, o cantor voltará para uma turnê mundial. O repórter diz “sua carreira”... e novamente o ‘filme’ de Haneke intercede com um corte abrupto para tela preta e os créditos finais (Figura 42).



Figura 42 – Fotogramas da sequência de programa de jornal (Final 3). Fonte: *71 Fragmentos...* (1994).

Mas não apenas a mídia está em falta aqui, porque ainda que a mídia produza este efeito insípido em suas representações, as atrocidades anunciadas realmente ocorreram. Em outras palavras, um ponto óbvio que Haneke faz aqui – óbvio, mas não menos relevante por isto – é que de alguma forma nós terminamos num mundo em que tortura, assassinato e depravação são lugares comuns. [...]. Se é assim o mundo agora, o diretor também parece estar sugerindo, então por que ficamos tão chocados quando um estudante militar anônimo de classe média surta e mata três inocentes e ele mesmo em um banco? Afinal, essa mesma falta de sentido, violência aleatória (talvez “justificada” por um discurso político ou outro) ocorre simultaneamente em todo o mundo. Todavia, o programa de notícias no final do filme, em sua breve reportagem acerca da matança no banco, mais uma vez o rotula “inexplicável”, sacode e então segue em frente, sem perder o ritmo, para Michael Jackson. Dessa maneira, enquanto nenhuma motivação humana é cognoscível, uma rápida olhada por nossa violenta, e frequentemente impiedosa e anti-humana sociedade, Haneke está sugerindo, pode dar amplo terreno para esperarmos o pior⁷¹ (BRUNETTE, 2010, pp. 48-49).

Outro ponto, fundamental para esta tese, diz respeito ao uso de imagens com um lastro documental (tal como imagens do mundo “real” em matérias jornalísticas – presentes em *O*

⁷¹ Tradução da autora de: “*But it is not only the media that is at fault here, because even if the media produces this flattening effect in its representations, the atrocities being reported on have also actually occurred. In other words, an obvious point that Haneke is making here – but no less telling for being obvious – is that we have somehow ended up in a world in which torture, murder, and depravity are commonplace. [...] If this is the way that world is now, the director also seems to be implying, then why are we so shocked when an anonymous middle-class student from a military academy suddenly breaks down and kills three innocent people and himself in a bank? After all, this same meaningless, random violence (perhaps ‘justified’ by one political discourse or another) is simultaneously happening all over the world. Nevertheless, the news program at the end of the film, in its short report on the killings at the bank, once again labels them ‘inexplicable’, shakes its, and then moves on, without missing a beat, to Michael Jackson. Thus, while any human motivation is finally unknowable, a quick look around our violent, often heartless and antihuman society, Haneke is suggesting, may give ample grounds for expecting the worst*”.

Vídeo de Benny, *71 Fragmentos*, *Código Desconhecido* –, as imagens de uma feira no Egito, em *O Vídeo de Benny*, e imagens de câmera de vigilância, em *O Vídeo de Benny* e *Cachê*). Diferentes entre si, todas elas, de certa forma, evocam um mundo exterior à diegese (através de eventos ocorridos em distintos países, do naturalismo na relação com a câmera – Egito, em *Benny* – e por evocar uma circunstância comum na contemporaneidade: a vigilância).

O caráter espetacular acentuado pela forma de utilização dessas imagens nos filmes as insere numa perspectiva curiosa: ao mesmo tempo em que convocam o mundo externo à instância diegética, provocam um choque pela associação de ambos os universos (do filme e da realidade) em um contexto cinematográfico e midiático. Ao falar da “inocência perdida” na era dos videogames, publicidade e *reality shows*, Jean-Louis Comolli (2008, p. 9) afirma que o “real resiste” e ainda “perturba as representações que tentam reduzi-lo”. Para Comolli (2008, p. 10), ainda que o cinema seja o maior ator da roteirização do mundo, ainda é uma das mais poderosas armas para “desmontar as construções espetaculares” (este aspecto será retomado na análise propriamente dita, no que tange ao lastro com o “real” que as imagens de vídeo reportam).

Ao aludir ao cinema de gênero, buscar referências em autores modernos e provocar rupturas por desconstruir o caminho tradicional por vezes engendrado pela sua narrativa, Haneke tende a afirmar por qual razão se mantém na ficção ao invés de experimentar o cinema documentário e acionar seus dispositivos de maneira mais direta e objetiva (ainda que a narrativa documental não se formule apenas desta forma). O diretor parece confiar no poder da ilusão para operar potentes processos reflexivos.

No filme *24 Realidades por Segundo* (*24 Wirklichkeiten in der Sekunde*, Áustria, 2005), de Nina Kusturica e Eva Testor,⁷² Haneke conta algumas de suas experiências no cinema em sua infância. O diretor menciona sua lembrança mais antiga, de ter visto *Hamlet* (Reino Unido, 1948), de Laurence Olivier, no cinema com sua avó e de ser retirado da sala, pois ficara apavorado com a escuridão e o universo sombrio do filme. Ele recorda que, após a guerra, quando tinha seis anos, países escandinavos possuíam um programa para crianças austríacas. Ele passou três meses na Dinamarca e a família que o recebeu o levou ao cinema para ver um filme que se passava na savana africana. Ao final, ele se lembra de que a cortina se fechou e a porta lateral foi aberta, revelando a neve e a chuva do lado de fora, o

⁷² O filme não foi lançado no Brasil.

que lhe causou tristeza pelo retorno brusco à Dinamarca que o deixava infeliz: “Eu entendi o poder ilusionista das imagens, pois eu não cresci com isto. Uma criança que cresce com imagens não pode ter uma experiência similar”.

Por fim, o diretor relata um filme a que assistira quando estudava: *As Aventuras de Tom Jones* (*Tom Jones*, Reino Unido, 1963), de Tony Richardson. Ele conta de uma perseguição sofrida pelo protagonista e que, em determinado momento, este olhava para a câmera e dizia que não poderia ser capturado:

Essa quebra de ilusão após uma hora de filme foi um grande choque que dissipou completamente minha ilusão. Permitiu-me entender a ilusão intelectualmente. Este filme joga com a ilusão de forma bastante inteligente e a soma dessas impressões [N. A.: ele se refere às três experiências em conjunto] nutriu minha desconfiança na manipulação. Você a conhece teoricamente, como Leni Riefenstahl e os filmes nazistas mostram, ou como qualquer filme político faz. Conhecer teoricamente é uma coisa, experimentar é outra. Essas experiências me permitiram perceber sensualmente, existencialmente (Depoimento contido no documentário supracitado. N. A.).

O cinema de Haneke é construído justamente nessa junção de elementos conflitantes. Não interessa a ele a literalidade, pois para que o espectador aperfeiçoe sua relação com o filme todo um sistema deve ser construído de modo a enredá-lo e surpreendê-lo. Não basta teorizar e explicitar suas intenções, é necessário que seu filme se permita dialogar de maneira mais frontal com as imagens do mundo e se articular de forma desviante.

Retornando a *Código Desconhecido*, o filme retoma a estrutura fragmentada de *71 Fragmentos* e marca a passagem do diretor para o universo francês, bem como trabalhar com atores mundialmente renomados (neste caso, Juliette Binoche, com quem ele voltaria a trabalhar em *Caché*). O filme foi financiado pelo Arté France Cinema, France 2 Cinema e Canal +, além da Bavaria Film (que já financiava seus filmes), o governo romeno e uma produtora romena (uma das locações é justamente na Romênia). Para o diretor, o título tem dois sentidos:

Da impressão que eu tive em Paris, de que não se podia ir a nenhum lugar sem saber o código numérico do prédio⁷³. E, para mim, esta era uma boa primeira imagem, em termos dos conteúdos do filme. Tal como o prefácio que você encontra antes de iniciar um romance, que te diz que sem o código apropriado

⁷³ O diretor se refere ao fato de em Paris não haver, em geral, porteiro ou interfone para se comunicar com os apartamentos. Há códigos de segurança nas portas dos prédios (às vezes, inclusive, há duas portas com dois códigos diferentes) e quando uma pessoa é convidada para ir à casa de outra, ela recebe este código (que é alterado com frequência). Este é um dos principais sistemas de segurança da cidade.

you will not be able to understand the feelings with which you will be confronted: you will be left out, and there will be no communication. So it's a title that has two meanings"⁷⁴ (*apud* BRUNETTE, 2010, p. 71).

A questão da não comunicação mencionada pelo diretor é retomada neste filme, e outro elemento é revisitado: o imigrante e a xenofobia do europeu (novamente a partir de um romeno – desta vez, uma mulher que entra clandestinamente em Paris para buscar trabalho e formas de ajudar a família e construir uma casa na Romênia). Além disso, Haneke introduz a questão da segurança que retornaria com bastante intensidade em *Caché* (2005).

Assim como em *71 Fragmentos, Código Desconhecido* flerta com a estrutura *multiplot*. O filme acompanha alguns eventos na vida de Anne Laurent (Juliette Binoche) e seu namorado, um fotógrafo de guerra; Maria (Luminita Gherghiu, com quem Haneke voltaria a trabalhar em *O Tempo do Lobo*) – a senhora romena mencionada acima; Amadou (um professor de percussão africano) e Jean (cunhado de Anne).

A apresentação deste universo se dá a partir de uma série de planos-sequência nos quais Haneke encadeia vários eventos. No total, o filme consiste de 39 fragmentos, um prólogo e um epílogo (à exceção de quatro sequências, o restante é filmado em planos-sequência).

O filme inicia com uma garotinha diante de uma parede branca. Ela olha para frente e se aproxima da parede, como que se sentisse acuada. Enfim, ela retoma a posição inicial e sorri. Em contraplano, vemos diversas crianças que, por uns instantes, a observam atentas e, depois, através de sinais surdos-mudos, tentam adivinhar o significado daquele gesto. Só então, fica visível ao espectador que se trata de um jogo de mímica e adivinhação. As crianças gesticulam de volta: “sozinha?”; “lugar secreto?”; “gângster?”; “má consciência?”; “triste?”; “aprisionada?” (através de uma tradicional montagem em plano e contraplano, ela vai negando os palpites), ao passo que a garota parece angustiada por ninguém descobrir. Um *fade* para o preto anuncia o título original do filme em letras pequenas, no centro da tela: *Code Inconnu* (Figura 43). Outro *fade* revela o subtítulo: *Récit incomplet de divers voyages*.

⁷⁴ Tradução da autora de: “From the impression I had felt in Paris, that one couldn't go anywhere without knowing the code number of a building. And for me that was a very good first image in terms of the film's contents. Like the preface you find before beginning a novel that tells you that without the proper code, you won't be able to figure out the feelings you're going to be confronted with: you are going to stay outside, and there won't be any communication. So it's a title that has two meanings” (Trecho de entrevista concedida a Michel Cieutat, disponível no livro *Contemporary Directors: Michael Haneke*).



Figura 43 – Fotogramas da sequência de abertura. Fonte: *Código Desconhecido* (2000).

Já na introdução é colocada a questão da não comunicação, das diferenças raciais e étnicas e da angústia por este estado de coisas. Resta a dúvida se a incompletude anunciada pelo título diria respeito à estrutura fragmentar articulada pelo filme ou se seria uma espécie de comentário acerca de ser esta a única forma possível diante de uma experiência praticamente impossível de ser compreendida em sua totalidade. Além disso, o título anuncia se tratar de viagens, o que pode significar o permanente movimento das personagens que, na maioria das vezes, são registradas em deslocamento (atravessando a rua, andando no supermercado, andando num cemitério, de carona dentro de um carro etc.), ou também por Paris ser este local de chegada de viajantes (africanos e romenos, no caso deste filme).

Diferentemente de *71 Fragmentos*, em que as personagens se encontram somente ao final do filme (e praticamente não interagem), na segunda sequência de *Código Desconhecido* as quatro centrais se envolvem em um conflito que dura, ao todo, 9 minutos ininterruptos (Figura 44).



Figura 44 – Fotogramas do primeiro plano-sequência após a abertura. Fonte: *Código Desconhecido* (2000).

Nesta sequência, Anne sai de seu apartamento e a câmera a acompanha pela rua. Ela encontra Jean que, no decorrer da conversa, viremos a saber se tratar de seu cunhado. Ele diz que não consegue entrar em seu apartamento por não saber o código e ela para e compra um pãozinho para ambos. Anne fornece o código para ele, com a condição de ser por pouco tempo, e a câmera a abandona, retornando com Jean que se detém diante de músicos num beco. Ao sair, ele joga o papel do pão em uma senhora pedindo esmola,

sentada na calçada (Maria, a imigrante romena mencionada). Jean continua andando e é interpelado por Amadou, um jovem negro que questiona sua atitude e diz a Jean que ele deveria se desculpar com a senhora. Os dois discutem e Anne reaparece para apartar a briga, o que acaba envolvendo curiosos e a polícia que prende Amadou e Maria.

A partir daí, as personagens serão retratadas numa sequência de dias aparentemente cronológica; no entanto, o filme não contextualiza seus excertos: as cenas começam no meio das ações e terminam antes de seu fim. Sabe-se que Anne namora um fotógrafo de guerra que acaba de chegar de viagem, que a família de Amadou vai buscá-lo na cadeia, que Jean tem uma relação distanciada com seu pai, que Maria retornou à Romênia (o fato de chegar escoltada por policiais sugere que ela foi deportada).

Em determinado momento, vemos Anne ser posicionada em um espaço fechado e informada por vozes no extracampo de que irão começar de onde “ele acaba de trancá-la”, que a câmera é a porta e ela deve reagir ao fato de estar presa. A voz no comando pergunta a outra pessoa se ele está pronto, há um ajuste de posição da câmera e é dito a Anne que ela pode encenar de frente para eles. A mesma voz pergunta se ela quer que a parte “dele” seja lida e ela agradece. Toda essa conversa acontece em francês. De repente, a voz diz “*ready?*” (em inglês) e, novamente em francês, ele dá um comando a Anne, dando início à cena (sem que se diga “ação”, a sensação é que a voz ainda dá informações, mas, pelas reações de Anne, podemos supor que havia começado) – (Figura 45).



Figura 45 – Fotogramas da atuação de Anne. Fonte: *Código Desconhecido* (2000).

A ela é dito que está trancada e não poderá sair. Anne, então, pergunta: “O que eu tenho que fazer?”. “Mostre seu verdadeiro rosto”. Ela questiona “o quê”, indignada, e ele repete. Anne pergunta: “O que você quer?”. “Eu quero ver seu rosto verdadeiro. Não suas mentiras nem seus truques. Uma expressão verdadeira”. Ela grita: “O que eu tenho que fazer?”. E a voz responde: “Seja espontânea. Reaja ao que está acontecendo”. Ela ri, desconcertada, e retruca: “Como?”. E a cena finaliza.

O diálogo soa ambíguo. Ao omitir o imperativo “ação!”, Haneke parece acessar um limite tênue entre a cena cinematográfica dentro do filme, e o filme em si. Estaria essa voz solicitando que Anne mostre seu rosto verdadeiro na cena que irá ensaiar ou o ensaio já começou? A que expressão verdadeira esse diretor no extracampo se refere?

No livro *Michael Haneke's Cinema – The Ethic of the Image* (2009), Catherine Wheatley, ao analisar *Código Desconhecido*, se refere ao notório texto de André Bazin acerca do realismo no cinema, “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”, para dizer que Haneke refuta o pensamento do teórico francês acerca da montagem e seu legado ao realismo.

No referido artigo, Bazin (2014, pp. 95-112) pontua os conceitos de “montagem paralela”, de Griffith, “montagem acelerada”, de Abel Gance, e “montagem de atrações”, de Eisenstein, para abordar um traço comum a todas, que, de acordo com ele, é “a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (p. 97), ao que o autor analisa as montagens de Kuleshov. Bazin afirma que “o *sentido* não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador” (p. 98). Em seguida, ele cita Erich von Stroheim, F. W. Murnau e Robert Flaherty para dizer que a montagem em seus filmes praticamente não desempenha nenhum papel, “a não ser o papel totalmente negativo de eliminação inevitável numa realidade abundante demais”. É papel da câmera escolher cuidadosamente o que ver, pois, na impossibilidade de capturar tudo, esta escolha é fundamental.

Bazin, então, discorre acerca do papel da montagem de “sugerir o tempo”. Para ele, em *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, EUA/França, 1922), de Robert Flaherty, na sequência da caça à foca, resta ao diretor “*mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto. No filme, esse episódio só admite, portanto, um único plano” (p. 99). O autor, então, fala de Murnau e Stroheim e de filmes não expressionistas que não recorrem aos artifícios da montagem e ao expressionismo da imagem.

Bazin parte para o cinema de gênero hollywoodiano do período de 1930 a 1940, dividindo-o em: comédia, burlesco, filme de dança e *music-hall*, policial e gêngsteres, drama psicológico e de costumes, filme fantástico ou de terror e *western*. Para ele, nesse período há uma “total reconciliação da imagem e do som” e de uma arte “que encontrou seu perfeito equilíbrio” (p. 101).

Mais adiante, acerca da profundidade de campo, Bazin reflete:

- 1) que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independentemente do conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista;
- 2) que ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise en scène*. Enquanto na montagem analítica ele só precisa seguir o guia, deixar sua atenção seguir a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, aqui lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido;
- 3) das duas proposições precedentes, de ordem psicológica, decorre uma terceira que pode ser qualificada de metafísica.

De acordo com Bazin, a montagem “supunha, por sua própria natureza, a unidade de sentido do acontecimento dramático”, posto que a profundidade de campo vem reintroduzir a “ambiguidade na estrutura da imagem”. Por essa razão o autor julga que *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941), de Orson Welles, só poderia ter sido feito em profundidade de campo. “A incerteza em que permanecemos da chave espiritual ou da interpretação está, a princípio, inscrita nos próprios contornos da imagem” (p. 108). Ao final do texto, ele resume o papel da montagem em três tempos distintos: “no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema” (p. 112).

Bazin reflete acerca da ideia da liberdade interpretativa do espectador na relação com a obra, na medida em que o realizador opta por uma montagem que não sugere um caminho fixo de percepção. Para ele, a união entre profundidade de campo e plano-sequência favorece a proximidade do filme com a realidade (o autor não infere que estes elementos aproximam o espectador do “real” do mundo, mas de uma espécie de realidade da cena – ele fala de Flaherty, mas também de diversos diretores que trabalharam com cinema de ficção). Dessa forma, Bazin valoriza a ambiguidade que esse tipo de cinema preserva, no sentido de tornar o espectador parte da construção de sentido.

Em entrevista a Michel Cieutat, citada por Catherine Wheatley (2009, pp. 119-120), Haneke diz:

Para mim [fragmentação] não é um truque, mas uma necessidade, porque o cinema *mainstream* [o cinema de distração] afirma que pode mostrar a realidade em sua totalidade, o que é errado. Se o cinema quer ser responsável, se quer ser uma verdadeira forma de arte, deve perceber que nossa percepção do mundo é naturalmente fragmentada. Dessa maneira, temos de encontrar meios estéticos de transferir essa visão fragmentada para a tela. [...] Eu usei planos-sequência em *Código Desconhecido* por diversas razões. Primeiramente... isso os distingue das cenas do filme dentro do filme, que, elas mesmas, foram editadas de forma bastante padrão. Outro motivo foi para deixar que cada cena se desdobrasse em seu tempo real: uma forma de não manipular o tempo.⁷⁵

Para Wheatley, esta afirmação atesta que, apesar de Haneke usar artifícios defendidos por Bazin em sua teoria realista do cinema, seus filmes não são uma extensão dos princípios bazinianos, pois:

O que Haneke tenta mostrar através de seus filmes é que não importa o quão ‘realístico’ um filme seja, não importa o quão próximo se esforce por imitar a vida real, é *sempre* manipulativo, nunca ‘objetivo’, num sentido baziniano. [...] Haneke quer que o espectador de seus filmes esteja ciente de sua situação e, portanto, seja capaz de fazer conscientes e conscienciosos julgamentos acerca das imagens na tela. O uso de narrativas fragmentadas por Haneke constitui parte de uma crítica formal a uma convenção cinematográfica: *Código Desconhecido* não se destina na recriação da realidade, mas na criação de um espaço entre o filme e a interpelação fílmica na qual o espectador pode fazer uma análise cognitiva daquilo que ele está vendo.⁷⁶

É relevante notar que o cinema de Haneke se constrói a partir de um movimento consciente do diretor, no sentido de provocar seu espectador a se relacionar com seus filmes de forma complexa. Há um investimento no conhecimento pregresso do espectador que não se situa somente na instância cinematográfica, mas se estende para outros âmbitos (o das imagens em geral: midiáticas, de câmeras de vigilância e – foco desta tese – imagens manipuláveis por recursos de vídeo).

⁷⁵ Tradução da autora de: “*For me [fragmentation] is not a gimmick, but a necessity, because mainstream cinema [le cinema de distraction] claims that it can show reality in its totality, which is wrong. If the cinema wants to be responsible, if it wants to be a true art form, it must realise that our perception of the world is naturally fragmented. So, we need to find the aesthetic means to transfer this fragmented vision to the screen. [...] I used single takes in Code inconnu for several reasons. Firstly... it distinguished them from the scenes of the film within the film, which, themselves, are edited in a very standard fashion. Another reason was to let each scene unfold in real time: a way of not manipulating time*”.

⁷⁶ Tradução da autora de: “*What Haneke attempts to show through his films is that no matter how ‘realistic’ a film is, no matter how closely it attempts to follow real life, it is always manipulative, never ‘objective’, in a Bazinian sense. [...] Haneke wants the spectator of his films to be aware of their situation and therefore to be able to make conscious, and conscientious, judgements about the images on screen. Haneke’s use of the fragmented narrative constitutes part of a formal critique of cinematic convention: Code inconnu is aimed not at the recreation of reality, but at the creation of a space between film and filmic interpellation in which the viewer can make a cognitive analysis of what they are seeing*”.

Em *Código Desconhecido*, especificamente, o diretor revisita e reconfigura algo iniciado em *Violência Gratuita*: no caso do primeiro, Haneke não apenas insere um filme dentro do filme (algo feito de outra forma em *Fraulein*), como se preocupa com o trânsito entre ‘seu’ filme e este filme realizado por alguém no extracampo. Em *Violência Gratuita*, há uma alternância entre narrativa linear e reflexividade, além da própria matéria do filme alterar-se de produto cinematográfico a forma videográfica (a partir do ato de rebobinar a cena por uma das personagens).

Na primeira sequência do filme dentro de *Código Desconhecido*, vemos um espaço vazio e Anne adentra o campo, enquanto ouvimos direcionamentos dados por uma voz no exterior. Na segunda, a cena inicia novamente com a câmera (de Haneke), localizada dentro de uma sala. Ouve-se no extracampo a voz de Anne perguntando se o aquecedor está funcionando. Um homem responde e diz que depois irá mostrar a caldeira para ela. Vemos sombras no chão, enquanto a voz informa que estão a caminho da sala de música. Neste momento, adentram primeiro o recinto uma equipe de filmagem e, em seguida, Anne vestida de forma completamente diferente, e com cabelos cuidadosamente penteados (quando ela aparece “fora” do filme em que atua, suas roupas são despojadas e seu cabelo está frequentemente despenteado).

A este recurso, de apresentar um contexto através do enquadramento e desconstruí-lo a partir da revelação de algo inesperado, Oliver Speck (2010) dá o nome de “*shifting frame of reference*”. “*Frame of reference*” é um conceito usado tanto na Física quanto na Psicologia. Pode-se considerar “*frame*”, na Física, como um ponto de referência, um conceito que se refere à posição de um corpo no espaço e aquilo que ele vê ser alterado por sua localização. Se, por exemplo, uma pessoa dentro de um trem joga uma bola para frente, ela a verá seguir o trajeto na vertical; no entanto, se um observador localizado fora do trem vê a bola sendo jogada lá dentro, ele enxerga um movimento de parábola. Isso se dá devido à posição que cada um ocupa⁷⁷.

Na Psicologia, “*frame of reference*” é “um conjunto de hipóteses e atitudes que usamos para filtrar nossa percepção para criar *sentido*. O ‘*frame*’ [ou ‘quadro’ - N.A.] pode incluir

⁷⁷ Exemplo encontrado no site: https://isaacphysics.org/concepts/cp_frame_reference (Acesso maio de 2017).

crenças, esquemas, preferências, valores, cultura e outras formas nas quais nós predisposmos nossa compreensão e julgamento”.⁷⁸

Speck utiliza essa terminologia para dizer deste movimento de Haneke de situar o espectador a partir de um contexto referencial oferecido pelo enquadramento e o que ele abrange, para, em seguida, desconstruir ou subverter o sentido pressuposto pela construção cênica. Ele se refere a cenas de *Código Desconhecido* (Figura 46) como forma de exemplificar seu argumento. Em um dos fragmentos do filme, Anne passa roupa e assiste à televisão, quando houve gritos em outro apartamento. Ela tira o som da TV, ouve por mais um tempo e retorna ao seu afazer. Em outro momento, ela recebe um bilhete (cujo conteúdo desconhecemos) e vai até a vizinha perguntar se era ela a autora, ao que ela nega. Mais adiante, Anne e seu namorado discutem no supermercado sobre a escrita do bilhete não parecer de criança e o que deve ser feito (chamar a polícia ou interpelar os pais).



Figura 46 – Anne passa roupa / Fala com vizinha / Discute com namorado. Fonte: *Código Desconhecido*.

Bem mais adiante, em um cemitério, após as últimas palavras de um reverendo (que se refere à falecida como “pequena Françoise”), algumas pessoas jogam terra no caixão (este, no extracampo). Somente após a sexta pessoa é possível ver Anne ao fundo. À medida que as pessoas saem da frente, vemos uma senhora ao seu lado.

⁷⁸ Disponível em: http://changingminds.org/explanations/models/frame_of_reference.htm (Acesso maio de 2017).

A conexão não é imediata: Haneke exige de seu espectador que faça a junção desses eventos como forma de compreendê-los.

Nos quase três minutos e meio dessa sequência, o espectador tem de processar informação visual e aural e lembrar-se da vizinha, cujo rosto somente foi mostrado brevemente em uma cena anterior, para finalmente chegar à conclusão de que esta era a garota cujos gritos Anne havia ouvido mais cedo, e que ela provavelmente morrerá do abuso. Esse conhecimento vem como um choque, uma revelação. Aqui, a partir de meios simples, Haneke fortalece o impacto emocional da informação ao vincular nosso reconhecimento a um processo de dedução que é mais uma busca por traços, um trabalho hermenêutico. [...] Ao assistir a um filme de Haneke, o espectador deve ajustar permanentemente sua interpretação do que é mostrado na tela. [...] É este método de construção hermenêutica que eu pretendo compreender nesta análise, ao chamá-lo de imagem de mudança⁷⁹. De fato, a mudança opera em dois níveis nos filmes de Haneke: primeiro, o filme está mudando a principal parte do processo de fazer sentido ao espectador que, deste modo, é forçado a realizar uma tarefa que é normalmente feita para a audiência no cinema *mainstream*, que é prover conexões e explicações. Então, num nível metatextual, o filme nos força não apenas a refletir acerca dessas mudanças e nosso envolvimento no processo, mas, de fato, refletir no processo *como* o que é representado (SPECK, 2010, p. 1-2).⁸⁰.

A esses movimentos, chamados por Speck de “*shifting frames of reference*”, será aqui dado o nome de ‘*desvios*’ ou ‘deslocamentos’ na narrativa. Como já mencionado, o foco principal se dá não somente nessa reestruturação do contexto pelo enquadramento e pelo encobrimento de informações a partir da posição das personagens no quadro, mas, essencialmente, na inserção de imagens nos três filmes enfocados e, sobretudo, sua manipulação – daí, a alteração do termo, de “*shifting frames of reference*” para “*desvios*”, por entender-se que este abrange outros aspectos.

O Castelo (Das Schloss, 1997), uma adaptação do livro homônimo não finalizado de Franz Kafka, foi coproduzido pela televisão austríaca, bávara e pelo canal franco-alemão

⁷⁹ “*Shift*” também pode ser traduzido como “substituição”, “alteração”, mas considera-se “mudança” mais adequado ao contexto.

⁸⁰ Tradução da autora de: “*In the almost three and a half minutes of this sequence shot, the viewer has to process visual and aural information and remember the neighbor whose face was shown only very briefly in a scene before to finally come to the conclusion that this was the girl whose screams Anne heard earlier, and that she probably died from abuse. This knowledge come as a shock, a revelation. Here, with simple means, Haneke strengthens the emotional impact of information by linking our recognition to a process of deduction that is more a looking for traces, a hermeneutic labor. [...] Watching a film by Haneke, the viewer must permanently adjust his or her interpretation of what is being shown on the screen. [...] It is this method of a hermeneutic construction that I attempt to grasp in this analysis, calling it the image of a shift. Indeed, the shift is taking place on two levels in films by Haneke: first, the film is shifting the major part of the process of making meaning on to the viewer, who is thus forced to perform a task that is normally done for the audience in the mainstream cinema, that is, providing connections and explanations. Then, on a metatextual level, the film forces us not only to reflect on these shifts and our involvement in the process, but, indeed, reflect on the process as what is represented*”.

ARTE. Apesar de ter sido feito para a TV, teve lançamento também no cinema. O universo de Haneke em muito se assemelha a Kafka, principalmente em relação a certo distanciamento, frieza e falta de respostas que, geralmente, compõem a obra do escritor.

A ideia de uma situação que escapa ao controle das personagens é algo que perpassa tanto este filme quanto *O Tempo do Lobo* (*Le Temps du Loup*, 2003) e que Haneke toma com muita propriedade em *O Castelo*, transformando o universo escrito de Kafka em uma ambiência inóspita, de tons pastéis e aura enclausurante (tanto pela quantidade surreal de neve do lado de fora, quanto pela frieza e distanciamento das personagens). O diretor instaura rupturas nos diálogos que, algumas vezes, são interrompidos no meio, além de concluir a obra no exato lugar em que Kafka parou seu livro.

O Castelo parte de um enredo absurdo tipicamente kafkiano no qual um homem (K.) chega a uma cidade na qual ele fora chamado para exercer sua função de agrimensurador no castelo local. No entanto, por uma série de circunstâncias nada claras, ele jamais consegue chegar lá. Aos poucos, ao se tornar escravo da Lei, K. se apercebe do fato de que, no final das contas, ele é um prisioneiro do castelo. Essa condição de aprisionamento interno ou em uma situação é uma das essências do cinema de Haneke, tal como descreve Müller:

Essa condição de impotência e aprisionamento não é exclusiva, na obra de Haneke, de *O castelo*. Ao contrário, parece-me que as personagens de Haneke estão sempre aprisionadas em situações incontroláveis. É assim em *Funny Games*, em que o casal burguês se vê encarcerado dentro de sua própria casa por dois jovens violentos. É assim também a condição da personagem vivida por Isabelle Huppert, em *A professora de piano*, aprisionada no castelo da mãe, tentando dar vazão às suas perversões como forma de libertação do jugo materno. Em *Código desconhecido*, Juliette Binoche fica durante um tempo longo exposta à truculência de delinquentes num metrô. É também esse encarceramento e impotência que levará os protagonistas de *Caché* ao desespero, por não saberem quem os controla, de longe, a vida – tal como o Senhor do Castelo controla a vida de K., apesar de a própria existência de um Senhor seja duvidosa. Enfim, no filme mais recente, *A fita branca*, não apenas os filhos estão submetidos a um exacerbado controle religioso do pai, o que os leva pouco a pouco a buscarem atos violentos, mas é toda uma comunidade que parece estar aprisionada e impotente diante de uma situação que, de alguma forma, deixa antever a formação de um estado totalitário (MÜLLER, 2011, p. 236).

Já *O Tempo do Lobo* tem início com os créditos em fundo preto, sem som algum, como se, de alguma maneira, nos preparasse para a imersão no universo particular do filme. Anne Laurent (Isabelle Huppert), após ver seu marido ser brutalmente assassinado por um casal que se apossa de sua casa, perambula sem rumo com seus dois filhos em busca de abrigo,

numa cena pós-apocalíptica que pode aludir a qualquer localidade em tempos de guerra ou mesmo um pós-guerra que devastara todo um país – algo não revelado pelo filme.

Haneke foge dos clichês típicos de filmes-catástrofe e registra a rotina de uma espécie de campo de refugiados no qual a luta pela sobrevivência ressignifica o termo “humanismo” de muitas formas:

Nessa situação-limite, o humanismo é eclipsado pelos mais rudes instintos de sobrevivência, numa espécie de zoo humano habitado por toda espécie de barbárie e corrupção. O tempo dos lobos foi um título extraído do *Cântico do visitante*, que por sua vez é uma parte do *Codex Regius*, considerado o mais antigo poema alemão, dedicado a descrever o Ragnarök. Nesse “crepúsculo dos deuses” da mitologia nórdica, um grande conflito deflagraria ferozes desastres naturais como um prelúdio do fim do mundo (CAPISTRANO, 2011, p. 49).

Este é mais um filme produzido na França, também com a presença da atriz Isabelle Huppert. No entanto, a não ser pelo idioma falado, não há nada que identifique o país. O financiamento se tornou possível graças ao sucesso de *A Professora de Piano* (*La Pianiste*, 2001), entretanto, não foi muito bem-sucedido em termos de público.

Segunda obra de Haneke realizada na França com atores consagrados (a primeira, imediatamente anterior, *Código Desconhecido*, com Juliette Binoche), *A Professora de Piano* é baseada no livro homônimo de Elfriede Jelinek (única adaptação literária do diretor para o cinema) e é um dos filmes mais premiados de Haneke, tendo conquistado, dentre outros, o prêmio de melhor ator (Benoit Magimel) e melhor atriz (Isabelle Huppert), no Festival de Cannes.

Haneke optou por uma adaptação bastante fiel à obra original, mudando, no entanto, alguns detalhes, tais como omitir no filme o fato de a personagem Erika Kohut (Isabelle Huppert) ter se tornado professora de piano por ter falhado em sua tentativa de seguir carreira como concertista. A narrativa de Jelinek é considerada irracional e bizarra e, inclusive, se comparados o filme de Haneke com o livro, este é “bastante manso e formal em termos de como lida com o assunto” (BRUNETTE, 2010, p. 88).

Erika divide sua rotina entre conflitos absurdos com sua mãe neurótica e controladora e as aulas de piano que leciona no erudito e austero ambiente do Conservatório de Viena, aterrorizando seus alunos com um tipo de ensino bastante rígido. Ao espectador não é oferecida nenhuma pista do que antecede a situação em que as personagens se encontram e

somos mergulhados em seu universo disfuncional logo na primeira sequência: Erika chega a casa, um apartamento escuro, e é surpreendida pela mãe que ironiza o fato de ela ter chegado “cedo”. A professora tenta entrar em seu quarto e é barrada pela mãe que diz saber que o último aluno do conservatório havia saído há três horas, exigindo que a filha diga onde estava.

As duas protagonizam uma briga na qual a mãe toma a bolsa da filha, a revira por completo e, ao encontrar um vestido em seu interior, procura a caderneta do banco para descobrir quanto o mesmo custara. Erika pede que o devolva e as duas disputam a peça até que se rasga. Furiosa, a filha se volta contra a mãe, puxando seus cabelos e um corte abrupto nos conduz diretamente para o interior de uma cena de novela na TV (Figura 47). Da mesma maneira que começaram a brigar, fazem as pazes e a mãe a provoca novamente, algo que se mostra uma espécie de ciclo na vida de Erika. Depois de uma pequena epopeia de discussões, as duas vão dormir na mesma cama e o título do filme aparece pela primeira vez.



Figura 47 – Erika tenta tomar o vestido / Puxa o cabelo da mãe / Mãe assiste à TV.
Fonte: *A Professora de Piano* (2001).

Entre as brigas com a mãe e as aulas de piano, acompanhamos Erika mergulhar em um universo de perversão, no qual ela visita cabines de filmes pornô, consome uma série de produtos sadomasoquistas e realiza, diariamente, rituais de automutilação nos quais corta sua genitália com uma lâmina de barbear em busca de prazer. Um dia, ela recebe um novo aluno, Walter Klemmer (Benoit Magimel) que se apaixona por ela e passa a protagonizar uma rotina de jogos sexuais que, invariavelmente, se tornam perversos, quando o garoto é mergulhado no universo da professora e se transforma diante de seu vício.

A Professora de Piano é um filme que oscila entre uma narrativa opaca, com uma personagem cujas motivações são desconhecidas e uma total linearidade que insinua certa transparência, visto que proporciona continuidade narrativa. Diferentemente das obras anteriores de Haneke, nos quais as personagens agem movidas por certa alienação social e caos existencial, neste filme, o diretor explora o psicológico da protagonista de forma mais

adensada, ainda que sem revelar seus fundamentos: “Pela primeira vez [nos filmes de Haneke], é permitido que a intensidade emocional dos relacionamentos prevaleça sobre a questão analítica da desconexão do homem de sua realidade diária”⁸¹ (LE CAIN *apud* BRUNETTE, 2010, p. 91).

Amor (*Amour*, França/Áustria/Alemanha, 2012) é a quinta obra de Haneke realizada na França com atores consagrados (Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert e Jean-Louis Trintignant). Ganhador da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (feito, no mínimo, curioso, dado o esforço do diretor por fazer um cinema que critica justamente a essência espetacular do sistema criador desta premiação), o filme circulou consideravelmente no circuito.

Um casal de idosos, membros de uma classe média burguesa, tal como a maioria das personagens de Haneke, Georges e Anne (como dito, nome frequente da maioria de protagonistas desde seu filme para a TV *Varição*) vivem uma rotina intelectualizada na qual dividem seu interesse pela música erudita (Anne leciona piano). As personagens aparentam ser bem diferentes de suas homônimas das obras anteriores, sempre acometidas por um estado de alienação caracterizado pelo diretor como uma condição de “glaciação”.

O casal é surpreendido por um problema de saúde que gera sequelas irreversíveis e degenerativas em Anne, colocando sua relação à prova, a partir dos testes diários em que testemunhamos a degradação de seu corpo e a inabilidade de Georges em impedir o inevitável. Ele decide cuidar dela e a afasta do convívio externo (nem sua filha consegue acesso fácil), criando uma rotina complexa na qual a iminência da morte se torna a tônica de suas vidas.

O ambiente é todo tomado pelos tons pastéis característicos dos filmes anteriores de Haneke e os planos longos e estáticos seguem ditando o ritmo. Se, anteriormente, a clausura das personagens era existencial, aqui, ela também é física. Há um cuidado em se manter portas e janelas lacradas de forma a manter uma aura fúnebre que toma conta mesmo antes da morte de ambos. O diretor, que não é muito afeito a simbolismos poéticos, abre uma exceção em uma cena na qual Georges tenta retirar um pombo que se instalara

⁸¹ Tradução da autora de: “*For the first time [in Haneke’s films], the emotional intensity of relationships is allowed to prevail over the more detachedly analytical question of man’s disconnectedness from his everyday reality*”.

em seu corredor e, para tal, o envolve com um cobertor que ele joga na ave após um longo tempo tentando acertá-la. Toda a sequência pauta a fragilidade de Georges, pois, apesar de não ter um diagnóstico fatal como sua esposa, sua fraqueza e lentidão (devido à idade avançada) estão expressas em seu corpo e em seus gestos.

O amor, para Haneke, é tão ambíguo quanto qualquer sentimento já expressado em seus filmes. Nele, há espaço para o afeto e a doçura (como nos momentos em que Georges e Anne cantam – ela, com bastante dificuldade de dicção), mas também para a crueldade, a frieza e o desespero (tal como na cena em que Georges dá um tapa no rosto de Anne que não consegue se defender; e também na derradeira cena do filme, quando tira o pouco que restava de sua vida, ao sufocá-la com um travesseiro).

O que há de mais provocativo neste filme é justamente a escolha em tirar a vida de outrem para diminuir seu tempo de agonia, além de implicar uma reflexão acerca da eutanásia – que mesmo movida pela compaixão, nunca é um ato completamente altruísta. Ao dar fim à vida da esposa, Georges não apenas a liberta de seu sofrimento, como a transforma em uma imagem idealizada, a partir de um ritual em que a posiciona cuidadosamente em cima da cama, veste-a, enfeita-a e lacra por completo o quarto, passando fita adesiva em cada canto, como forma de evitar que o odor da putrefação saia dali e desconstrua sua fantasia.

A abertura do filme antecipa esse momento e insere, de saída, a questão que parece central ao filme, qual seja explorar os limites e as condições do amor. O filme inicia, abruptamente, com uma porta sendo arrombada por bombeiros. Reagindo ao mal cheiro que parece tomar todo o espaço, eles abrem janelas e procuram por alguém vivo em seu interior. A câmera acompanha um dos homens que passeia pelos espaços que, ao longo do filme, veremos preenchidos por Georges e Anne. Um dos bombeiros o chama e eles abrem a porta do quarto aonde vimos Georges lacrar Anne. Vemos, parcialmente, o corpo do homem parado ao lado dela (num típico enquadramento que mutila parte dos corpos das personagens) e um corte seco para o título do filme que, invariavelmente, induz à conexão entre os dois elementos: morte = amor (Figura 48). Após essa sequência, o filme volta no tempo, em uma espécie de *flashback* no qual teremos acesso não ao passado dos dois, mas ao que antecede o fim das personagens.

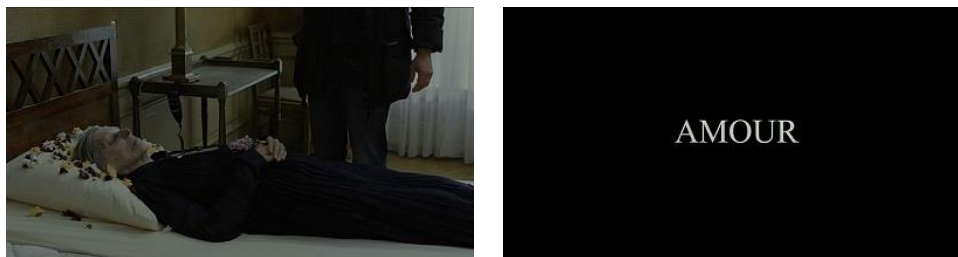


Figura 48 – Anne morta / Título do filme. Fonte: *Amor* (2012).

Após realizar *Amor*, Haneke concebe um interessante retorno ao universo teatral, *Così fan tutte* (2013), encabeçando a produção de uma adaptação da comédia de Amadeus Mozart no Teatro Real de Madri. No entanto, ao invés de cômica, a obra é conduzida de forma tão angustiante quanto seus trabalhos anteriores. “Não há prazer a ser encontrado na Nápoles de Haneke, nenhum deleite sensual em potencial. É um lugar onde o sexo só pode trazer a dor. Mas a produção explora vividamente o perturbador e constantemente ignorado elemento da crueldade” (COHN, 2014).⁸²

Seu derradeiro filme *Happy End* (2017) foi exibido no Festival de Cannes de 2017 e ainda não tem lançamento previsto no Brasil. De acordo com sinopse disponível no site IMDB⁸³, a história se passa em Calais, uma cidade ao norte da França, e acompanha uma família burguesa apartada da complexa realidade dos imigrantes. Este é o quarto filme de Haneke com a presença da atriz Isabelle Huppert (que também atuou em *A Professora de Piano*, *O Tempo do Lobo* e *Amor*) que, no filme, se chama Anne Laurent (nome e sobrenome de sua personagem em *O Tempo do Lobo* e da personagem de Juliette Binoche em *Caché*). Jean-Louis Trintignant, que havia trabalhado com Haneke em *Amor*, é Georges Laurent (tal como personagens de *O Tempo do Lobo* e *Caché*).

Após esta a imersão na filmografia de Michael Haneke, pode-se proceder à reflexão, a partir de questões teórico-analíticas, como forma de embasar as análises dos próximos capítulos desta tese. O intuito foi o de trafegar por certos conceitos e ponderar alguns pontos acerca das articulações cinematográficas de Haneke, principalmente pelo cotejo

⁸² Tradução da autora de: “There’s no pleasure to be found in Haneke’s Naples, no potential for sensuous delight. It is a place where sex can bring only pain. But the production vividly explores the work’s disturbing, and often ignored, element of cruelty” (Disponível em: http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2014/5/Recordings/MOZART__Cos%C3%AC_Fan_Tutte.html).

⁸³ Internet Movie Database. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt5304464/?ref_=nm_flmg_dr_1

entre seus filmes. O fôlego buscado centra-se na análise das imagens e no encontro entre teoria e prática a partir de movimentos fílmicos, exploração da diegese, em como se convoca o extracampo nos três filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa a partir do uso e da manipulação de imagens de diversas naturezas.

1.2 – Considerações sobre narrativas clássica e moderna

Não existe um terreno necessariamente seguro no que se refere a categorizações definitivas quando se trata da história e evolução teórica do cinema⁸⁴. Apesar de haver um conjunto de “regras” que caracterizam um estilo de narrativa como sendo clássico, há diversos pesquisadores da área que divergem em relação a isto. Se, por um lado, o cinema produzido em Hollywood (de Griffith a John Ford, por exemplo), se insere em um conceito de narrativa clássica e durante pelo menos três décadas existia um cinema que pode ser considerado dominante que correspondia a diversos preceitos e normas definidos, existem também, ao longo de toda a História do Cinema, exemplos os mais diversos de cineastas que romperam com estas bases.

O complexo e algo controverso conceito de cinema moderno merece aqui algumas considerações. Sabe-se que “cinema moderno” é, antes, uma ideia do que algo dado (assim como a própria noção de cinema clássico também não é única e pétrea). Trata-se de uma tentativa, uma especulação, uma categorização que emerge e que se sustenta, principalmente, a partir de algumas oposições.

A própria variedade do que seriam os paradigmas iniciais, os marcos do chamado cinema moderno, demonstra a fluidez, bem como certa imprecisão do conceito. De *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941), de Orson Welles, a *Roma Cidade Aberta* (*Roma città aperta*, Itália, 1945), de Roberto Rossellini, passando por *A Aventura* (*L'Avventura*, Itália/França, 1954), de Michelangelo Antonioni, e chegando a *Acosado* (*À bout de souffle*, França, 1959), de Jean-Luc Godard, ou *O Ano Passado em Marienbad* (*L'Année Dernière à Marienbad*, França/Itália, 1961), de Alain Resnais, são vários os filmes considerados precursores, dependendo dos critérios adotados e das ênfases em um ou outro aspecto. No entanto, mesmo considerando toda essa instabilidade, é inegável que tais vertentes estéticas

⁸⁴ A este respeito, cabem as reflexões de Jacques Aumont, em seu livro *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papirus, 2008 (Coleção Campo Imagético).

e caminhos engendrados em cada uma dessas matrizes foram suficientemente potentes e complexas para tornar necessário esse esforço teórico que acabou ganhando repouso na ideia de cinema moderno.

Desde os primórdios do cinema, existe uma tensão entre clássico e moderno, como se o primeiro fosse uma espécie de versão conformada do capitalismo e o segundo bradasse aos céus uma defesa da modernidade como libertação. De todo modo, é possível justificar o uso do termo “clássico” como uma matriz ideológica e estética advinda do romance realista do século XIX.

É fato que grande parcela da produção cinematográfica mundial desde o início do cinema (Edwin Porter, Max Linder etc.) e parte considerável dos filmes realizados no início do século XX tinha como base o paradigma clássico (ficcional, narrativo, *transparente*). Isso foi consolidado a partir da ideia de decupagem clássica, sistematizada por Griffith, principalmente. Como aponta Ismail Xavier (2005, p. 32):

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.

No que concerne à referida invisibilidade da narrativa clássica, David Bordwell (2005, p. 286)⁸⁵, pondera que “A narração clássica não é, pois, uniformemente ‘invisível’ em todo tipo de filme, ao longo de todo o filme: as ‘marcas da enunciação’ são por vezes exibidas” – o que também pode ser verificado no cinema de Michael Haneke.

Uma das diferenciações principais entre cinema clássico e moderno advém da ideia de *transparência x opacidade, invisibilidade x visibilidade*:

Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*. (MACHADO, 2005, p. 6).

⁸⁵ Em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005 (pp. 277-301).

A narrativa tomada como clássica, devido, principalmente, à sua preocupação com a “*funcionalidade* dramática”⁸⁶, contém elementos que corroboram para a ideia de *transparência*: continuidade espaço-temporal, desenvolvimento de personagem, protagonista como centro, surgimento das figuras do herói e anti-herói, construção com início-meio-fim, culminando na resolução dos problemas e conflitos apresentados durante a trama, ideia de uma motivação condutora, entre outros aspectos.

A ideia de *invisibilidade/transparência* está ligada diretamente à construção do filme, ou seja, a uma montagem que não pretende expor seus mecanismos e ‘se denunciar’ efetivamente como cinema. Ainda segundo Xavier (2005, p. 33):

Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes estão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na sequência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”.

Bordwell (2005, p. 285) completa, afirmando que, de modo geral, a narração clássica “tende a ser onisciente”, possuindo alto teor de comunicabilidade, sendo apenas “moderadamente autoconsciente”. “Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer uma das personagens ou todas elas, esconde relativamente pouco (basicamente ‘o que vai acontecer a seguir’) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público”.

Caberia ao cinema moderno flexibilizar essas regras, apontando outros possíveis caminhos. A *opacidade* como oposto da *transparência*, ou seja, se, por um lado, a narrativa clássica corrobora para trazer o espectador para ‘dentro’ da trama, ocultando seus mecanismos de construção, a narrativa moderna sendo opaca, nublada, negaria ao espectador a exata psicologia da personagem, desconstruindo uma ideia de certa maneira maniqueísta que

⁸⁶ Segundo Ana Lúcia Andrade (2004, p. 20): “A narrativa clássica tem como preocupação maior a *funcionalidade* dramática, utilizando os recursos de linguagem cinematográfica em função da história a ser narrada”.

define o herói e o anti-herói – no cinema moderno, o ‘bem’ e o ‘mal’ podem habitar a mesma pessoa, visto que o mundo moderno se apresenta como instável.

Uma questão cara à *visibilidade* seria, então, o procedimento que desconstruiria a ilusão, explicitando o método. Para o cinema moderno, não há necessidade de a montagem se fazer invisível, visto que a ideia é possibilitar um “ganho de distanciamento e crítica” que tire o espectador de uma imersão inativa no universo diegético para que seu retorno à narrativa após uma suposta quebra se carregue de novas potências. Em *Persona* (Suécia, 1966), por exemplo, não interessa a Ingmar Bergman se o fato de repetir uma mesma cena por pontos de vista diferentes possa dar a ela um caráter de inverossimilhança. Pelo contrário, a cena mencionada, na qual uma das personagens faz uma revelação à outra, é potencializada por esse ato “moderno” do diretor: interessa a ele possibilitar ao espectador a experiência de ver/ouvir a narração por parte de uma das mulheres e também mostrar todas as nuances de reação da outra, a atriz emudecida (algo que, se fosse realizado a partir do tradicional plano e contraplano, contribuiria para uma perda significativa do impacto de ambas as atuações).

Conforme mencionado na apresentação, essas questões, que já foram centrais para a tese, ainda que não sejam mais a base fundamental das análises, podem ajudar a elucidar o cinema de Haneke – principalmente, no que se refere ao filme *Violência Gratuita* – e por isto estão aqui ainda que apenas brevemente abarcadas.

*

A partir dessas considerações teóricas iniciais, caberia reiterar que dois movimentos singulares nos três filmes dos quais se trata esta tese – *O Vídeo de Benny*, *Violência Gratuita* e *Caché* – são essenciais para o desenvolvimento da pesquisa: o ato de retroceder (rebobinar), pausar e o de acelerar imagens. O ato em si, numa primeira instância, diz respeito a um recurso videográfico; no entanto, no contexto em que estão inseridos, sugerem diversas camadas interpretativas possíveis.

Não se pretende aqui um mergulho teórico no universo do vídeo, discutir a existência ou não de uma linguagem que o singularize. Entretanto, optou-se pela utilização da nomenclatura “de vídeo”, “videográfico”, para dizer respeito às imagens inseridas nos filmes que compõem o *corpus* desta tese. Cogitou-se, inclusive, o termo “vídeo caseiro” ou “*home vídeo*”, mas, ao longo da revisita à filmografia de Haneke, sentiu-se a necessidade

de ampliar o espectro para a amplitude simbólica da palavra “vídeo”⁸⁷, bem como englobar a constante presença de televisores ligados nos filmes em análise.

A ideia é pensar o ato de manipulação das imagens, tão presente em *O Vídeo de Benny*, determinante de uma subversão de expectativa em *Violência Gratuita* (rebobinar a morte de uma personagem e devolvê-la à vida) e fruto, principalmente, de uma investigação de sua origem e como reflexo do temor e obsessão com segurança em *Caché* (as personagens aceleram as imagens recebidas em fitas VHS como forma de encontrar algum vestígio de seu autor), mas também incorporar outras tantas inserções de imagens nessas três obras.

Notam-se diferenças importantes na abordagem do universo imagético do primeiro filme da análise (1992), para o segundo (1997 e sua versão norte-americana de 2007) e o terceiro (2005). Arrisca-se afirmar que há uma espécie de escalada: em *O Vídeo de Benny*, o protagonista presente no título é também, supostamente, o autor deste “vídeo” a que se refere o nome do filme. O curioso, tal como apontado na análise da obra, é que, em seu interior, existem vários vídeos e não somente um, como sugerido (o título original dado por Haneke é *Benny's Video*⁸⁸, no singular, em inglês). Em *O Vídeo de Benny*, à exceção de uma cena, Haneke explicita a diferença entre ‘seu’ filme e os vídeos de Benny pela textura das imagens. No caso de *Violência Gratuita*, à exceção da televisão que é ligada no momento do assassinato de uma das personagens, não há referências ao universo videográfico até o instante catártico em que Paul rebobina o filme ‘de’ Haneke, ou seja, a personagem deixa de manipular imagens produzidas ou gravadas e ganha o poder de controlar as imagens do próprio filme em que atua, deixando dúvidas acerca de sua matéria (é cinema ou vídeo?). Já em *Caché* – feito num período em que as imagens digitais, por sua resolução, não se diferem tanto das imagens cinematográficas –, não é a textura das imagens que nos informa acerca de seu formato, mas justamente o ato de acelerá-las, rebobiná-las ou pausá-las. Além disso, neste filme, nem Georges, nem o espectador sabem quem é o autor dessas imagens.

No caso de *O Vídeo de Benny*, um dos vídeos feitos por Benny e aludido logo na primeira sequência do filme (descrita na apresentação da tese) registra a morte de um porco na fazenda da família do garoto. Além dele, o filme é todo permeado por imagens das mais variadas formas:

⁸⁷ Do latim *videre*, ou “eu vejo”.

⁸⁸ Caso ele quisesse manter o título em alemão, a forma correta seria *Bennys Video*.

- Câmera de vigilância: uma câmera localizada na janela de seu quarto filma a rua ininterruptamente; existe outra na delegacia de polícia;
- Há um tripé dentro de seu quarto e a câmera posicionada nele registra a morte da vítima de Benny e a conversa de seus pais na sala;
- O garoto grava cenas diversas da TV (na maioria das vezes, não sabemos sequer se tratar de transmissão ao vivo na televisão ou de suas gravações);
- Filmagem da festa da irmã de Benny;
- Benny filma a si mesmo;
- Registros da viagem ao Egito;

À exceção da câmera de vigilância na delegacia, todas as imagens descritas acima são oriundas das câmeras de Benny e de seus aparatos de gravação e montagem (videocassete e ilha de edição). Ao longo da análise, o intuito é trafegar por essas imagens, refletindo sobre sua função no filme e aquilo que simbolizariam.

O Vídeo de Benny versa sobre essa primeira experiência com a morte (parafrazeando a personagem, ele cometera o crime porque “queria *ver* como é⁸⁹” – ou seja, não bastaria matar, para que a experiência seja completa, seria necessário assisti-la e manipulá-la) na vida de um garoto cuja vivência diária é totalmente permeada pelo universo imagético – não se pode deixar de notar a extrema atualidade da questão. Ver, rever, montar, manipular a imagem são ações frequentes na rotina da personagem. Além da gratuidade do assassinato (como visto em outros filmes de Haneke, não há sequer um esboço de motivação – para além da curiosidade, no caso de Benny), o comportamento do rapaz endossa a suposição da análise de que a morte *em imagem* ganharia outra conotação. Toda a sequência da morte da vítima de Benny ocorre *dentro* do universo diegético do garoto – o filme assume a perspectiva de sua câmera; no entanto, após receber o tiro da arma de pressão desferida contra seu corpo, a jovem cai *fora* do enquadramento.

O filme sugere, em diversas circunstâncias, a banalização da vida por parte do rapaz. É curioso notar que, se por um lado, a experiência, quando tornada imagem, parece subtrair a responsabilidade do que se vive e de como se age, por outro, Benny depende dessa vida registrada, como se somente nela residisse a possibilidade de experimentar o mundo “real”.

⁸⁹ No original: “*Ich wollte sehe wie ist*”.

Essa interseção entre “real” e representação, que marca a dúbia relação de Benny com o mundo “real” *versus* mundo das imagens, é esboçada por Haneke (2005):

[...]. Nós apreendemos a vida através da mídia. A realidade através da mídia. E temos a impressão de que algo falta. Falta-me o sentimento de realidade. Então, se eu vejo um filme, ainda que haja imagens realísticas, um documentário ou algo do tipo, eu sempre estarei do lado de fora. E eu quero saber, ao menos uma vez, como a realidade é.⁹⁰

Violência Gratuita é uma espécie de retorno à “Trilogia da Glaciação”. O filme retoma a crítica ácida à estagnação reflexiva do espectador passivo do cinema *mainstream* hollywoodiano a partir de uma narrativa amalgamada pelo já comentado hibridismo clássico-moderno e por dois movimentos de ruptura de sua fluidez: quebra da quarta parede e a polêmica sequência em que se rebobina a morte de uma personagem, subvertendo uma catarse típica do cinema que Haneke critica (geralmente marcado por uma reviravolta na trama, em que a vítima se vingava do algoz, em um mundo quase sempre maniqueísta).

Violência Gratuita foi lançado três anos após *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*. De acordo com o diretor, é um filme sobre a representação da violência na mídia, “de análise da obra dentro da obra”⁹¹. Se *O Vídeo de Benny* remonta a certa tradição das décadas de 1980-1990 de registro caseiro em fitas VHS, *Violência Gratuita* é, possivelmente, o filme mais metalinguístico de Haneke, no que tange ao cinema como referencial.

Há uma relação curiosa entre *O Vídeo de Benny* e *Violência Gratuita* não assumida nas narrativas: Benny e Paul são interpretados pelo mesmo ator (Arno Frisch) e o pai de Benny e o patriarca da família do segundo filme são também interpretados pelo mesmo ator (Ulrich Mühe). A proximidade entre Benny e Paul é flagrante, na medida em que um comete seu primeiro assassinato e o segundo já parece bastante familiarizado com o universo psicopata – o que poderia sugerir que Paul seria uma versão mais madura de Benny. Já o pai, apesar de não se relacionar dessa forma com o mesmo rapaz em ambos os filmes, é uma figura amorfa e apática nos dois.

⁹⁰ Tradução da autora de depoimento contido na supracitada entrevista concedida a Serge Toubiana.

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=28Q8m1Lr4GY>.

Tal questão, se não foi propriamente intencional, remonta à visão unificadora de Haneke em relação às suas personagens. Ainda que o conteúdo dos filmes divirja, os seres que os habitam são acometidos de sintomas semelhantes. Inclusive, como apontado, há reincidência de seus nomes: Anna, Anne, Ann, Georg, Georges, George – altera-se a grafia (em relação aos filmes de língua alemã, francesa e inglesa), mas seus protagonistas (e em algumas circunstâncias, personagens secundárias) geralmente se chamam assim⁹². Eva ou Evi (diminutivo germânico de Eva) também é um nome bastante recorrente.

As sequências iniciais de *O Vídeo de Benny* e *Caché* em muito se assemelham. No primeiro, o garoto (Benny) assiste a uma fita com imagens do abate de um porco e, no segundo, o casal Georges e Anne também assistem a um VHS; no entanto, o que os motiva é diverso. Benny nutre extrema curiosidade para com o evento da morte, tanto que não somente rebobina a cena como a assiste, pela segunda vez, em câmera lenta. Já Georges acelera a fita, como forma de verificação de alterações na imagem estática da entrada de sua casa.

Ainda que em vários de seus filmes Haneke problematize a questão da imagem midiática, a alienação do homem pós-moderno, e já se possa perceber como ele apresenta a questão do controle na sociedade, acredita-se que *O Vídeo de Benny*, *Violência Gratuita* e *Caché* sejam filmes seminais em sua obra, oferecendo muitas oportunidades de reflexão e comportando características que de certa maneira possibilitam uma leitura deveras ampla de seu cinema.

O ato de rebobinar, pausar e acelerar imagens, nos filmes que compõem a análise, traz diferentes sentidos para as narrativas. Interessa neste momento pensar em como este ato opera uma passagem, simboliza uma transformação de um estado a outro. Como pondera Bellour (1997, p. 14), “o vídeo é, antes de mais nada, um atravessador”. Que travessia seria esta?

Acredita-se que, em *O Vídeo de Benny*, explora-se tanto a banalização da vida a partir da espetacularização da morte, como também se abre espaço para diversas perguntas (que a

⁹² A título de ilustração, pode-se encontrar personagens com os nomes Georg e Anne (em diferentes grafias) nos filmes: *Lemminge* (1979), *Variation - oder Daß es Utopien gibt, weiß ich selber!* (1983), *O Sétimo Continente*, *Die Rebellion* (1983 – Anna), *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994 – Anni), *Violência Gratuita*, *Código Desconhecido*, *A Professora de Piano*, *O Tempo do Lobo* (neste filme, há também a repetição do sobrenome “Laurent”, que aparece pela primeira vez em *Código Desconhecido*), *Caché*, *Amour*, *Happy End* (aqui também com o sobrenome “Laurent”).

análise tenta aprofundar): qual seria “o” vídeo de Benny? A morte em imagem teria o objetivo de absolver a personagem, visto que não é “real”, mas “uma imagem”? Em que medida as imagens ‘documentais’ na feira no Egito complexificariam a questão por seu lastro com a realidade? Qual o sentido das imagens em vídeo neste filme? De que forma elas se diferenciariam das imagens ‘de cinema’? Por qual razão Benny instala uma câmera em sua janela? De que ele se protege e o que pretende controlar? O que o ato de rebobinar garantiria na relação com a imagem?

Em *Violência Gratuita*, aborda-se sua estrutura híbrida, a quebra da quarta parede e como este filme embarça e intensifica o que está posto em *O Vídeo de Benny*, ao lançar mão do recurso videográfico ‘dentro’ do filme ‘de’ Haneke. O vídeo não atravessa o filme, mas o ato de rebobiná-lo apresenta outras questões: este seria um filme ‘de’ Haneke ou um vídeo/filme de Paul (Arno Frisch)? Qual o sentido desse ato de subversão de expectativa: o que significaria rebobinar a morte de uma personagem? Quem estaria no controle neste filme?

De toda sua filmografia, *Caché* é o filme que mais garantiu visibilidade a Haneke, gerando inúmeras reflexões. Aqui, a questão com a imagem (que já aparece, mas com menor intensidade, nos outros dois filmes) se conecta de forma mais direta com a sociedade e seus dilemas (de certa forma, como *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* e *Código Desconhecido*). Não está em jogo apenas a relação do indivíduo com as imagens ou do espectador com o cinema, mas, também, está posta a relação da sociedade com a vigilância, as inseguranças do mundo pós-moderno, e o poder das imagens como ativadores da memória.

A personagem central, Georges, não recebe uma fita VHS apenas com imagens de sua casa, mas à medida que sua relação com este evento se complexifica, os desenhos que acompanham estas imagens, bem como elas mesmas, passam a representar (para ele) algo além da vigilância: se tornam carregados de sentidos simbólicos e evocam lugares recônditos do inconsciente do protagonista. As questões que se colocam, portanto, são: quem está por trás dessas imagens? O que elas pretendem/significam/simbolizam? O que esse movimento de vigília provocaria nas personagens e no filme? Quem seria o grande controlador?

Capítulo 2 – O VÍDEO DE BENNY: PRODUZIR-VER/TORNAR-SE IMAGEM

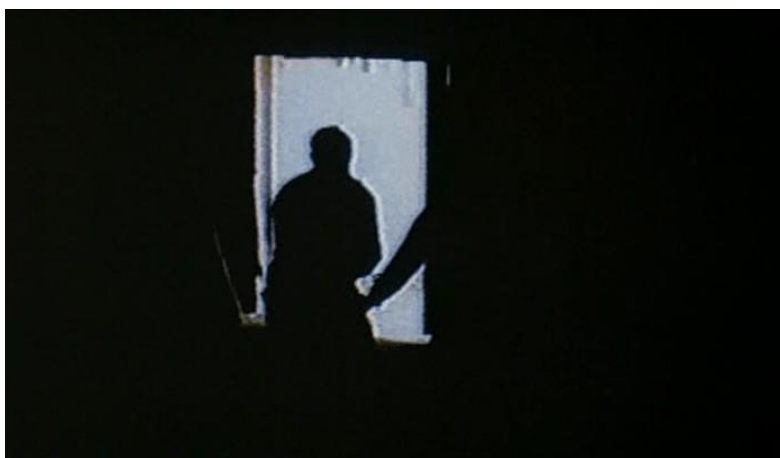


Figura 49 – Primeiro plano do filme. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992)

O início do plano-sequência de abertura de *O Vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992) dura apenas cinco segundos e, nesta mínima fração de tempo, vemos uma silhueta masculina caminhando em direção a uma abertura (Figura 49). A imagem é granulada, tem pouca nitidez e sua resolução é menor do que a da película. Vemos, então, se tratar de duas pessoas que conduzem um porco – rumo ao que viremos a saber ser seu abate. Ao passarem pela porta, a disposição fotográfica alude à situação de um espectador diante de uma tela de cinema.

E aqui cabe um breve comentário em relação a dois filmes que não compõem a análise, mas também bastante simbólicos nesse sentido: *O Sétimo Continente* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*. O cinema de Haneke, de maneira geral, busca focar no ato de *ver*. Principalmente no que tange ao ato de ver como condutor de um processo reflexivo acerca de *como se vê*. Suas articulações fílmicas, tal como já pontuado, se voltam ao espectador, à sua posição imobilizada e acrítica. O diretor, em vista disso, construiu um cinema no qual opera disrupções em sua narrativa, a partir de operações de subversão de expectativa – da construção de um panorama reconhecível ao espectador e de seu rompimento através do que viremos chamar aqui de *desvios*.

A respeito de *O Sétimo Continente*, no início do filme, planos-detelhes registram a placa de um carro⁹³, um farol, um pneu. Um plano do carro visto de frente, do lado de fora, com

⁹³ A letra “L” na placa indica a cidade de Linz, na Áustria – único indicativo geográfico do filme.

sabão cobrindo seu vidro dianteiro. Em contraplano, estamos dentro do carro, no banco de trás: vemos duas silhuetas no escuro diante dessa ‘tela’ difusa formada pelo vidro ensaboado (Figura 50). Os créditos começam a aparecer (“Wega-Film apresenta/um filme de Michael Haneke/O Sétimo Continente”), vemos cada etapa da lavagem, e outro corte reposiciona a câmera do lado de fora do carro. A família fica na penumbra – ao espectador é negada sua feição. Quando o carro sai do lava-jato, ficamos diante do pôster “*Welcome to Australia*” (“Bem-vindo à Austrália” – mencionado no segundo capítulo).



Figura 50: ‘Tela’ – vidro dianteiro do carro no lava-jato. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

No que tange a este filme especificamente, é bastante significativo que o espectador ocupe o espaço que saberemos pertencer a Evi, a filha pequena do casal, sentada no banco de trás. Dessa posição subjetiva, aparentemente frágil, não se observa somente a ‘tela’, mas as duas pessoas que também a veem. Ou seja, não é apenas *sobre o ato de ver*, mas sobre uma visão que se compartilha *com* alguém. Além disso, cabe enfatizar que o primeiro plano do vidro invoca uma tela branca e a montagem de Haneke nos posiciona *dentro* (ou atrás) dela – ou seja, o espectador é convocado a um processo de experiência compartilhada (tal como na quebra da quarta parede, em *Violência Gratuita*; nas cenas do filme protagonizado por Anne, em que seu olhar frequentemente encontra o da câmera, em *Código Desconhecido*; nas fitas VHS a que assistimos *com* Georges e Anne, em *Caché*; e nos diversos ‘vídeos de Benny’).

Em *O Sétimo Continente*, como toda engrenagem do filme confirma, *ver* (bem como lavar, comer, dormir, transar, trabalhar, ouvir), é um ato banalizado numa vida reduzida a gestos cotidianos e repetitivos. Logo, é deveras sintomático que eles assistam ao gesto mecânico de uma máquina, numa rima visual pungente, uma vez que, convém lembrar, remete à cena da morte das personagens, ao final: de olhos abertos sem ver, imóveis, diante da imagem chuviscada da televisão.

No terceiro filme da “Trilogia da Glaciação”, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, após cartela inicial que remete à matança de Maximillian B. num banco, o movimento de Haneke é ainda mais explícito: tal como mencionado no segundo capítulo, o filme inicia no interior de uma matéria jornalística (Figura 51). Não vemos sequer o contorno da TV, como se o programa televisivo fosse ‘o’ filme. Essas referidas obras operam duas interessantes passagens: em *O Sétimo Continente*, da sugestão simbólica de uma ‘tela’, no início, à tela da TV, no final; e em *71 Fragmentos*, da abertura dentro da matéria jornalística para o movimento do filme se tornar parte dela ao final. De maneira sugestiva ou frontal, a mídia está pautada nesses filmes.



Figura 51 - Matéria jornalística na abertura. Fonte: *71 Fragmentos...* (1994)

Retomando a abertura de *O Vídeo de Benny*, uma vez que as duas pessoas passam pela porta com o porco, a câmera os persegue, se aproxima (*zoom-in*) e desvia uma única vez: para um homem que, por um instante, parece irritado por ser registrado – adiante saberemos se tratar do pai de Benny (Figura 52).



Figura 52 – Sequência inicial – porco (1). Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Devido à rapidez da sequência (neste ponto, ainda não se atingiu 30 segundos de filme), talvez não se perceba da primeira vez a que se assiste que um cachorro late incessantemente ao fundo, e o porco, como que “ciente” de seu destino, grunhe desesperado. Há outras pessoas no entorno, observando. Estamos agora de costas para o porco e, num breve movimento panorâmico, o foco é aproximado de sua cabeça. Uma

arma de pressão é colocada no meio de sua testa e, com um disparo, ele cai espasmódico no chão. Duas mãos o puxam pelas orelhas e ele faz um semi-círculo, vindo a alcançar o olhar da câmera novamente. Sua língua cai da boca e seus olhos estatelados de certa forma encaram a câmera e, neste instante, a imagem é congelada e rebobinada até o momento que antecede o tiro fatal (Figura 53). Esta sequência, agora um pouco mais familiar, é repetida em câmera lenta.



Figura 53 – Sequência inicial rebobinada – porco (2). Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Os sons que podem ter passado despercebidos agora ganham outra intensidade e sentido. A arma de pressão aproxima-se devagar e uma espécie de trilha sonora ressignifica a sequência anterior, evocando um clima sombrio. O tiro ecoa agravado (se, antes, vinha de uma arma de pressão, agora, se assemelha a uma bomba) e o porco demora a cair no chão. Detalhes ganham destaque: as botas brancas de quem o segura pelas orelhas, o corpo que passa em frente à câmera com uma corda nas mãos, os flocos de neve. Uma vez que a cabeça do porco toca o chão, a tela se torna chuviscada e o título, em vermelho, anuncia: *Benny's Video*. Após um *fade*, “*Ein film von Michael Haneke*” (Figura 54).

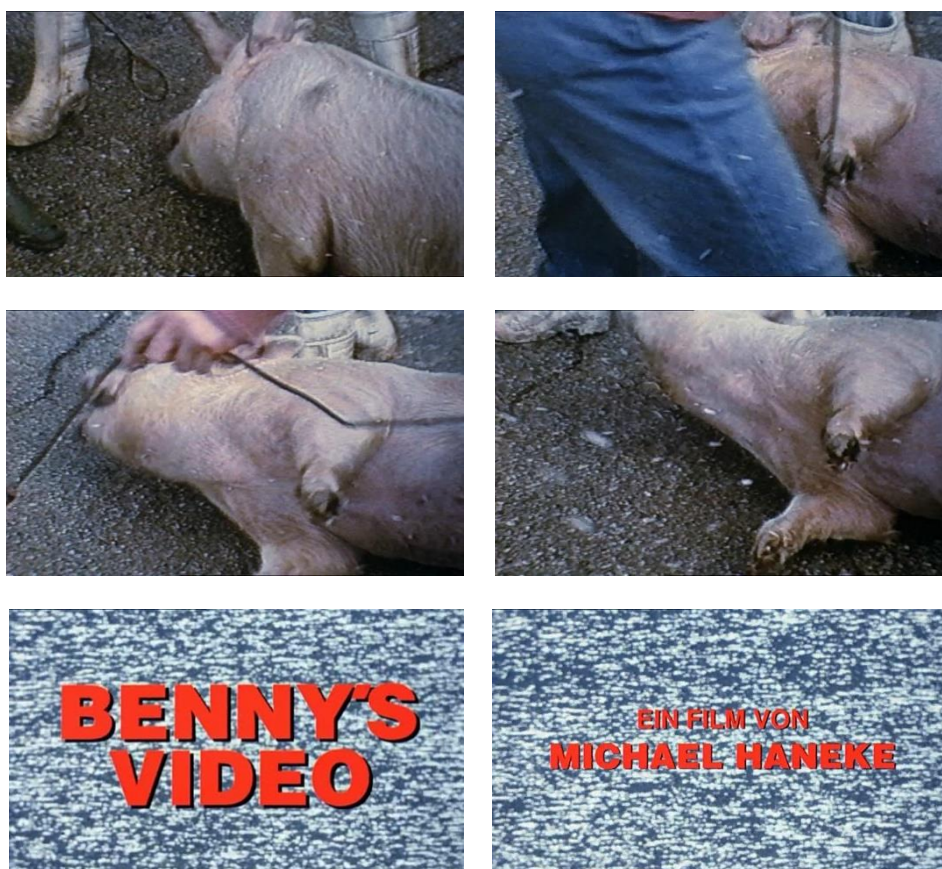


Figura 54 – Sequência inicial – porco (3). Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

O primeiro plano (Figura 49) do filme é o registro de uma passagem de corpos por uma porta, bem como a deflagração da condição ambígua que é oferecida ao espectador. Duas pessoas, um porco, uma câmera (quem filma e, do lado de cá, quem assiste) – todos juntos nessa travessia. Num primeiro momento, não se sabe o que se vê, por qual razão, o que significa. Não se sabe sequer se tratar de um ponto de vista objetivo ou subjetivo, visto que ao espectador ainda não foi fornecida a informação de que quem filma esta sequência é uma personagem e não ‘o diretor’. Os recursos videográficos que Haneke utiliza (parar, rebobinar e reexibir em câmera lenta) reposicionam o espectador na circunstância de assistir a um filme, para assistir *com* alguém. A este movimento, conforme pautado, daremos o nome de *desvios* na narrativa. Nessa primeira sequência de *O Vídeo de Benny* o espectador efetua uma passagem entre duas posições: inicialmente, a de observador passivo (que aponta para uma exterioridade não culpabilizante, visto que “eu, espectador, não faço parte disso”), e, em seguida, a de partilha (impositiva) do olhar. Essa inserção do espectador no interior da lógica disruptiva de sua narrativa, visa uma atitude reflexiva:

Se a imagem e os sofrimentos por ela captados adquirem tamanha importância, mais importante é o olhar que se volta a eles: a moldura narrativa que garante visibilidades seletivas. Seus filmes adquirem potência de estranhamento por serem ambíguos exercícios do deslocamento da visão, servindo a uma rarefeita narração – rarefeita, porém peremptória em seu movimento pendular entre diversas instâncias de olhar. Olhar esse que, muito frequentemente, recai sobre justamente o irrepresentável, aquilo que não queremos ver (KUNIGAMI, 2011, p. 167).

Reitera-se aqui que essa ruptura, demarcada pelo ato de rebobinar (ou acelerar) a imagem, é o cerne desta tese, também fundamental nos dois filmes a serem analisados na sequência (*Violência Gratuita* e *Caché*). Os três versam sobre ver / como se vê / ser visto – e também sobre produzir imagens (e suas implicações), pontuando através de uma porta uma espécie de limite simbólico dessa passagem figurativa que demarca seu movimento autorreflexivo (Figura 55).



Figura 55 – (A) Benny de costas, diante da TV / (B) Peter bate à porta / (C) Georges vê beco de sua porta.
Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992) / *Violência Gratuita* (1997) / *Caché* (2005).

No primeiro plano de Benny no filme (Figura 55 A), vemos o garoto de costas em posição de espectador de seus vídeos e programas na TV. Na sequência, saberemos que a porta do quarto fica atrás dele e por diversas vezes este limite será demarcado pelo enquadramento. Seu quarto, espécie de santuário videográfico, é o espaço onde grande parte do filme se passará. Ao apresentar seu protagonista de costas, Haneke alude a uma espécie de versão pós-moderna da Alegoria da Caverna, de Platão: Benny, numa prisão simbólica controlada pela ‘Sociedade do Espetáculo’ Debordiana, se relaciona com o mundo através da tela da televisão, único filtro possível para a realidade do outro lado.

Tal como será abordado no capítulo três, em *Violência Gratuita*, Haneke dirige sua crítica mais frontal ao cinema *mainstream* hollywoodiano a partir de *desvios* que não são empregados necessariamente por imagens videográficas, mas por rupturas (a principal, um recurso videográfico) no interior mesmo da estrutura narrativa do filme. Há também uma cisão com o universo exterior (que só aparece do alto, na apresentação do filme, quando acompanhamos o trajeto da família na estrada), e este limite é demarcado pelo espaço

geográfico da casa dos protagonistas. Peter (Frank Giering) pede ovos a Anna (Susanne Lothar) que o vê através da tela anti-mosquitos (Figura 55 B). De maneira similar, pela disposição de ambos e fotografia da cena, tem-se novamente uma condição semelhante à de um espectador diante de uma tela de cinema – no caso, Haneke alude à típica situação de invasão domiciliar, bastante comum em filmes do gênero suspense, para promover, em seguida, quebras de linguagem.

Em *Caché*, imagens da frente da casa dos protagonistas, recebidas por eles em fitas de vídeo, demarcam a invasão simbólica de sua privacidade. O invasor não adentra o espaço (tal como em *Violência Gratuita*⁹⁴), as imagens o fazem. Georges (Daniel Auteil) atende à campanha, mas encontra apenas um envelope com uma fita e um desenho infantil. No enquadramento em questão, ele olha para o beco onde foi filmada a primeira sequência do filme (Figura 55 C), e fica sempre a questão: estaria ele sendo filmado naquele instante (o que o tornaria, no mesmo plano, personagem da diegese de Haneke e de uma diegese exterior ao filme)? Em *Caché* (*escondido*, em francês) está colocada de forma mais adensada a questão da vigilância no mundo pós-moderno (antes apenas esboçada, em *O Vídeo de Benny*) e a forma encontrada por Haneke para dar a ver este assunto é criando uma disjunção entre sua diegese e uma diegese qualquer (visto que o autor dessas imagens é indeterminado). No entanto, diferentemente de *O Vídeo de Benny*, nem sempre se sabe onde começa seu ‘filme’ e o filme de outrem: o que se esconde é a natureza mesma das imagens que vemos; logo, resta ao espectador desconfiar de tudo o que vê.

O que sucede ao título *O Vídeo de Benny* é uma imagem mais límpida e a câmera estável. Diversas pessoas estão dentro de um elevador e, no canto superior esquerdo, encontra-se um homem. Um novo corte e novamente a câmera se torna instável, sugerindo uma captação em câmera de vídeo caseira. Uma jovem, em uma festa, explica um esquema de pirâmide financeira aos convidados. A câmera percorre o cômodo, revelando as pessoas, o ambiente, a comida. Um movimento panorâmico desvela o mesmo homem do elevador na porta do apartamento (agora, mais reconhecível: vemos se tratar do mesmo que rechaçara a câmera que filmou a morte do porco). Ele pergunta se podem lhe dizer o que está acontecendo e, em um novo corte, a câmera retorna para dentro do elevador – desta vez, vemos os convidados saindo e a filha se desculpa com o pai pela festa.

⁹⁴ E se por acaso o invasor está lá dentro, essa constatação fica a cargo do espectador, pois o filme apenas sugere quem ele pode ser.

Há outro corte e novamente imagens da festa: a câmera, instável, faz *zoom-out* em uma caixa com dinheiro e percorre a festa (desta vez, a evidência de se tratar de um vídeo é ainda maior, pois a imagem oscila, tal como uma fita VHS em mal estado). Mais um corte e agora vemos um garoto sentado em uma cadeira diante da TV (que ainda passa imagens da festa). Uma sombra passa atrás dele e uma voz feminina pede que ele mude o canal. O rapaz rebobina a fita, parando na transmissão das chamadas de um jornal. Um novo corte revela sua mãe que o questiona acerca da festa da irmã. Dá-, então, o primeiro corte para o rosto do garoto, ainda de lado. Alguém abre a porta do quarto e ele se posiciona diante da câmera quando seu pai o cumprimenta.

Nesta abertura, Haneke introduz uma série de elementos através de uma *estrutura em abismo* ou, como cunhou André Gide (1869-1951), *mise en abyme*⁹⁵. Primeiro, através da inversão mencionada anteriormente, de espectadores passivos da realidade objetiva do filme para a visão compartilhada de um vídeo *de Benny, com Benny*. O filme oscila de sua *diegese* para a ‘*diegese*’ do garoto: do vídeo da morte do porco, para o interior de um elevador no ‘filme de Haneke’, para o vídeo da festa de Evi⁹⁶, novamente para o elevador e, enfim, Benny assistindo às imagens em seu quarto. O pai de Benny aparece dentro do elevador e, ao entrar em sua casa, entra, simultaneamente, *no* vídeo do filho.

No entanto, após este primeiro momento, tal como no vídeo do porco, a sequência do elevador se repete – no caso, continua (eis a armadilha do diretor), mas somente uma revisita cuidadosa possibilita ao espectador reconhecer que se trata da mesma sequência. Da maneira como foi disposta por Haneke (elevador-vídeo-elevador), o primeiro plano do elevador (Figura 56 A) poderia sugerir, pela ideia de uma narrativa linear, se tratar do instante em que o pai subia em direção ao apartamento. Contudo, pode-se notar que Evi está ao seu lado e que as pessoas que o ocupam são as mesmas que saem em seguida (Figura 56 B)⁹⁷.

⁹⁵ Conceito criado “para discutir procedimentos artísticos em que diversos níveis de realidade são entropostos, ‘abismados’, ‘espelhados’. A realidade da narrativa se subdivide em camadas, exigindo assim uma participação efetiva do espectador na tentativa de compreender o conteúdo a partir da forma não tão clara (SOUSA, 2013, p. 9).

⁹⁶ Evi, como viremos a saber, é irmã de Benny e, sem autorização dos pais, organizou uma festa na qual apresentou aos convidados um esquema de pirâmide financeira simbolizado pela disposição de pessoas em um avião.

⁹⁷ Esta sequência é um típico exemplo do que Oliver Speck (2010) denomina “*shifting frames of reference*” no cinema de Haneke. No entanto, diferentemente da sequência do cemitério, em *Código Desconhecido*, exemplificada pelo autor, neste caso do elevador, o personagem não está escondido; ele aparece exatamente

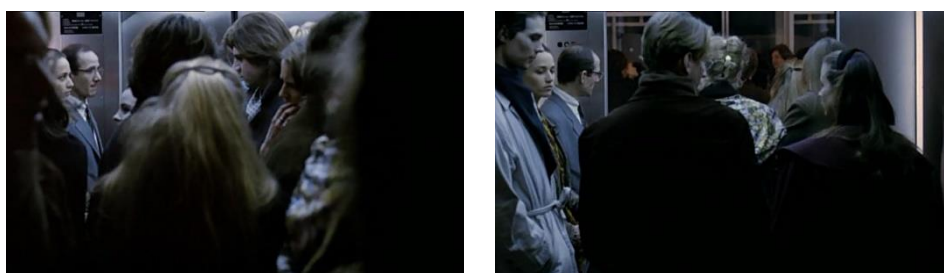


Figura 56 – (A) Georg e Evi no elevador (1) / (B) Georg e Evi no elevador (2). Fonte: *O Vídeo de Benny*.

Após a descida de Evi e Georg no elevador, o vídeo de Benny é retomado. Quando o rapaz do vídeo (Figura 57 A) mexe na caixa com o dinheiro, um som extradiagético (considerando-se a diegese do vídeo) invade a cena: alguém bate à porta e diz “Pare agora, está tarde”. Em corte seco, a ‘realidade’ objetiva do filme é retomada. Todavia, a imagem que tomava toda a tela, agora se encontra espelhada e continua no aparelho de televisão do garoto (Figura 57 B). A mãe, em seguida, não pede que ele desligue a TV, mas para mudar o canal. O garoto, assim, rebobina as imagens, parando em um telejornal. Pequenos *flashes* introduzem as notícias que serão abordadas (xenofobia em um ataque de *hooligans*, comemorações nas Filipinas, fim de um ataque aéreo), enquanto Anna e Benny conversam no extracampo.

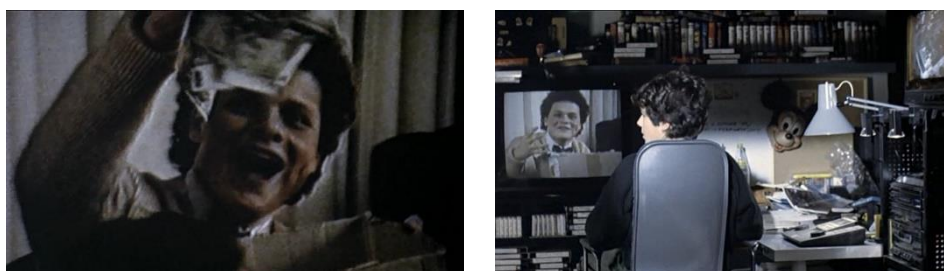


Figura 57 – (A) Amigo de Evi no vídeo / (B) Benny assiste ao amigo de Evi. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

O foco agora está na televisão, ainda que o diálogo não se refira ao que vemos. Uma luz invade o rosto de Benny que, finalmente, olha para trás e revela seu rosto. Uma silhueta projeta uma sombra no garoto e um contraplano revela o pai à porta do quarto. Georg os cumprimenta e faz um comentário acerca da bagunça do quarto. Movimenta levemente a cabeça, deixando o reflexo da TV encontrar as lentes dos seus óculos (as imagens, novamente projetadas) e pergunta “Quais as novidades?”. Outro contraplano revela a

no mesmo lugar nas duas sequências. O que dificulta a compreensão não é sua posição no enquadramento, mas sua localização na montagem.

televisão (Figura 58) e a mãe responde do extracampo “Nada”. Georg continua: “O que estão dizendo?”. E Anna responde: “Não sei. Nada”. Enquanto, no telejornal, é noticiado um ataque sérvio, o casal conversa sobre a origem do dinheiro da festa da filha. A matéria jornalística, bem como o conteúdo da conversa, passam a ocupar o mesmo lugar, banal, vazio, desimportante, efêmero – nem “imagem justa”, nem “justo uma imagem”, como proferiria Godard; este é o território da imagem qualquer, contanto que imagem.

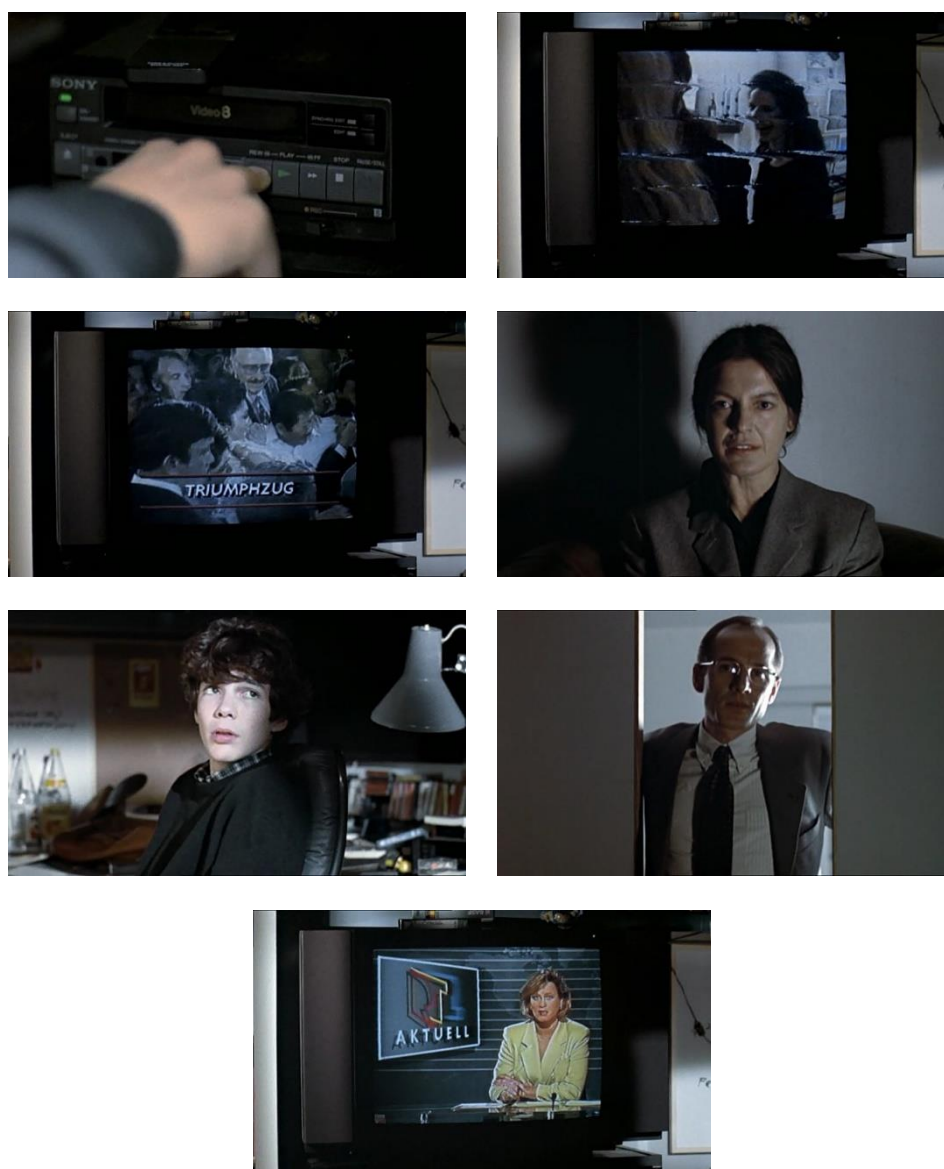


Figura 58 – Benny conversa com a mãe diante da TV. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Em dissertação acerca da “estrutura em abismo”, Fábio Souza (2013, p. 21) menciona a citação do escritor Jorge Luís Borges, extraída do livro *El Relato Especular* (1991), de

Lucien Dällenbach, no que tange à estrutura do abismo pelo prisma da realidade, seus efeitos e suas variantes:

Por que nos inquieta que o mapa esteja inserido no mapa e “As mil e uma noites” no livro de “As mil e uma noites”? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor de Dom Quixote e Hamlet espectador de Hamlet? Acho ter me deparado com a causa: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios (BORGES *apud* DÄLLENBACH, 1991, p. 201).

Apropriando-se da reflexão acima para o filme de Haneke, é possível transpor o comentário do autor para a circunstância colocada nesses primeiros cinco minutos de *O Vídeo de Benny*. Se a personagem é também espectador (de suas próprias imagens e das imagens do mundo), nós, espectadores, também podemos ser produtores de imagens e personagens das narrativas aludidas pelo filme – ou, mais profundamente, podemos padecer dos mesmos males. Se, para Borges, essa constatação nos coloca na posição de fictícios, Haneke parece insinuar que a pós-modernidade nos coloca além: podemos ser simulacros do mundo espelhado ali.

O que Haneke estabelece não é a mera explicitude da condição apática com a qual o espectador consome imagens de violência no mundo pós-moderno. O diretor constrói um dispositivo no qual suas alternâncias de modos de visão atestam que essa relação ambígua, em que as imagens do mundo num contexto midiaticado se transformam em outra coisa qualquer, nos torna meros consumidores e, mais complexo, apartados da realidade.

O que está posto até este momento em *O Vídeo de Benny*, além da explícita circunstância de uma vida permeada por imagens, é a relação apática e distanciada de Benny, Georg, Anna e Evi. A filha, que não mora com a família, só aparece nos vídeos do irmão (orquestrando um esquema financeiro escuso) e se desculpando com o pai pela festa não avisada – mais tarde, inclusive, Benny fala para sua vítima que não tem irmã. Nas circunstâncias em que se relacionam, os três membros da família são registrados, ora do extracampo (sabe-se de sua presença, mas o que a câmera evidencia é o aparelho de TV ou outro espaço da casa) ora através do típico plano e contraplano. No entanto, o recurso não é suficiente para uni-los, pois ora as personagens são posicionadas de forma isolada no quadro ora estão de costas uma para a outra.

O quarto de Benny, sempre escuro, revela muito de seus dispositivos e quase nada de si. Uma cama, um tripé, equipamentos de vídeo e edição, televisores e uma câmera na janela

registrando 24 horas de um mundo que não parece interessar se não for possível manipulá-lo, controlá-lo. De sua casa vemos pouco: o banheiro, acéptico; a cozinha, moderna e fria; e a sala, com sua parede repleta de imagens diversas e sem muita conexão lógica (uma foto de Einstein, pinturas de natureza morta, quadros de Andy Warhol).

Se, no interior de sua casa, Benny convive com as telas, do lado de fora, suas relações são programáticas. O garoto vaga de “não-lugar” a “não-lugar”: videolocadora, McDonald’s – onde as relações são de troca (evidenciadas pela montagem, são o maior ponto de conexão com o filme anterior, *O Sétimo Continente*). Em texto intitulado “*Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video*” (Supermodernidade, Capital e Narciso: a conexão francesa com *O Vídeo de Benny*, de Michael Haneke), escrito pelo especialista na obra do diretor Matthias Frey (2002⁹⁸), o autor recorre, dentre outros, ao pensador Marc Augé e seu conceito de *supermodernidade* para abordar o universo em que Benny habita. Augé intitula “não-lugares” os espaços ocupados diariamente por pessoas que apenas transitam por eles para realizar operações de passagem ou troca mercadológica (aeroportos, hotéis, supermercados, caixas eletrônicos etc.), sem que se estabeleça uma relação, visto que não residimos, apenas passamos por eles. A esse paradoxo, ele chama “supermodernidade”:

Se um lugar pode ser definido como relacional, histórico e concernente à identidade, então, um espaço que não pode ser definido como relacional, histórico ou concernente à identidade, será um não-lugar... a supermodernidade produz não-lugares, ou seja, espaços que não são lugares antropológicos e que, diferente da modernidade Baudelairiana, não integram os espaços anteriores: ao invés disso, esses são listados, classificados, promovidos ao status de “lugares da memória”, e atribuídos a posições específicas e circunscritas (AUGÉ *apud* FREY, 2002)⁹⁹.

Diferentemente de *Violência Gratuita* e *Caché*, neste filme, Haneke alude ao cinema de gênero mais adiante da apresentação. Benny vai à locadora (na realidade, mostra-se um filme aleatório de ação, para, em seguida, localizar a personagem diante de uma cabine em que o assiste) e, quando se dirige ao balcão para alugar o VHS, segue-se a seguinte decupagem: de costas, a câmera o acompanha na fila (ao fundo, uma garota, do outro lado

⁹⁸ Disponível em: <http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html#sdfootnote25sym>

⁹⁹ Tradução da autora de: “*If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place... supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological places and which, unlike Baudelairean modernity, do not integrate the earlier places: instead these are listed, classified, promoted to the status of ‘places of memory’, and assigned to a circumscribed and specific position*”.

da vitrine, aparece desfocada). Um corte seco revela o olhar do garoto para fora e, em contraplano, vemos a menina observando algo na porta da locadora. O plano na garota dura sete segundos, o suficiente para observarmos o vento em seus cabelos e incitar uma espécie de encontro romântico futuro (Figura 59).

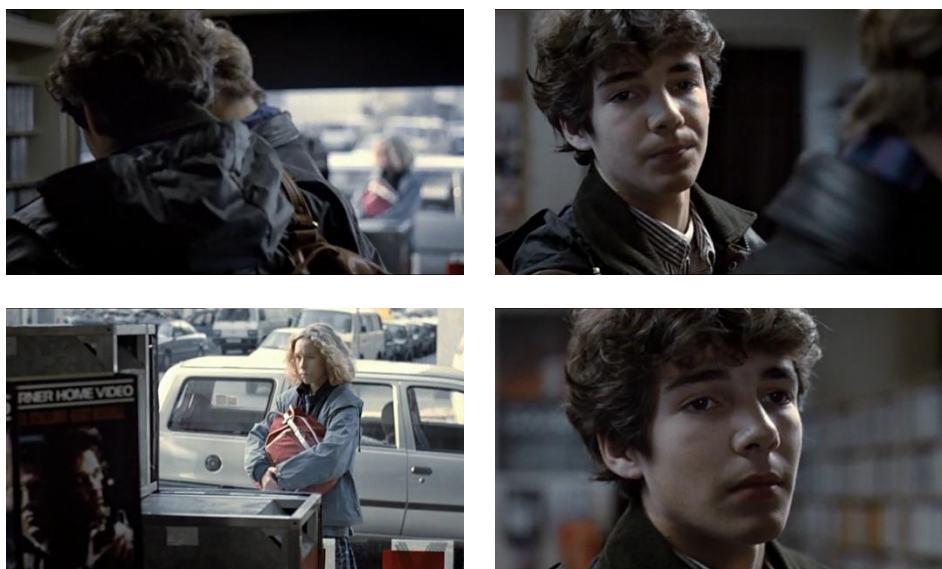


Figura 59 – Benny vê a menina na locadora. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

À aura bressoniana de suas personagens, Haneke articula (nesta sequência fica visível), através da montagem (principalmente pela ordem com que dispõe os corpos nos espaços), um encadeamento de eventos que também evoca a experiência de Kuleshov¹⁰⁰. Nada efetivamente mudou na feição de Benny ao observar a garota lá fora; talvez, o que mais tenha chamado seu interesse seja justamente o fato de ela estar atenta a imagens – o mesmo ocorre com os pais de Benny ao longo do filme. O diretor se vale de diversos artifícios formais convencionais, nas sequências que intermediam os desvios abordados aqui.

Após as duas primeiras sequências (vídeo da morte do porco e apresentação da personagem em seu quarto), Benny vai à escola, ao McDonald's, à locadora, estuda (ou qualquer coisa do tipo), dorme. Acerca da passagem por um dos maiores símbolos capitalista – *fast-food* –, Brunette (2010, p. 24) comenta:

¹⁰⁰ O cineasta russo Lev Kuleshov (1899-1970) efetuou diversos experimentos a partir da justaposição de planos, com vias de estabelecer diferentes significações para o espectador. A mais famosa delas envolve o ator Russo Ivan Mozzhujin. Seguido de seu rosto impassível, Kuleshov inseriu três imagens: de uma mulher no caixão, de um prato de comida próximo a um copo e de uma mulher deitada num sofá. Apesar de se tratar do mesmo plano de Mozzhujin e sua expressão não se alterar, as pessoas expostas ao experimento atribuíram a ele diferentes estados de humor, tais como tristeza (em relação à mulher no caixão), fome (prato de comida) e desejo (mulher no sofá).

Em seguida, vemos Benny entre seus colegas de classe em um vestiário e no restaurante McDonald's, o que, quando o filme foi feito, seria um registro crítico mais poderoso do imperialismo comercial global americano do que hoje em dia, quando a maioria dos jovens europeus contemporâneos alegadamente sequer percebem que o McDonald's é uma corporação americana, visto que o veem como uma neutra parte da paisagem nativa local que eles sempre conheceram¹⁰¹.

Interessa aqui perceber que, enquanto ele vaga incognita e mecanicamente no exterior, no interior de sua casa, Benny sempre está entre-telas (Figura 60).



Figura 60 – Benny estuda / TV de Benny / Benny assiste à TV para dormir. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

Haneke encadeia os eventos cotidianos de uma maneira que sugere que os dias se sucederam numa cronologia linear (o que ele também faz nos outros dois filmes da Trilogia). A relação de Benny com os pais é pautada pela distância e por uma comunicação mediada: “Os pais de Benny partilham uma forma de ‘Zettelerziehung’¹⁰²: eles educam através de bilhetes e notas. Benny acorda com bilhetes que dizem que o dinheiro na mesa é para comprar lanche ou ‘x’ (capitalismo como cuidado parental)”¹⁰³ (FREY, 2002). Na manhã seguinte, um bilhete que sugere que estarão fora no final de semana é deixado pela mãe de Benny. O garoto toma o café, pega o dinheiro e sai de casa. Passa pela porta do prédio, desce as escadas do metrô e caminha pela rua. Uma música aparentemente extradiegética invade a cena, mas logo se revela tratar-se de um coral de estudantes do qual Benny participa (acompanhamos parte de seu trajeto com a trilha musical).

¹⁰¹ Tradução da autora de: “We next see Benny among his classmates in a locker room and at a McDonald's restaurant, which, when the film was made, would have registered as more powerful critique of American global commercial imperialism that it does now, when most contemporary European teenagers reportedly don't even realize that McDonald's is an American corporation, regarding it simply as a neutral part of the indigenous local commercial landscape they've always known”.

¹⁰² A palavra significa, literalmente, uma educação mediada por bilhetes, textos. Na falta de uma tradução mais literal, optou-se por manter a palavra em alemão.

¹⁰³ Tradução da autora de: “Benny's parents subscribe to a form of Zettelerziehung: they parent with notes and bills. Benny wakes up to notes that say that the money on the table is to buy lunch or 'x' (capitalism as parenting)”.

Os alunos cantam um moteto¹⁰⁴ de Bach chamado “*Trotz dem alten Drachen*” (algo como “Desafio ao velho dragão”). A escolha da música, obviamente, não foi aleatória. Este moteto foi baseado em um hino alemão composto por Johann Franck chamado “*Jesu, meine Freude*” (“Jesus, minha alegria”). Ele é a base para o moteto de Bach cantado no filme, um moteto fúnebre, ou seja, uma música que de alguma forma metaforiza *O Vídeo de Benny*, uma espécie de canto da morte diante de um mundo complexo, onde real e ficção parecem ocupar o mesmo lugar. O trecho cantado nesta sequência diz o seguinte:

Trotz dem alten Drachen, (Desafio ao velho Dragão)
trotz des Todes Rachen, (Desafio à vingança da morte)
trotz der Furcht dazu! (Desafio também ao medo)
Tobe, Welt, und springe; (Raiva, Mundo, e ataque)
ich steh hier und singe (eu fico aqui e canto)
in gar sichrer Ruh! (Em absoluta paz)
*Gottes Macht hält mich in acht*¹⁰⁵ (A força de Deus me mantém assistido)

A montagem dessa sequência é, ao mesmo tempo, esquemática e simbólica. Haneke revela a parte dianteira do coral e a parte de trás. Uma sequência de primeiros planos de jovens cantando de forma angelical é seguida de planos-detalhes de mãos que passam um bilhete contendo um desenho do que parece ser um esquema¹⁰⁶ de pirâmide financeira. O jovem que lê o papel acena para outro e um corte revela um rapaz alheio ao evento, cantando o trecho “Eu fico aqui e canto”. Uma vez que eles mencionam a paz, uma carteira aparece em primeiro plano e mãos passam o dinheiro ao destinatário que entrega uma cartela de comprimidos. Um garoto levanta três notas e acena para outro que se vira e sorri: um corte revela Benny sorrindo. A lógica continua: coral, dinheiro passando de mão em mão, até que na canção se diz que a força de Deus protege. Um corte seco revela, ironicamente, a menina na locadora.

Pelo plano e contraplano (coral e contrabando), está posta a cisão entre sacro e profano no filme. De um lado, alheios, jovens cantam a alegria de ter Jesus em seus corações e, de outro, Benny, o “anticristo de Haneke”, subverte a disciplina (preconizada por Foucault) ao

¹⁰⁴ O moteto é um gênero polifônico da música vocal surgido na primeira metade do século XIII (Fonte: <http://historiadamusicaxx.blogspot.com.br/p/motete-na-idade-cmedia.html>).

¹⁰⁵ Tradução da autora de: “*Defiance to the old dragon, defiance to the vengeance of death, defiance to fear as well! Rage, world, and attack; I stand here and sing in entirely secure peace! God's strength holds me in watch*” (Disponível em: http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_motets/t_bwv227.htm).

¹⁰⁶ Tal como mencionado anteriormente, *O Vídeo de Benny*, em termos de sua estrutura básica, parece um filme bastante convencional. A primeira sequência na escola do garoto já havia revelado Benny explicando o esquema de pirâmide financeira orquestrado por sua irmã. O que ocorre no coral parece ser o desenrolar dessa conversa.

vender drogas na Igreja. O corte seco, abrupto e sem delongas, revela a figura que simboliza o excluído, frágil, estrangeiro, nesse universo disfuncional: a jovem que será morta por Benny.

Esse tipo de personagem se repete em seu cinema de diversas formas (muitas vezes, no papel de um imigrante ilegal): o garoto romeno, em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*; Maria, a romena que pede esmolas em Paris, em *Código Desconhecido*; Anna Schober, a garota que terá as mãos cortadas por cacos de vidro, em *A Professora de Piano*; Arina, também romena, em *O Tempo do Lobo*; além de Majid, personagem complexa que será abordada na análise de *Caché*.

Como na sequência do McDonald's (e em toda rotina decupada da família, em *O Sétimo Continente*), o que ocorre no interior da locadora após o registro da jovem do lado de fora é ordenado de forma mecânica (uma sucessão de planos-detalhes de gestos: mãos de Benny entregando os códigos dos filmes que irá alugar, mãos preenchendo a ficha de locação, mãos pagando, mãos colocando a fita-cassete na prateleira, rebobinando, preparando os novos VHS que Benny está alugando). Como no filme anterior da “Trilogia da Glaciação”, a vida de Benny, *fora* das imagens, é uma vida esvaziada de sentido e reduzida a gestos.

O rapaz sai da locadora e o vemos passar por trás da menina. Pouco depois, ele retorna e inicia uma conversa cujo áudio não é acessível ao espectador. Pela sombra no corpo dos dois, podemos ver refletidas, muito sutilmente, imagens de uma animação – que, analisando *frame a frame*, parece se tratar de um desenho da Disney (a jovem menciona gostar deste tipo de filme, em conversa posterior com Benny). O universo da animação e dos quadrinhos circunda o filme. Há uma máscara de Mickey Mouse no quarto de Benny (Figura 61) e, após matar a garota, ele lê uma história em quadrinhos na sala de sua casa – vale lembrar que, na época da Guerra Fria, Mickey se tornou um símbolo do capitalismo (Figura 62). Essa associação com a cultura norte-americana está, inclusive, no título original do filme, *Benny's Video* e não *Bennys Video*, se fosse em alemão (o mesmo ocorre em *Violência Gratuita* que foi lançado como *Funny Games* – algo como “jogos divertidos”, em inglês).



Figura 61 – Máscara de Mickey.
Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).



Figura 62 – Mickey no período da Guerra Fria.
Fonte: Site “A Terra do Nunca”.¹⁰⁷

Haneke retoma, em seguida, as convenções narrativas do que parece ser um encontro sexual: um corte revela o mesmo enquadramento da escadaria do metrô, pelo qual vimos Benny passar para ir ao coral; no entanto, agora, ele e a menina sobem lado a lado. Em seguida, as portas do elevador se abrem e ele a chama para segui-lo. Vemos os dois passarem pelo corredor, o garoto entra em seu quarto e a convida para entrar e sentar. O que se altera aqui, em relação à convenção, é que agora a câmera não mais está centrada na dinâmica entre os dois corpos, mas passamos a vê-los de costas e, entre eles, encontra-se a televisão que registra a ‘janela’ de Benny (Figura 63).



Figura 63 – Benny e menina diante de TV de vigilância. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

No catálogo da Mostra Haneke no Brasil, Hérnan Ulm (2011, p. 119) aborda a questão do microfascismo no cinema do diretor. Ele pontua a questão da vida ritualizada, de um controle que excede o Estado e se incrusta no interior da vida privada:

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.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://homanneek.blogspot.com.br/2011/02/mickey-mouse-simbolo-do-imperialismo.html>

O autor faz uma leitura do cinema de Haneke a partir da perspectiva de uma sociedade mantida na constante ameaça de um perigo que se desconhece. Para Ulm, não existe, no cinema de Haneke, uma busca por justiça, mas, sim, por segurança. Essas personagens, portanto, para manterem-se seguras, controlam. Para que nada favoreça o caos, toda sua vida é minuciosamente calculada e controlada.

No caso de Benny, não fica implícito por nenhuma articulação do filme que haja, de fato, uma tensão em relação ao mundo exterior no sentido de uma ameaça iminente (como em *Caché*, por exemplo), mas está claro que a personagem precisa manter a vida registrada, ou seja, é preciso torná-la imagem para controlá-la ou mesmo percebê-la (ou aniquilá-la: aparentemente, a chave da questão). Todas as suas ações não mediadas por uma câmera são mecânicas, as relações esfriadas, os olhares que as personagens dirigem entre si, expropriadas de afeto. O curioso na relação de Benny com a vida é que o garoto parece ver potência não na vida em si, mas na morte *em cena*, como será elaborado a partir daqui.

A garota (cujo nome não é revelado em momento algum), ao ver o dispositivo de vigilância, pergunta o que é, ao que Benny responde: “A vista”. Ela questiona qual e ele diz se tratar do lado de fora da janela. Ela, então, pergunta: “Ao vivo?”. O quarto de Benny é todo coberto por cortinas pretas que isolam a luz externa (na realidade, há pequenas frestas em suas extremidades). O monitor de vigilância fica posicionado exatamente diante da janela onde se supõe que a câmera está, ou seja, o mundo lá fora está devidamente representado e enquadrado do lado de dentro. Enquanto Benny se resguarda da relação com o exterior, mas não abre mão de tê-lo sob seu controle, a primeira atitude da menina é a de ir até a janela e olhar para fora (Figura 64).



Figura 64 – Garota olha pela janela. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Ela elogia (“*Super*” – em português, “legal”), Benny acende um cigarro, diz que também pode mudar de canal e liga seu arsenal. Ao apertar um botão, os dois são inseridos no

enquadramento da TV. Ele vai para trás da câmera, no tripé ao lado da televisão, e ajusta o foco para o rosto da garota (Figura 65).



Figura 65 – Benny ajusta a imagem da TV. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

A partir desse momento, há uma espécie de bifurcação no filme e passamos a nos relacionar com duas instâncias diegéticas: a de Haneke e a 'de Benny'. A estrutura em abismo é evocada novamente e, se, antes, espelhava o mundo exterior, agora, passa a reconfigurar o espaço interior. Através de decupagem acelerada, a menina salta de uma realidade para outra, alternando seu olhar entre a câmera de Benny e a TV (Figura 66).



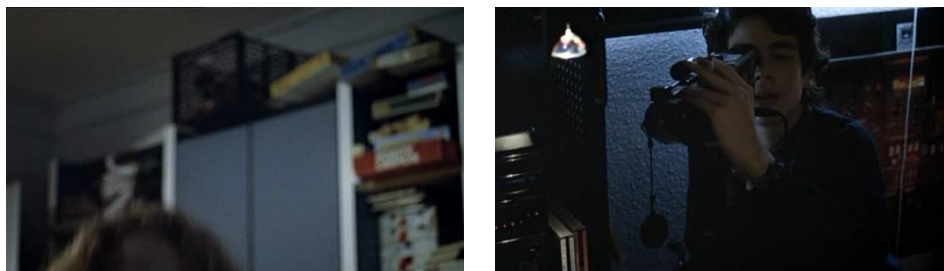


Figura 66 – Garota dentro e fora da TV. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

O que consterna nesta sequência é como somos implicados por esse agenciamento da visão. Quatro planos especificamente evidenciam o confinamento da jovem na ‘diegese’ de Benny. Seu olhar oscila entre sua imagem refletida na TV e a câmera controlada pelo garoto; uma vez que ela encara o visor de frente, há uma quebra da quarta parede na diegese de Haneke. No entanto, agora, ao encontrar nosso olhar, ela o faz de *dentro* da TV. Ela sorri e “foge” do enquadramento. Benny imediatamente ajusta a câmera para buscá-la.

Esta sequência apresenta uma dinâmica central para se refletir sobre o que está posto na ruptura demarcada pela cisão do filme em ‘duas diegeses’. Até este momento, havia uma distância entre elas marcada, principalmente pelo fato de as imagens capturadas por Benny pertencerem a um passado. O espectador as assistia *com* a personagem; no entanto, a sutil mudança de canal na TV, suficiente para inserir Benny e a menina em sua diegese, bem como a passagem do garoto de *dentro* de sua cena para executor da mesma (atrás da câmera), demarcam uma quebra fundamental: agora *vemos com* Benny sua realidade se tornando imagem.

Por um lado, temos repetidamente uma estrutura narrativa que se mantém radicalmente exterior aos seus personagens, evitando a psicologização e procedimentos de empatia e identificação, contribuindo para uma sensação observacional distanciada. Contudo, por outro lado, o filme também nos mostra uma presença constante de fragmentos aleatórios de imagens de televisão, trechos de reportagens e programas televisivos: a realidade mediada parece fazer a sutura das pistas narrativas que nos são dadas. A presença das imagens midiáticas adentra a narrativa (ou o parco fio narrativo), mas não se conecta factualmente aos eventos ‘ficcionais’ narrados, apenas emoldurando um mundo mediado por imagens, instaurando com isso uma temporalidade presente e mundana (KUNIGAMI, 2011, p. 168).

A sutura final ocorre no instante exato em que Benny muda o canal da TV, alterando a imagem de vigilância da rua através de sua janela para o interior de seu quarto. Em *O Sétimo Continente*, essa transição de uma instância a outra é simbolizada pelo primeiríssimo plano nos olhos estáticos de Georg diante da imagem chuvizada da TV, ao

final do filme. A montagem de Haneke orquestra o simbolismo desse atravessamento entre a morte do corpo e sua ‘entrada’ nesse “sétimo continente” representado pela Austrália. O atravessador, no caso, é a TV. O mesmo ocorre em *71 Fragmentos...*, também ao final do filme, quando a narrativa passa a fazer parte do programa jornalístico que, até aquele momento, encontrava-se apartado em fragmentos que a cortavam.

A menina (e o espectador) vivencia uma passagem ao adentrar a diegese de Benny. Ela não somente é filmada, como pode *ver* sua transformação *em imagem* diante de si. O jogo simbólico nada aleatório de Haneke opera esse complexo agenciamento da visão, ao unificar o olhar para Benny e para o espectador através do corte em que, ao olhar para a câmera do garoto, ela olha *para nós*, de *dentro* da TV. O espectador se torna cúmplice de sua dissolução (ou suspensão), de corpo vivo e presente – a *imagem*. Acerca do congelamento da imagem no vídeo, Bellour (1997, p. 22) discorre:

Nunca se dirá o bastante o quanto ele continua a ser a magia por excelência. Paradoxo: o videocassete, instrumento ideal da análise, foi também o que a matou. Generalização excessiva, passagem ao infinito, agora podemos possuir, congelar todas as imagens. [...] O congelamento da imagem, que aproxima o filme do livro, é um folhear. Lutando, porém, contra o transcorrer “natural” da imagem, ele é também algo mais: um jogo, uma permuta, uma deriva. Uma criação derivada.

No livro *Death 24x a Second: Reflections on Stillness in the Moving Image* (Morte 24 vezes por segundo: reflexões sobre o estático na imagem em movimento), publicado em 2006 na Inglaterra¹⁰⁸, Laura Mulvey discute as transformações que as mídias digitais instauraram na relação dos espectadores com o cinema. Para a autora, se a televisão é marcada pelo presente (em suas palavras, “*liveness*”, algo como ‘vivacidade’), o vídeo pode ser caracterizado pela sua instância mortal (“*deadness*”, ‘mortandade’), como argumenta Wheatley (2011, pp. 13-14):

O digital liberta o espectador dos ditames da continuidade narrativa e do tempo cinematográfico. Para Mulvey, no cinema de momentos ou, como ela se refere, ‘cinema lento¹⁰⁹’, onde o botão de pausa para o movimento à sua revelia, o

¹⁰⁸ O livro não foi publicado no Brasil.

¹⁰⁹ Pelo conceito de “Cinema Lento” (*Delayed Cinema*), Mulvey explica a desaceleração das imagens do filme objetivando a ampliação da percepção dos espectadores sobre a totalidade da imagem. Tal procedimento é também abordado por Bradbury (*apud VIRILIO*, 1994, p. 31), ao afirmar que o bombardeamento de imagens que substituem as palavras, acentuando “os detalhes através de trucagens de fotografia e de câmera”. O autor reforça que “pode-se convencer alguém de qualquer coisa intensificando os detalhes” (idem). Já Bellour, na obra *O espectador pensativo* (1984), explica como a desaceleração e mesmo a interrupção do fluxo da imagem em movimento pela introdução de fotografias – apresentadas em geral por uma das figuras pertencentes à trama do filme – permite ao observador estabelecer um ponto de reflexão, ao

momento original de registro de um filme pode de repente romper através de seu tempo narrativo... o agora [a tradução literal seria algo como ‘agoridade’ - N.A.] do tempo da história abre espaço à posteridade do tempo em que o filme foi feito (2006: 30-1). Além disso, ela postula que os modos de visualidade não linear permitidos pelo vídeo – rebobinar, acelerar e assim por diante – revelam ao espectador a estaticidade inerente por trás da imagem em movimento na forma de um único quadro. Mulvey conecta a tensão entre o quadro individual e a imagem em movimento à capacidade do cinema de capturar a aparência de vida e preservá-la após a morte. O fluxo constante de imagens lançadas adiante pela televisão são reprimidas pelo filme parado, ele mesmo ressaltado pelo botão de pausa: uma imagem da morte.¹¹⁰

Na sequência, não necessariamente se congela a imagem ali, mas a montagem pontua precisamente esse trânsito sutil entre a personagem, viva na diegese de Haneke, e ressignificada na diegese de Benny (agora, à mercê de seus “modos de visualidade não linear”). Mulvey pontua a diferença entre a imagem em movimento e sua compressão em um único quadro, a partir dos recursos de modificação e estagnação permitidos pelo vídeo, que tornam a imagem videográfica uma imagem da morte. Em *O Vídeo de Benny*, Haneke radicaliza esse sentido, visto que explora essa “imagem da morte” mencionada pela autora justamente a partir de execuções em vídeo. Matthias Frey (2002)¹¹¹ comenta acerca do poder concedido a Benny pelo vídeo:

O que é controle para Benny? A resposta é simples e se manifesta claramente em todos seus dispositivos de vídeo: REBOBINE – porco está morto, rebobine, porco está vivo. Rebobinar significa a habilidade de controlar a “realidade”, de criá-la e então, recriá-la como memória. Como Herbert Hrachovec observa: "*Videorecorder sind symptomatisch für ein System, in dem der Bildinput belanglos wird. Interessanter erscheinen die Möglichkeiten, die Eingabe zu manipulieren.*" ["O gravador de vídeo é sintomático de um sistema no qual as imagens tornam-se irrelevantes. Mais interessantes são as possibilidades de manipular a história" – Tradução da autora]. Mas, no mundo de *O Vídeo de Benny* quem realmente manipula, quem controla o que é “real” e quem cria memórias? O título do filme de Michael Haneke nomeia as duas ‘personagens principais’ no filme: Benny, o pubescente vienense, fanático pelo vídeo, e vídeo,

suavizar a “histeria” do ritmo da exposição. Esta interrupção acrescenta informações, uma vez que há mais tempo para perceber os detalhes, inserindo outra temporalidade em meio àquela própria do filme (TRAVASSOS & TERRAZA, s/d, p. 370). Disponível em: http://www.academia.edu/16829781/A_imagem_fluxo_e_o_espectador_no_espaco_institucional_da_arte

¹¹⁰ Tradução da autora de: “*The digital frees the viewer from the dictates of narrative continuity and cinema time. For Mulvey, in the cinema of moments or, as she refers to it, ‘delayed cinema’, where the pause button stills movement at will, ‘a film’s original moment of registration can suddenly burst through its narrative time... the now-ness of story time gives way to the then-ness of the time when the movie was made (2006: 30-1). Moreover, she posits that the modes of nonlinear viewing permitted by video – rewinds, fast forwards and so forth – reveal to the viewer the inherent stillness behind the moving image in the form of the single frame. Mulvey connects the tension between the individual frame and the moving image to cinema’s capacity to capture the appearance of life and preserve it after death. The constant flow of images vomited forward by television is countered by the film still, itself highlighted by the pause button: an image of death’.*”

¹¹¹ Disponível em: <http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html#sdfnote25sym>

em seus múltiplos sentidos e implicações. Foi o genitivo corretamente aplicado ao significante “Benny” como aquele que possui, ao invés do possuído nessa formulação? Em meio à supermodernidade de Augé, com o Eros doente de Deleuze e o Narciso digitalizado de Baudrillard construindo sua ‘cabeça feia’, a questão deixou de ser “o quê está passando?”, mas, sim, “quem está com o controle remoto?”¹¹²

Em relação à questão de quem controla e quem é controlado, supõe-se que esses desvios com vistas a provocar processos reflexivos no filme têm o objetivo justamente de manter ambíguas essas respostas (uma forma de implicar o espectador). Se Benny é controlado pela sociedade midiática, ele escolhe repetir a dinâmica em que está inserido como uma espécie de pária: a jovem hipnotizada pelo vídeo, porém, socialmente excluída desse universo. A garota morre na diegese de Haneke, mas é mantida viva na diegese de Benny, operação perversa e subversivamente salvadora:

Vejamos o que significa o ambiente pós-moderno. Saque essa. “Que criança linda” – disse a amiga à mãe da garota. – “Isto é porque você não viu a fotografia dela a cores” – respondeu a mãe! Cínica, a piada contém a essência da pós-modernidade: preferimos a imagem ao objeto, a cópia ao original, o simulacro (a reprodução técnica) ao real. E por quê? Porque desde a perspectiva renascentista até a televisão, que pega o fato ao vivo, a cultura ocidental foi uma corrida em busca do simulacro perfeito da realidade. Simular por imagens como na TV, que dá o mundo acontecendo, significa apagar a diferença entre real e imaginário, ser e aparência. Fica apenas o simulacro passando por real. Mas o simulacro, tal qual a fotografia a cores, embeleza, intensifica o real. Ele fabrica um hiper-real, espetacular, um real mais real e mais interessante que a própria realidade (SANTOS, 1986, p. 12).

A escolha do vídeo enquanto essa instância que contribui para operar essas passagens, num primeiro momento, parece elementar, por esta mídia, à época da realização deste filme, estar em seu auge. No entanto, nos três filmes (vale lembrar que eles datam de 1992, 1997/2007 e 2005) analisados nesta tese, o vídeo atravessa e rompe a narrativa para agenciar diferentes processos reflexivos e se apresenta como uma mídia, de certa forma, necessária no contexto que as obras apresentam.

¹¹² Tradução da autora de: “*What is control for Benny? The answer is simple and clearly displayed on all of his video devices: REWIND--pig is dead, rewind, pig is alive. Rewind means the ability to control ‘reality’, to create it, and then re-create it as memory. As Herbert Hrachovec observes: ‘Videorecorder sind symptomatisch für ein System, in dem der Bildinput belanglos wird. Interessanter erscheinen die Möglichkeiten, die Eingabe zu manipulieren’. But, in the world of Benny’s Video who is really doing the manipulation, who controls what is ‘real’ and who creates memories? The title of Michael Haneke’s feature names the two ‘main characters’ in the film: Benny, the pubescent Viennese video freak, and video, in its manifold meanings and implications. Was the genitive correctly applied to the signifier ‘Benny’ as the possessor rather than the possessed in this formulation? In the midst of Augé’s supermodernity with Deleuze’s sick Eros and Baudrillard’s digitalized Narcissus rearing its ugly head, the question has ceased to be ‘what’s on?’, but rather ‘who’s got the remote?’*”.

Uma propaganda referente ao lançamento do aparelho Sony Betamax (Figura 67), promete: “assista qualquer coisa a qualquer tempo”. O vídeo confere ao espectador o poder de manipulação da imagem, visto que se apresenta enquanto matéria tocável, mas também, como reflete Machado (1997, p. 188), pode ser encarado “como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal)”. Dubois (2004, p. 77) aponta que “em vídeo, os modos principais de representação são, de um lado, o modo plástico (a ‘videoarte’ em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro, o modo documentário (o ‘real’ – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação)”.



Figura 67 – Propaganda Sony Betamax. Fonte: Site biografiascoisas.com¹¹³

Dito de outro modo, *vídeo* é o ato de olhar se exercendo, *hic et nunc*, por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: “eu vejo” é algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem o “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (utopista). Por tudo isto, a palavra “vídeo” parece uma maneira bastante estranha, senão paradoxal, de designar um meio de representação. Ali onde as outras artes da imagem possuem classicamente dois termos, um nome bem identificado para o objeto e um verbo (no infinitivo) para a ação de constituir-lo – como se o objeto e a ação fossem duas realidades ao mesmo tempo bem distintas e claramente articuladas -, o domínio singular que nos ocupa possui uma única palavra, *vídeo*, para designar ao mesmo tempo e indistintamente (e daí uma de suas singularidades primeiras) o objeto e o ato que o constitui (DUBOIS, 2004, p. 72).

É sintomático que um dos primeiros movimentos de Benny em seu quarto seja o de enquadrá-los em ‘seu vídeo’. Haneke explora a condição dúbia que o vídeo adquire no contexto de seu filme, ao combinar a relação apartada com a realidade de sua personagem com esse “ao vivo” evocado pelo vídeo. Esse “modo documentário” é aludido sempre que compartilhamos com a personagem o ato de transformar a diegese de Haneke nessa

¹¹³ Disponível em: <http://desmanipulador.blogspot.com.br/2012/09/a-historia-do-video-cassete.html>

matéria outra que é o vídeo. A textura da imagem também contribui para acionar um processo de ressignificação com aquilo que se vê no momento em que se torna imagem.

Retomando-se a sequência da morte do porco: sua morte não parece forjada para a diegese de Haneke, ou seja, um animal realmente foi morto, e o fato de o registro desta morte ter sido feito em vídeo e não *na* diegese do filme, diz bastante.

No cinema, parece que a representação narrativa da morte é vivenciada como uma visualização no abstrato, enquanto a representação documentária da morte é vivenciada aparentemente como uma visualização do real. Por isso, embora se expresse primariamente nos tropos e obsessões que Gorer identifica como pornográficos, a excessiva atenção visual que se dedica à morte violenta no filme narrativo parece ser culturalmente tolerada – ainda que muitas vezes criticada. O filme documentário, por sua vez, se caracteriza por uma excessiva evitação visual da morte, e, quando a morte é representada, a representação parece exigir uma justificação ética. Assim, quando a morte é representada como algo fictício em vez de real, quando seus signos são estruturados e realçados de modo a funcionar de maneira icônica e simbólica, fica entendido que a única coisa que está sendo violada é o *simulacro* de um tabu visual. No entanto, quando a morte é representada como algo real, quando seus signos são estruturados e flexionados de modo a funcionar indicialmente, um tabu visual é violado, e a representação deve encontrar meios de justificar a violação (SOBCHACK, 2005, p. 141).

Ainda que nada efetivamente indique que a sequência do porco seja ‘documental’ (o fato de ter sido encenada para o filme a tornaria menos ‘real’?), parece evidente que não se pode afirmar que o que vemos seja apenas a violação de um “simulacro”, como aponta Sobchack. Se a morte do porco se trata de uma ‘visualização do real’, digamos, ficcionalizado, a plataforma do vídeo contribui para acentuar o lastro documental; logo, para acionar seu caráter reflexivo.

Dentro da cultura tecnológica em que vivemos, a representação cinematográfica da morte é inscrita e entendida mais como um “fenômeno técnico” do que como experiência do corpo vivo. O que diz Ariès acerca da morte em nossa presente cultura encontra confirmação e correspondência na representação indicial da morte. A clássica estrutura da dissecação da morte, numa série de “pequenos passos que finalmente tornam impossível saber qual deles era a morte real”, é análoga a registrar a morte rodando-se a película através da câmera e do projetor e, 24 “pequenos passos” por segundo. A clássica “prova” do excesso da morte sobre sua representação indicial foi o fascínio exercido pelo filme de Zapruder do assassinato de John Kennedy. Exibido inúmeras vezes, ora em velocidade reduzida, ora congelado quadro a quadro, o *momentum* da morte escapou a cada momento de sua representação. De fato, em *Report* [1976], Bruce Conner lança mão dessa filmagem e, pela repetição, faz comentários irônicos sobre, entre outras coisas, a impossibilidade de “realmente” vermos a morte de Kennedy. Esse excesso da morte sobre a visibilidade e a representação é percebido mais intensamente quando nos deparamos com imagens que são primariamente indiciais. A morte fictícia primariamente representada por signos icônicos e simbólicos não nos move a inspecioná-la, a tentar encontrar uma visibilidade que (ao vê-la) sentimos que lhe falta. [...] Assim, enquanto nos filmes de ficção a morte é geralmente experimentada como algo representável e muitas vezes

excessivamente visível, nos filmes documentários é experimentada como uma representação que confunde, como uma visibilidade excedente (SOBCHACK, 2005, pp. 134-135).

A relação de Benny com as imagens da morte capturadas por sua câmera é ambígua. Fica visível que o garoto experimenta a realidade através da mídia; no entanto, a forma com a qual Haneke articula tanto as imagens midiáticas exibidas na televisão de sua personagem, quanto à morte do porco, toda a sequência com a garota e, posteriormente, a viagem de Benny e sua mãe ao Egito, fortalecem a ambivalência dessa relação. Como o diretor pontua, em entrevista para Serge Toubiana, nessa vida mediada, fica a impressão de que algo falta (“me falta o sentimento de realidade”, diz o diretor a respeito de sua personagem). A relação midiaticizada com o mundo expropria o sujeito da experiência. Ainda que se assista a imagens da realidade, estamos do lado de cá. Ao matar a menina, Benny opera duas passagens: a dela, que se potencializa enquanto imagem, e a dele, que passa a experimentar vida e morte (e posterior vida *em imagem*) como o executor (e controlador) dessa transformação.

Benny encontra-se numa espécie de interseção. Falta a ele esse sentimento de realidade, mas, de outra forma, o que se apresenta como real para ele carece de potência. No momento em que ele se posiciona atrás da câmera e ajusta sua imagem para o rosto da menina, de certa forma, o vídeo o permite *vê-la* – a analogia com a etimologia da palavra não poderia caber mais: vídeo, em latim, significa “eu vejo”.

Haneke pontua a diferença socioeconômica entre Benny e a garota algumas vezes. Primeiramente, como já pontuado, através de sua ‘exclusão’ da locadora (ela fica apenas do lado de fora assistindo à TV da vitrine), mas também a partir de alguns detalhes de seu diálogo. Após a ‘brincadeira’ de filmá-la, ele muda mais uma vez o canal para as imagens de fora da janela, desiste, voltando a câmera para o lado de dentro, sorri para ela e oferece novamente cigarro. Ela, então, pergunta: “seus pais compraram tudo isso?”¹¹⁴. Ele confirma, diz para ela se sentar e senta-se de frente para ela que elogia seu arsenal videográfico. Benny diz: “Por que você gosta tanto de vídeo?”. Ela movimenta os ombros como se não soubesse a resposta. Segue-se o seguinte diálogo:

Benny: - *Você passa o dia todo enfiada na porta da locadora assistindo àquelas coisas.*

¹¹⁴ Quando eles lancham na cozinha, ela conta que pega o metrô e um ônibus para chegar até ali, o que também insinua que ela tem uma condição financeira menos favorável e mora na periferia.

Garota: - *Eu não sei.* [E diz, em alemão: “so halt”¹¹⁵].
 Benny: - *Posso te emprestar um tanto. Têm uns muito bons.*
 Garota: - *Legal.*
 Benny: - *Eu não sei do que você gosta. Aquela coisa lá no vidro não parecia tão interessante.*
 Garota: - *Tanto faz. Eu gosto de desenhos.*
 Benny: - *Quais?*
 Garota: - *Roger Rabbit, coisas assim.* [Após um breve silêncio]. *Você não têm irmãos?*
 Benny: - *Não, e você?*
 Garota: - *Quatro.*
 Benny: - *Nada mal. Mais velhos ou novos?*
 Garota: - *Ambos.*
 Benny: - *Como?* [Ela faz um movimento com as mãos que insinua ser irrelevante] *Não quer falar sobre isso?*
 Garota: - *Não.*
 Benny: - *Eu entendo.*
 Garota: - *Acho que não.* [Benny sorri] *Acho que vou embora.*
 Benny: - *Por quê?*
 Garota: - *À toa.*
 Benny: - *Fica aqui.*
 Garota: - *Por quê?*
 Benny: - *À toa.*

Os dois, então, vão para a cozinha para comer pizza. Enquanto esperam esfriar, Benny pergunta quanto tempo ela leva para chegar todos os dias e a menina responde “uma boa hora”. Surpreso, ele questiona se ela faz esse trajeto todos os dias e ela diz que é uma questão de hábito. O garoto, então, indaga o meio de transporte. Ela diz “metrô e depois ônibus”. Benny se levanta e faz uma mímica, pedindo para ela adivinhar. Primeiro, um homem no metrô. Depois, ele se ajoelha diante dela: um cachorro no metrô. Por fim, puxa a garota pelo braço e, violentamente, prende suas mãos e aperta seu pescoço: um policial no ônibus. A menina fica desconcertada e ele diz que a pizza esfriou. Ela se senta para comer. Ela pergunta as horas, Benny responde e questiona se ela tem que ir embora. A menina nega e eles trocam sorrisos.

Ainda que Benny apresente um comportamento estranho ao imitar o policial no metrô, até esse momento, a dinâmica que sugere um possível desfecho amoroso é mantida no filme. No entanto, um corte seco nos conduz a um primeiro plano de uma televisão que exibe o vídeo do início do filme: a sequência da morte do porco (Figura 68). Podemos ouvir as vozes dos jovens no extracampo:

¹¹⁵ A expressão, usada diversas vezes pelos dois personagens, significa algo como “porque sim”, “tanto faz”, “à toa”, dependendo do contexto. É um termo que fortalece a apatia dos personagens, a falta de excitação diante da vida. Num contexto mais mundano, essa letargia é comum em jovens, mas aqui ganha contornos mais complexos.



Figura 68 – Vídeo do porco da TV. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Benny: - *Todo final de semana nesse lugar. Dá vontade de morrer.*

Garota: - *Como você não foi hoje?*

Benny: - *Eu disse que iria fazer o dever na casa do Ricci.*

Garota: - *Quem é Ricci?*

Benny: - *Um cara da minha sala.*

Garota: - *Então? Você vai fazer o dever?*

Benny: - *Não.*

Desta vez, não apenas temos a informação de que assistimos a essa sequência *com* Benny e a garota (o que pode, inclusive, sugerir que a abertura do filme seja um *flashback*), como o rapaz contextualiza o vídeo para ela e o espectador. Ele mostra seu pai e sua mãe e diz que as outras pessoas alugam a fazenda para eles. Quando as mãos se aproximam da têmpera do porco com a arma de pressão, Benny diz: “Agora, presta atenção!”

O porco é atingido, cai espasmódico no chão e um corte revela o rosto da menina. Ela comenta: “Está nevando”. Aparentemente surpreso Benny olha para ela e, em seguida, um *close* revela sua mão apertando o controle remoto. Ele rebobina a cena até o instante anterior à morte e coloca em câmera lenta (Figura 69).



Figura 69 - Garota vê o vídeo / Benny olha a garota durante o vídeo / Benny rebobina o vídeo.
Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Através da maneira pela qual Haneke apresenta o encontro das duas personagens, pode-se aferir que Benny se interessa por ela devido, justamente, ao seu interesse por vídeo. Ele a vê quando está do lado de dentro da locadora, como alguém que possivelmente se relacionaria com as imagens assim como ele. Suas perguntas para ela confirmam essa suposição e, ao não se mostrar chocada com a morte do porco, a jovem parece apta a

experimentar a sequência tal como Benny faz: em câmera lenta – talvez, a experiência mais próxima do gozo que os dois irão compartilhar.

O olhar do espectador é agenciado neste filme de diversas formas. Haneke constrói um jogo no qual desloca a visão ora provocando distanciamento ora aproximando: primeiro, vemos a imagem, depois, a imagem sendo vista. “Do excesso disruptivo da atração que se exhibe, para aquele que é domesticado pelo sentido da narrativa. Contudo, essa domesticação não reduz o efeito de real da imagem, não meramente a ficcionaliza, mas amplia o real para toda a narrativa” (KUNIGAMI, 2011, p. 172). Como assinala Bazin (2014, pp. 32-33):

O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação.

Ainda que Haneke não opere na lógica realista preconizada por Bazin, é interessante perceber como ele reconfigura a experiência da duração na sociedade pós-moderna ao conferir à sua personagem o poder de interferir no tempo da imagem (tal como ocorrerá em *Violência Gratuita*).

Depois de assistirem à toda sequência em câmera lenta, Benny desliga a televisão e eles ficam um tempo em silêncio. Segue-se o diálogo:

Garota: - *Você filmou isso?*

Benny: - *Hum-hum.*

Garota: - *Como foi?*

Benny: - *O quê?*

Garota: - *Você sabe, com o porco?* [Benny dá de ombros, como se não compreendesse a pergunta]

Garota: - *Quero dizer... você já viu alguém morto? Eu digo, de verdade.*

Benny: - *Não. Você?*

Garota: - *Não, por isso estou te perguntando.*

Benny: - *Era só um porco. Eu vi uma reportagem na TV sobre dublês em cenas de ação e coisas deste tipo. Eles usam ketchup e plástico, mas parece real. Quando meu avô morreu, ele já estava no caixão quando nós chegamos. Sabe, eles vivem no campo também. O caixão foi aberto, mas estava muito alto. Meu pai me levantou para que eu pudesse ver meu avô uma última vez. Mas eu fechei os olhos. Eu ainda era pequeno. Eu não consegui olhar dentro do caixão.*

Garota: - *Meus avós estão mortos há muito tempo. Eu não lembro mais.*

Benny: - *Quer ver uma coisa?*

Garota: - *O que?*

Benny: - *Olha.*

O diálogo acima confirma a relação patológica de Benny com as imagens. Ao inserir a morte do porco, a morte encenada no cinema e a morte de seu avô num mesmo contexto, o

garoto de certa forma justifica a banalização da menina. Se o porco era “só um porco”, ela, por conseguinte, pode ser “só uma menina”.

Benny, então, se levanta e ela vai atrás. Ele pega na gaveta a arma de pressão que matara o porco e a mostra para a garota que pergunta se é “a coisa que...”, ao que ele confirma, dizendo que a roubara e mostra a munição. O garoto conta uma brincadeira do fazendeiro com seu pai a respeito do sumiço da arma, enquanto coloca a munição (o homem teria dito que eles deram sorte de o porco ter sido morto antes, senão teriam de ficar sem bacon). Após preparar a arma, Benny a posiciona contra seu peito e a entrega para a menina (Figura 70) – vemos a sequência espelhada (num “metaquadro”, como pontua KUNIGAMI, 2011, p. 173) na televisão ao fundo dos dois, onde também aparecem no enquadramento.



Figura 70 – Benny mostra a arma, entregando-a à garota. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Haneke constrói uma sequência repleta de duplos, indicando uma camada onde a cena ocorre em seu filme, e outra camada, no vídeo de Benny: o ato diegético acontece ao mesmo tempo que se torna imagem extradiegética. A garota vai até Benny e os dois ficam posicionados diante das câmeras (de ambas as diegeses). Do lado esquerdo, vemos as personagens no campo diegético (o filme de Haneke) e, do lado direito, ocupam a tela da TV, no vídeo de Benny.

Os dois travam um diálogo aparentemente inocente, de implicância adolescente (ele diz para ela atirar nele, ela não o faz e ele a chama de “medrosa”), mas quando a jovem repete a dinâmica, Benny atira nela. O diretor decupa em plano e contraplano: o protagonista é enquadrado olhando diretamente em seus olhos (Figura 71), numa emulação de *mise en scène* típica que sugestiona a iminência de um beijo; no entanto, o que virá é um tiro.



Figura 71 – Benny olha para a menina. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992)

Ele está enquadrado em primeiro plano, mas, no instante em que atira e a garota desfalece, o plano se abre e ela adentra o ‘vídeo de Benny’, enquanto ele permanece do lado de fora, assistindo-o (Figura 72).



Figura 72 – A garota cai após tomar o tiro e sua imagem é vista no vídeo. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

Benny a acompanha e sai de quadro, adentrando o vídeo. Toda a cena agora transcorre no interior de sua diegese. A garota se arrasta gemendo e ele a segue, questionando “o que foi?”, “fica aqui”, como se quisesse posicioná-la no enquadramento, mas ela vai para o extracampo. Ao espectador é negada a imagem de sua morte. No entanto, enquanto somos confinados diante da televisão, o som de seus gritos, bem como Benny correndo diante da tela duas vezes para recarregar a arma, não somente acentuam a crueza da experiência, como refletem a postura ética e crítica de Haneke: diferentemente do que, em geral, ocorre no cinema *mainstream* hollywoodiano, não se trata de espetacularizar a imagem da morte (seu som, talvez), mas torná-la ambígua como forma de demarcar sua reflexividade (Figura 73):

Abrindo o filme, somos apresentados de forma escancarada a uma violenta imagem em vídeo – captada pela câmera de Benny – de um porco sendo abatido. Depois, uma segunda vez, em câmera lenta. Vemos sozinhos e vemos com Benny. Mais adiante, o abate do animal é reencenado, só que agora o porco é uma menina e Benny, além de filmar, é quem mata. Novamente, o episódio nos é apresentado através da moldura da televisão, nas imagens captadas pela câmera que se encontra no seu quarto. O acontecimento em si foge ao enquadramento,

escoando-se para o espaço fora da câmera. A sinuosa (quase enganosa) recusa da empatia é estruturante (KUNIGAMI, 2011, p. 169).

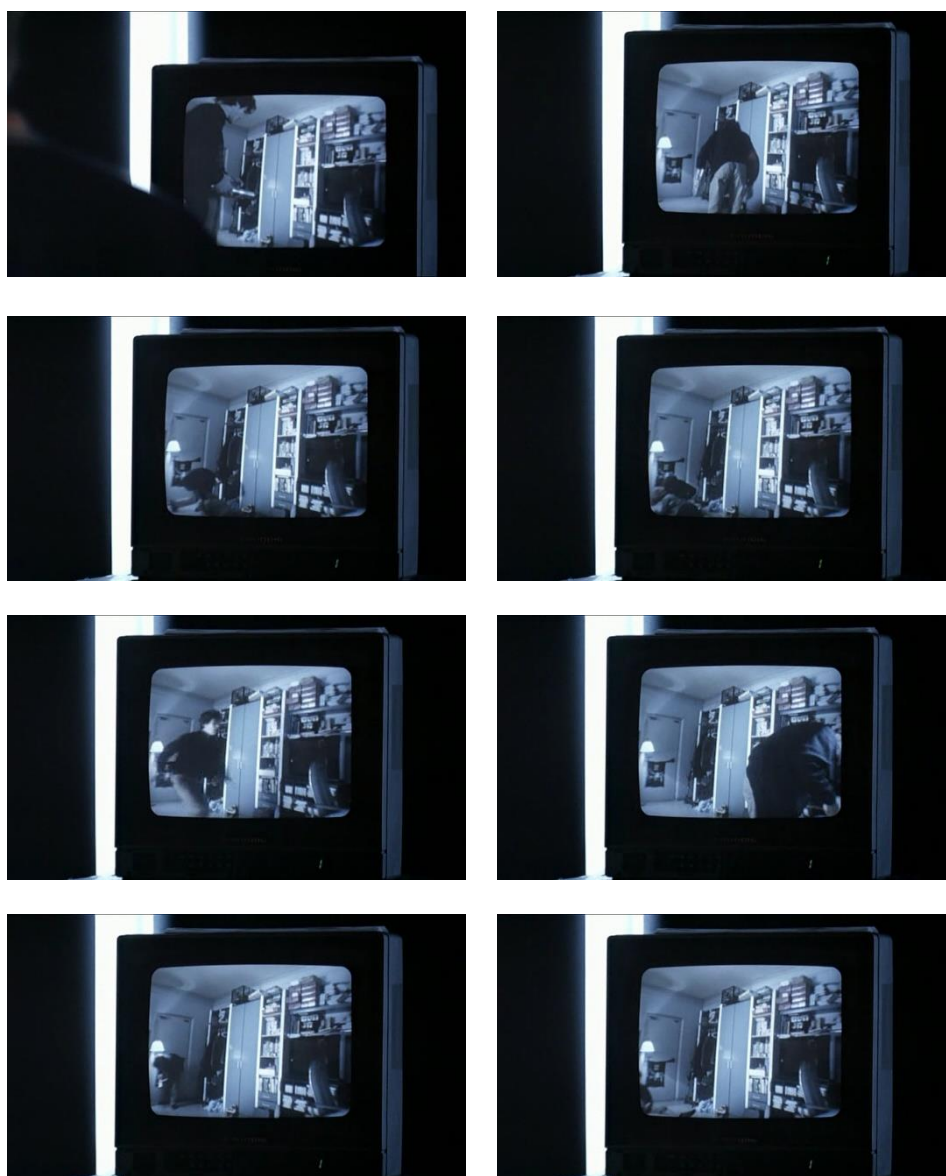


Figura 73 – Fotogramas da sequência da morte da garota. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

Esta, talvez, seja a sequência mais definidora da importância do universo das imagens para o filme e, conseqüentemente, para Benny – além de, claro, revelar sua alienação. Nesse jogo de duplos, Haneke reafirma o diálogo anterior dos dois acerca da morte. Uma vez que o assassinato se dá em imagens, para Benny, seu efeito é ficcional, como se não houvesse punição para algo que apenas “parece real”; logo, seria natural que o assassinato transcorrer a partir da perspectiva de sua câmera. Por outro lado, toda a sequência acontece ao longo de dois minutos e meio, com a câmera parada no tripé. A crueza e a longa duração do plano estático dão um tom “realista” para a cena, o que certamente a distancia

de um caráter puramente ficcional, daí a implicação do espectador nesse jogo cruel de Haneke. Vemos uma personagem ‘vestindo’ o “real” de ficção a partir de seu registro em imagens, porém, a construção da narrativa coloca o espectador em uma posição de *voyeur* que o afasta do “experimento” de Benny.

O que se segue à morte da garota é um primeiro plano de uma torneira. Benny bebe água, abre a geladeira calmamente e pega um iogurte. Outro corte revela o garoto levantando um pano ensanguentado e cobrindo o corpo inerte da menina. Ele retorna à cozinha e continua comendo, sem demonstrar qualquer sinal de emoção ou remorso. Vai ao banheiro, verifica a mochila da garota, mexe em seus cadernos, abre sua carteira e, curiosamente, não encontra nenhum documento de identificação (mais um indício de sua condição apartada da sociedade experimentada por Benny – ela não possui o que de mais significativo a sociedade pós-moderna produz), mas uma foto dobrada com a imagem do torso de uma pessoa que segura um cachorro (Figura 74) – em sua vida privada também não há rostos.



Figura 74 – Benny segura foto da carteira da jovem morta. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Outro corte revela o corredor de seu apartamento, enquanto um rock pesado toca e vemos pequenos planos dos ambientes vazios, até que surge novamente o garoto em sua posição rotineira: ele parece estar fazendo o dever de casa. A televisão, obviamente, está ligada (Figura 75).



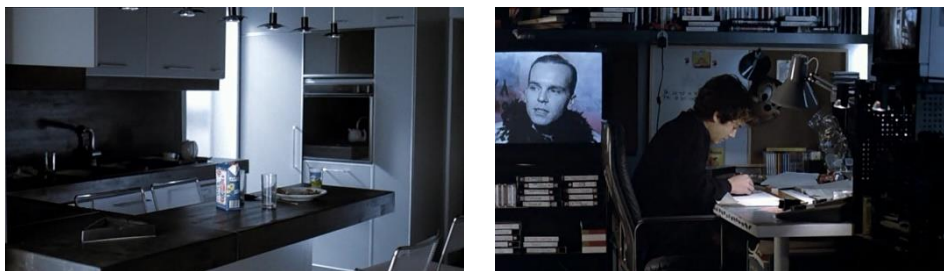


Figura 75 – Casa vazia e Benny no quarto. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Após esta sequência, a montagem assume, ainda mais, uma postura incisiva, visto que a câmera que registrou a morte da garota agora contextualiza: Benny ignora a TV posicionada atrás dele. Nela, é exibido um desfile de moda e, no mesmo momento do corte editado do programa, o filme também corta para um primeiro plano do aparelho da TV (neste instante, um *zoom-in* aproxima o rosto de um homem). Um corte seco, pela primeira vez, revela o que a câmera de Benny ‘vê’ (Figura 76).



Figura 76 – Enquadramento da câmera de Benny em seu quarto. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

O que a câmera revela, num primeiro instante, não parece ser tão significativo (o garoto está absorto, ignorando tanto a TV, quanto o corpo inerte da menina, atrás dele). No entanto, mais adiante, esse enquadramento será remoldurado para a catarse final do filme.

Em seguida, acompanhamos Benny lavando o lençol que cobria o corpo da menina. Em detalhes, vemos sua mão esfregando e o sangue tornando-se mais ralo enquanto se esvai pela banheira. Ele pendura o lençol, retorna ao quarto com um pano e começa a secar o sangue ao lado da cabeça imóvel da garota. Com tranquilidade, ele arrasta o corpo e limpa os vestígios no chão. De repente, ele se despe. Tira a blusa e um corte revela sua cadeira, enquanto ele joga peça a peça, até sua cueca, insinuando, talvez, um ato necrófilo. Nu, ele arrasta mais uma vez o corpo, quando o telefone toca.

Ele conversa com Ricci, seu amigo, sobre saírem mais tarde. A montagem articula, em plano e contraplano, a ‘troca’ de olhares entre Benny, as inúmeras imagens penduradas na parede de sua sala e seu corpo nu diante do espelho. Nos quadros, pode-se ver a miscelânea pós-moderna típica: Renascentismo (*Mona Lisa*), Impressionismo, Albert Einstein, a *pop-art* de Andy Warhol (o díptico de Marilyn Monroe). Quando se vê diante do espelho, Benny percebe o sangue da garota em seu corpo (Figura 77):



Figura 77 – Benny vê sangue no espelho enquanto fala ao telefone. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

Posiciono que esta cena é a confirmação cinemática da citação supracitada de Baudrillard¹¹⁶: no momento pós-moderno, o mito do Narciso é agora o mito condutor/trajetória/paradigma que estrutura experiência e narrativa, ao invés da história de iniciação de Édipo. Isso é selado quando ele rearranja a saia da garota para ela ficar “apropriadamente” coberta, uma falta de curiosidade que de longe o distancia da heterossexualidade normativa. Se o mito de Édipo em suas várias formas hetero – e homoerótica funciona para reproduzir a ideia que a subjetividade humana é realizada sexualmente através do vínculo na relação amorosa, então o mito do Narciso Baudrillardiano tal como encontrado, em *O Vídeo de Benny* instrui Benny no sentido da violência manipulada digitalmente

¹¹⁶ O autor se refere à citação: “*The digital Narcissus replaces the triangular Oedipus... the clone will henceforth be your guardian angel... consequently you will never be alone again*” (“O Narciso digital substitui o Édipo triangular... o clone, daqui em diante, será seu anjo da guarda... consequentemente você não estará mais sozinho” – Tradução da autora de BAUDRILLARD *apud* FREY, 2002).

ser a “autêntica” experiência em um mundo do “eu” sem conexões, então porque não “ver como é”? A puberdade de Benny não ocorre através da conquista sexual e da troca da figura materna, mas através da eliminação/morte do potencial objeto de desejo e de seu distanciamento no interior da caverna/proteção do equipamento de vídeo, sobre o qual ele detém absoluto controle (FREY, 2002).¹¹⁷

Esta sequência bem como a anterior à morte da garota na qual ela se vê na televisão e sorrisos fundamentais para atestar como Haneke explicita sua visão de mundo através de seu cinema. Quando Benny aperta um botão e insere ambos no enquadramento de seu vídeo, um universo diegético paralelo passa a fazer parte da construção reflexiva do filme. Não por acaso, revela-se o protagonista absorto enquanto o corpo da garota jaz atrás dele. A garota ‘revive’ diante de Benny quando este percebe, através do sangue em seu corpo refletido no espelho, o símbolo da passagem da menina de ser vivo despotencializado para *imagem viva*.

Para Frey, Benny supera a questão edipiana ao satisfazer-se com sua imagem refletida/em vídeo: sua imagem no espelho, transposta para o vídeo, o liberta do tédio da vida desmidiatizada. O garoto, de acordo com o autor, substitui sua primeira experiência sexual por um ritual violento que ele irá gravar/reproduzir, em um “espetáculo auto-erótico”.

O reflexo no espelho, insuficiente, posto que não manipulável, é sobreposto, evidentemente, pelo vídeo. Benny não se satisfaz em olhar seu corpo refletido e decide filmá-lo. O garoto espalha o sangue pelo seu corpo e uma interferência na imagem produz uma espécie de corte seco videográfico no qual somos deslocados de volta para o quarto de Benny, diante do corpo desfalecido e ensanguentado da menina. O mito do Narciso Baudrillardiano é selado, tal como mencionado por Frey, quando Benny puxa a saia da menina. Anteriormente, quando não portava uma câmera, ele não havia se interessado em virar o corpo, apenas o arrastara para limpar o sangue no chão. Agora, a câmera filma seus pés, seu corpo inteiro, o rosto ensanguentado. O gozo, então, é demarcado pelo ato

¹¹⁷ Tradução da autora de: “*I posit that this scene is the cinematic confirmation of the Baudrillard quotation above: in the postmodern moment the myth of Narcissus is now the guiding myth/trajectory/paradigm that structures experience and narrative, rather than the Oedipus initiation story. This is sealed when he rearranges the girl's shirt so that she is ‘properly’ covered, a lack of curiosity that further distances him from normative heterosexuality. If the Oedipal myth in its various hetero- and homoerotic forms functions to reproduce the idea that human subjectivity is sexually realized in the bonded, love relationship, then the Baudrillardian Narcissus myth as found in Benny's Video instructs Benny that mediated, digitally manipulable violence is the ‘authentic’ experience in a ‘me’ world without connections, so why not ‘see how it is’? Benny comes of age not through sexual conquest and replacing a mother figure but rather by eliminating/killing the potential object of desire and distancing himself into the cave/care of video equipment, over which he commands absolute control*”.

fundamental: o *close* nas mãos de Benny apertando o botão “*rewind*” – ‘rebobinar’ (Figura 78).



Figura 78 – Benny filma e assiste à garota morta. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Por um minuto ininterrupto, assistimos a toda a sequência, agora acelerada, até o instante em que Benny, vestido, decide tirar a roupa. Ele agora assiste às imagens alterando sua temporalidade. Se, quando criança, ele fechara os olhos quando seu pai o levantara para ver seu avô morto, agora, ele parece ter descoberto que a morte *em imagem* se torna palatável: “A realidade da morte é obviamente mais difícil de lidar do que sua representação cinematográfica”¹¹⁸ (BRUNETTE, 2010, p. 28). Após assisti-las por um tempo, o garoto sai da cadeira e abandona as imagens com o espectador (Figura 79).

¹¹⁸ Tradução da autora de: “*The reality of death is obviously more difficult to deal with than its cinematic representation*”.



Figura 79 – Imagens rebobinadas na TV. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Se Augé prepara a cena e nos situa na supermodernidade – ele nos coloca no quarto de Benny, repleto de equipamentos audiovisuais japoneses e uma máscara do Mickey Mouse –, Baudrillard liga o vídeo e abre nossos olhos. Para Baudrillard, no momento supermoderno de Augé, o “simulacro” é verdadeiro; imagens e signos se sobrepuseram em relação aos objetos e mercadorias que transformam a vida diária; signos agora não nutrem nenhum relacionamento com nenhuma realidade. “A verdadeira definição de real se torna: aquela em que é possível fornecer uma reprodução equivalente... o real não é apenas o que pode ser reproduzido, mas o que já é reproduzido. O hiperreal”¹¹⁹ (FREY, 2002).

Não basta o registro da morte (do porco e da menina), do corpo nu, do corpo inerte. Rebobinar, assistir em câmera lenta e deixar a imagem acelerada são maneiras de atestar seu controle, mas também de operar um jogo perverso: fazer conviver, na mesma duração, a vida e a morte do corpo numa instância outra: a da hiperrealidade na supermodernidade. O que se reproduz não é a garota (visto que Benny só assiste ao vídeo a partir do assassinato), mas o som da sua morte e seu corpo morto. Se o botão de pausa na imagem videográfica, para Laura Mulvey (2001, p. 13-14), é uma “imagem da morte”, o que se pode dizer do fetiche de Benny – rebobinar, porco (e garota) está morto, rebobinar, porco (e garota) está vivo?

Durante entrevista com Serge Toubiana, Haneke aborda a relação da sociedade com as imagens e questiona o que levaria as pessoas a filmarem e fotografarem suas férias. Para o diretor, isso ocorre, porque, ao tirar uma foto, pode-se “possuir” seu conteúdo, ou seja, eternizar o momento e, ainda que de maneira simbólica, poder retornar a ele quando

¹¹⁹ Tradução da autora de: “If Augé sets the scene and situates us in supermodernity - he puts us in Benny's room filled with Japanese audiovisual equipment and a Mickey Mouse mask - Baudrillard turns on the video and open our eyes. For Baudrillard, in Augé's supermodern moment the “simulacrum” is true; images and signs have come to stand for the objects and commodities that make up everyday life; signs now bear no relationship to any reality. ‘The very definition of the real becomes: that of which it is possible to give an equivalent reproduction... the real is not only what can be reproduced, but that which is already reproduced. The hyperreal’.”

quisermos. O curioso em seu filme é que Benny não parece querer possuir nem o porco, nem a garota, mas, sim, ter o poder de matar sem assumir as consequências morais de seus atos, visto que o recurso videográfico do qual ele mais lança mão, o permite “ressucitá-los”. Assim, não é apenas para “*ver*” como é matar, mas para poder matar, retornar à vida e matar novamente (o que será retomado em outro contexto em *Violência Gratuita*).

Em conversa com Serge Toubiana, mencionada por Brunette (2010, p. 27), Haneke também aborda a diferença entre relacionar-se com alguém e com uma imagem, visto que a imagem, por sua estrutura acabada e distanciada, não pode reagir:

Nós nos permitimos expressar sentimentos quando encaramos uma imagem, mas não uma pessoa, porque é mais perigoso, visto que a imagem não pode mais reagir. A imagem é acabada, então você pode relaxar. A princípio, é daí que vêm todos os filmes de horror, porque você pode ter prazer no horror, porque tem certeza que não pode fazer nada com você... Mas se tentarmos fazer isso com as coisas em nossa vida, obviamente é extremamente perigoso. E esse é o tipo de história contada em *O Vídeo de Benny*.¹²⁰

Benny, tal como combinara ao telefone, sai com seu amigo. Após uma breve sucessão de planos de suas mãos recebendo o carimbo do estabelecimento, ouvimos o rock do lugar e vemos a fresta da porta. Os jovens passam por ela e, à medida que esta se fecha novamente, em corte seco, o filme faz uma elipse para os dois trocando de roupa para dormir. Benny está na casa de Ricci; eles arrumam a cama, acendem um cigarro e o garoto ameaça dizer alguma coisa, mas desiste. Eles falam sobre um trabalho de computação (que será retomado em sequência posterior na escola) e dormem. No dia seguinte, Benny despede-se de Ricci e seus pais (a mãe é vista de costas, ao fundo do corredor, e de seu pai só ouvimos a voz). Seu amigo entrega o trabalho da escola para ele e Benny sai.

Ele olha uma vitrine na rua, caminha e se detém diante de um prédio – que viremos a saber ser o local onde sua irmã mora. Acompanhamos seu diálogo com a colega da irmã a partir de um primeiro plano do interfone (ela informa que Evi não está). Benny vai ao cinema, senta-se no metrô e depois pára diante de um barbeiro e decide raspar a cabeça (Figura 80).

¹²⁰ Tradução da autora de: “*We allow ourselves feelings when facing an image, but not a person, because it’s more dangerous, since the image can no longer react. The image is finished, so you can be relaxed. In principle, that’s where all horror films come from, because you can take pleasure in the horror because you can be sure that it can’t do anything to you... But if we try to do that with the things in our life, obviously it’s extremely dangerous. And that’s sort of the story that’s told in Benny’s Video*”.



Figura 80 – Benny raspa o cabelo. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Esse ato, sem explicação, tal qual tudo o que o garoto faz ao longo do filme, insere a personagem em um lugar tão ambíguo quanto suas ações. Como pontua Brunette (2010, p. 31), “ele parece ter se tornado tanto um *skinhead* quanto uma vítima de Auschwitz”¹²¹, ou seja, ao rejeitar justificativas e explicações em sua narrativa, Haneke sempre deixa a interpretação em aberto. Se o ato de matar estava seguramente confinado e resguardado em seu vídeo, seu corpo ainda continha rastros de sua vida pregressa, e extingui-los pode significar tanto expressão de culpa através de punição, quanto um apagamento da figura inocente, visto que agora ele ultrapassou a barreira ética de sua vida entediante.

O garoto retorna a sua casa e sua mãe reclama de seu atraso quando, assustada, se depara com o filho careca. Em seguida, vemos a família jantando em silêncio – em cumprimento ao ritual típico do cinema de Haneke. O pai discute com o filho no banheiro. Benny está de costas para ele e a discussão ocorre diante do espelho (Figura 81).



Figura 81 – Georg discute com Benny no banheiro. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Ele diz que existem maneiras mais inteligentes de se rebelar e tenta questionar as razões da atitude do filho que escova os dentes em silêncio. O que está em jogo na discussão não é o interesse real do pai pelas motivações do filho, mas questionar sua ação como uma subversão das ‘regras do jogo’ – o pai diz que Benny deve respeitar, visto que “isto não

¹²¹ Tradução da autora de: “*He seems to have become both skinhead and Auschwitz victim*”.

custa nada a ele”, ou seja, trata-se mais de um jogo de aparências garantido pela lógica capital do que um processo educacional baseado no afeto e no diálogo. Georg pergunta se o filho acredita que seus professores terão pena de sua aparência de “campo de concentração” e Benny segue em silêncio. A única frase do garoto é “posso ir agora?”, que será retomada na última cena do filme.

Na cena seguinte, novamente, tem-se um primeiro plano do aparelho de televisão que exhibe um programa humorístico com bonecos representando os monarcas da Inglaterra falando sobre recessão. Em seguida, Benny abre a porta de seu armário e vemos uma parte do corpo da menina coberto por um plástico. No dia seguinte, Benny arruma a mochila para a escola, enquanto ouvimos uma voz no extracampo anunciando o placar de um jogo de tênis e a televisão de vigilância registrando o movimento da rua. Em seguida, na aula de computação, vemos apenas as pernas do professor de pé, Benny e Ricci estão sentados lado a lado. Ele questiona acerca do trabalho, e Ricci tenta explicar que estava com Benny – que nega. Quando o professor vira as costas, Benny agride seu amigo e é mandado para a diretoria, mas ele vai embora.

Ele volta para casa, pega leite na geladeira, mas deixa entornar. Em primeiro plano, Benny limpa a bebida da mesa, e o enquadramento se assemelha à circunstância em que o garoto limpou o sangue da menina no chão de seu quarto. Ele come na sala de jantar e lê uma revista em quadrinhos do Pato Donald (cujas páginas aparecem em primeiro plano – como visto na Figura 30, capítulo 1). Em corte seco, vemos um programa (sem o contorno da TV) que narra a retirada da tropa de soldados sérvios da Croácia. Em seguida, um corpo toma a tela e a voz do pai de Benny surge no extracampo: “Escute, pare com essa bobagem, ok?”. Outro corte e a câmera é posicionada atrás de Benny. Agora, podemos ver que diante dele, na TV, estão ele e a menina, no instante que antecede o tiro (Figura 82).



Figura 82 - Fragmento do vídeo da morte da menina / Benny o assistindo. Fonte: *O Vídeo de Benny*.

Podemos ouvir a voz de Benny, no vídeo, dizendo para a menina apertar o gatilho e o pai, impaciente, perguntando o que aquilo significa. O garoto continua em silêncio. Nervoso, o pai ameaça tomar a TV e manda o filho mudar o canal. Agora, vemos a mãe pedindo para o marido parar. Continuamos ouvindo o diálogo de Benny e da garota no extracampo. A montagem articula a cena a partir de cortes que ora mostram a imagem na TV ora Benny olhando, sua mãe assustada e seu pai de pé, à porta (seus pais nunca são filmados em um único plano, sempre estão separados pelo enquadramento). Assistimos a tudo novamente, até o tiro fatal. Neste momento, Benny olha de soslaio para os pais, muda de canal para uma propaganda e desliga a TV.

Este é o segundo momento no filme em que Benny muda de canal antes de desligar a TV (o primeiro, na abertura, quando mostra imagens da festa para a mãe e ela pede que ele mude de canal). Seus vídeos, por esse recurso, acabam sempre ‘fazendo parte’ da narrativa televisiva e se misturam, no ato de zapear, à lógica midiática na qual as notícias na televisão “se repetem infinitamente, mudando o conteúdo aparentemente, mas cuja estrutura formal fixa previne qualquer diferença efetiva – e, assim, uma real comunicação – de aparecer”¹²² (BRUNETTE, 2010, p. 24). Ou seja, ao misturar seus vídeos com as narrativas televisivas, Benny (e Haneke) os insere nessa circunstância dúbia, na qual tornam-se mais ‘reais’, mas também banais, tal qual a informação que circula diariamente na mídia:

Ele parece estar propondo uma proposital e obscena equivalência entre a morte da garota e as notícias no jornal. Ao fazer isso, ele critica novamente a mídia que transforma toda realidade anterior em sua mera representação, o que pode significar, que toda realidade pode ser transmutada em seu inofensivo e aparentemente equivalente simulacro, que podemos facilmente controlar, porque já está fixado em seu lugar, ao menos nos dias atuais da sociedade midiaticizada. Ainda que o conteúdo específico mude, em outras palavras, a forma midiática em si é tão poderosa, que todas as diferenças de conteúdo são, em último caso, canceladas e qualquer verdade desaparece¹²³ (BRUNETTE, 2010, p. 32).

Em conversa com Toubiana, Haneke comenta que assistir ao vídeo da morte da menina *com* os pais de Benny é uma experiência ainda mais difícil que acompanhar a cena em si.

¹²² Tradução da autora de: “*Endlessly repeats itself with apparently different content each time, but whose fixed formal structure prevents any real difference – and thus real communication – from appearing*”.

¹²³ Tradução da autora de: “*He seems to be proposing a purposely obscene equivalence between the killing of the girl and a newscast. In so doing, he once again criticizes a media form that transform all reality before it into its mere representation, where might say, all reality can be transmuted into its harmless, apparently equivalent simulacrum that we can easily control because it is already fixed in place, at least in our present-day mediatized society. Even if the specific content seems to change, in other words, media form is itself so powerful that all differences in content are ultimately canceled out, and any truth disappears*”.

A sequência, que se inicia de *dentro* do vídeo de Benny para a diegese do filme, agora ganha outros contornos. Não somos convidados a uma visualização fetichista, tal qual a câmera lenta na morte do porco. As razões que levam o garoto a mostrar o vídeo para os pais seguem ambíguas (ele pode estar preocupado com o corpo iniciando um estado de putrefação em seu armário ou mesmo interessado em continuar o que começara ao raspar o cabelo: um ato de provocação) – o curioso é que ele não decide contar que matou alguém, mas *mostrar*.

O que garante veracidade ao ato não é o corpo dentro do armário, mas as imagens do ato sendo cometido. Há uma intensificação no processo reflexivo, pois se da primeira vez a morte foi deslocada para o extracampo de ambas as diegeses, agora ela é experimentada no olhar dos três: de Benny que ora abaixa a cabeça ora pisca (no momento do tiro, como da primeira vez) ora encara a TV; da mãe, de olhos arregalados; do pai cuja expressão (a mais bressoniana do filme) pouco nos revela (se a interpretarmos como uma alusão a Kuleshov, pode-se ver horror, repulsa, tédio, descaso em suas expressões).

Por um tempo, a câmera mostra a televisão desligada e, depois, um corte seco retoma o mesmo enquadramento do corpo no armário (tal como havia sido mostrado na noite anterior, quando Benny abria a porta). A montagem da sequência consiste em: TV desligada; corpo no plástico dentro do armário; plano-detelhe na gaveta; mão de Benny pegando a arma de pressão e entregando-a ao pai; mão do pai tirando a fita de dentro do videocassete. Com a mesma frieza e rigidez mecânica dos atos ritualizados em *O Sétimo Continente*, a reação dos pais não é registrada pela câmera de Haneke, mas, sim, através de gestos que subentendem sua preocupação em confirmar o fato (o corpo no armário) e apagar os vestígios (recolher a fita e a arma).

A seguir, os três conversam à mesa de jantar. Segue-se o seguinte diálogo (ao longo da sequência, o foco alterna-se, em plano e contraplano, para Benny, Georg e Anna – os três nunca aparecem juntos no mesmo quadro):

Georg: - *Você não a conhecia?*

Benny: - *Não.*

Georg: - *Ela estudava na sua escola?*

Benny: - *Acho que não. Não.*

Georg: - *Alguém viu vocês juntos?* [Benny dá de ombros] *Alguém que te conheça, ou a ela?*

Benny: - *Não sei. Acho que não.* [O pai fica nervoso]

Georg: - *Conversar com você é igual a arrancar os dentes. Alguém viu vocês no prédio?*

[Corte para a mãe pela primeira vez. Ela parece olhar para Georg. Quando ele pergunta, ela vira o olhar para Benny]

Georg: - *No elevador, no corredor...?*

Benny: - *Acho que não. Era de tarde.* [A mãe treme os lábios, como se fosse chorar e põe a mão na boca]

Georg: - *Anna, por favor.* [Corta para o pai, que olha para ela e, impassível, continua]. *Você contou para alguém?* [De cabeça baixa, Benny nega]

Georg: - *Olhe para mim.* [Benny levanta o olhar]. *Você falou com alguém?*

Benny: - *Não.*

Georg: - *Mesmo?*

Benny: - *Não.* [Ele responde impaciente]

Georg: - *É muito importante. Você jura pra mim?*

Benny: - *Sim.* [Ele responde com a testa franzida, ainda impaciente]

Georg: - *Você falou com alguém depois, no final de semana?*

Benny: - *Ricci telefonou.*

Georg: - *Ele percebeu alguma coisa?*

Benny: - *A gente queria sair naquela noite.*

Georg: - *E?*

Benny: - *Fomos juntos ao PI. Então, eu passei a noite na sua casa.*

Georg: - *E você não disse nada?* [Benny nega com a cabeça. O pai respira fundo e olha para a mãe] *Quem mais pode ter percebido alguma coisa?* [Aparentando estar bastante consternada, a mãe diz não ter ideia, não consegue olhar para o filho e abaixa a cabeça]

Benny: - *Estou com fome.* [Indignada, a mãe levanta a cabeça, olha para ele, tira os brincos e sai da mesa. Benny observa ela passar]

Georg: - *Você foi à escola hoje?*

Benny: - *Sim.*

Georg: - *E? Estavam falando do desaparecimento da garota?*

Benny: - *Ela não estuda na minha escola!*

Georg: - *Tá certo.*

Benny: - *Você tem de ir falar com o Dr. Schober.* [O pai levanta o rosto e olha para ele]

Georg: - *O que? Quem é esse?*

Benny: - *Você ou a mamãe. É o professor de computação.*

Georg: - *Por que?*

Benny: - *O Ricci falou que eu estava com o caderno dele e eu dei um soco nele.*

Georg: - *O que?*

Benny: - *Eu bati nele.*

Georg: - *Isso eu entendi, só não estou vendo relação.*

Benny: - *O Dr. Schober me mandou para a diretoria e falou que quer conversar com vocês.*

Georg: - *E o diretor, o que disse?*

Benny: - *Nada. Eu não fui.* [Há uma série de planos e contraplanos do pai olhando para ele praticamente sem expressão e ele de cabeça baixa]

Georg: - *Você acha que vai conseguir dormir?*

Benny: - *Claro.*

Georg: - *É melhor você não ir à escola amanhã.*

Benny: - *Mas...*

Georg: - *Eu acho que você deve comer alguma coisa e ir se deitar.*

Benny: - *Ok.* [Ele começa a se levantar] *E o que fazemos com...?*

Georg: - *Eu não sei...* [Benny abaixa novamente a cabeça]. *Você está com medo?*

Benny: - *Não.*

Não vemos a reação do pai após a última resposta de Benny. Na conversa com Toubiana, Haneke conta que, na estreia do filme em Viena, só lhe foram feitas perguntas técnicas e banais, até que o diretor questionou o público: “Vocês não querem falar sobre esse hábito austríaco de varrer as coisas desagradáveis para baixo do tapete?”¹²⁴ (*apud* BRUNETTE, 2010, p. 34). De acordo com ele, ninguém respondeu. O diretor, ao fazer esse

¹²⁴ Tradução da autora de: “*Don’t you want to talk about this Austrian habit of sweeping unpleasant things under the carpet?*”.

questionamento, certamente aludiu à postura escapista de seus conterrâneos em relação à Segunda Guerra Mundial.

No diálogo com o filho, ainda que a mãe se mostre bastante consternada, é aterrador notar que nenhum dos dois efetivamente demonstra empatia para com a garota. O que está em questão, aparentemente, é garantir que o crime não seja descoberto. Essa sequência revela, ainda, o absoluto descaso de Benny – não se sabe se, de alguma maneira, sua tranquilidade se deve ao fato de seus atos estarem devidamente ‘seguros’ e ‘controláveis’ em seu vídeo, ou se, de fato, sua reação denota traços de alguma patologia (algo que fica a cargo da imaginação e conclusão do espectador, como Haneke gosta de enfatizar).

Em seguida, um corte seco mostra Anna apagando a luz do quarto de Benny que pede para ela deixar a porta aberta e, também, a porta da sala. Neste momento, os pais retornam à mesa para discutirem sobre o que será feito. Uma vez que a mãe encosta a porta, Haneke demora alguns segundos para cortar. Pelo enquadramento (Figura 83) pode-se notar a beirada da cama do garoto do lado direito; logo, o que se vê não é um plano subjetivo dele olhando para a porta. Este plano, aparentemente insignificante, é central no filme (e será retomado mais adiante).

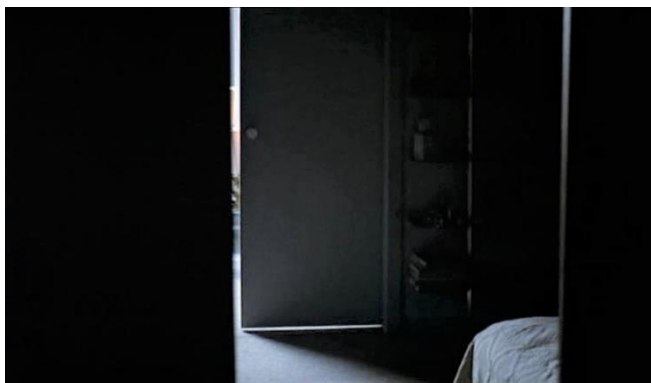


Figura 83 – Porta do quarto de Benny entreaberta. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Os pais voltam para a sala e iniciam um surreal diálogo, montado da mesma forma que o anterior, em plano e contraplano:

Anna: - *Não vão fazer nada com ele, se tiver sido um acidente.*

Georg: - *Com um corpo cheio de buracos? Isso é completamente absurdo!*

Anna: - *Você quer entregá-lo?*

Georg: - *Eu não sei. Estou tentando pensar com clareza. [Anna sorri, irônica, e ri] Tenta ficar calma. Eu sei que é difícil, mas, por favor. [Ele recosta-se na cadeira] Quais são os argumentos a favor: Primeiro, Benny é menor de idade. [Ele fica em silêncio e suspira] Não vejo outros. E os argumentos contrários? O garoto estava sozinho, sem supervisão. Ele deu vários tiros. Como ele teve acesso à arma? Negligência na supervisão. Mesmo se ele se safar, e isto é mais que duvidoso, o melhor que ele pode esperar é uma*

instituição mental. Com isso, você percebe que sua vida está arruinada, não é? [Corte para a mãe que olha para baixo, em silêncio] *Deixando de lado circunstâncias agravantes, não há nada melhor para limpar sua imagem... Como podemos evitar entregá-lo? A) Eliminar o...* [Anna ri e tampa a boca com a mão] *Olha, se contenha. É absolutamente inútil desmoralizar.* [Sarcástica, ela responde]

Anna: - *É, você está certo, ok. A)* [Ela olha fixamente para ele que reage com a mesma expressão enigmática de todo o filme]

Georg: - *Se Benny realmente não falou com ninguém, e eu acredito nele, e se não há testemunhas, no prédio, na escola, quem suspeitaria da criança?*

Anna: - *Como você acha que vai resolver isso?*

Georg: - *Eu não pensei em nada.* [Impaciente]

Anna: - *E como você quer tirar o corpo do apartamento? E colocar onde?*

Neste momento, um corte revela, novamente, o enquadramento (Figura 83) com a porta entreaberta do quarto de Benny. O plano dura 20 segundos, e conseguimos ouvir apenas sussurros vindos da sala. A sequência é retomada do meio da frase de Georg.

Georg: - *Sem deixar nenhum traço.* [A câmera enquadra Anna que olha para ele parecendo assustada]. *Quando você enterra algo, pode voltar à superfície. Podemos queimar seus pertences.*

Anna: - *Onde?*

Georg: - *Podemos levar pra fazenda.* [Anna olha para baixo e faz uma expressão sarcástica ao levantar a cabeça]

Anna: - *Então, a cortamos em pedaços? Pedaços tão pequenos que podemos nos livrar deles?* [A câmera corta para Georg que acena levemente com a cabeça] *E os ossos?*

Georg: - *Não sei. Quebrar, serrar, queimá-los também.* [Anna esboça um riso e fica séria. Corte para Georg que olha para baixo e levanta a cabeça ao ouvi-la]

Anna: - *Você sabe o que está dizendo?*

Georg: - *O que estamos dizendo!*

Anna: - *Ok, o que estamos dizendo. Você está falando sério?*

Georg: - *Não sei, você vê outra alternativa?* [Ela dá de ombros, olha para baixo e pega seus brincos na mesa. A câmera mostra o gesto em primeiro plano]

Anna: - *A gente devia tentar dormir.*

Georg: - *É... nós não temos muito tempo.* [Ela resmunga] *Você acha que isso é possível?* [Ela mexe os ombros como se não soubesse a resposta] *Você acha que dá conta?*

Anna: - *Eu não sei.*

Georg: - *Tente imaginar o que isso significa. Você vai conseguir suprimir seu nojo? Os pedaços terão de ser pequenos o suficiente para não entupirem os canos. Eu não tenho nem ideia de quanto tempo isso vai levar. E nós não temos muito tempo. Já fazem dois dias.*

Anna: - *E se alguém vier?*

Georg: - *Quem? Não deixamos ninguém entrar.*

Anna: - *E Benny?*

Georg: - *Eu não faço ideia!* [Impaciente] *Diga que ele está doente, mande ele pra algum lugar, não importa. Ele não pode estar aqui durante.*

Anna: - *E se a acharem no armário?*

Georg: - *Quem?*

Anna: - *Ué, qualquer pessoa. Quem?*

Georg: - *Eu não sei. Eu não posso te forçar. Não estou mais confiante que você.*

Outro corte agora revela Benny dormindo e a televisão de vigilância ligada, ao lado. Os sussurros continuam e corta-se novamente (enquadramento – Figura 83); no entanto, agora, pode-se ouvir a voz de Georg com mais clareza. Novo corte, e vemos o lado de fora da janela de Benny (pelo vidro, pode-se ver a escada rolante do metrô, lá embaixo). Em

seguida, outros cortes revelam vários ângulos da rua escura e um conjunto de prédios – subentende-se ser o prédio da família, mas nenhum plano confirma isto.

Agora, de dentro do elevador, vemos Benny e a mãe se dirigindo ao estacionamento. Eles contornam uma rampa e o plano dura mais que o comum (em vez de uma elipse mostrá-los já do lado de fora, na rua). Corte seco e aparece uma imagem estática de uma espécie de paraíso tropical, em primeiro plano (aludindo ao cartaz da Austrália, de *O Sétimo Continente*, como apontado no capítulo anterior). Corte para uma imagem de barcos à vela e ouvimos no extracampo: “E esse?”. Uma voz responde: “Um momento”. Vemos, então, uma imagem de um deserto. A voz continua: “Sim, mas só temos voo dia 16”. Outro corte revela Nova York – as Torres Gêmeas podem ser vistas ao fundo (Figura 84). Ouve-se: “Isso é daqui a quatro dias”. Anna responde “Não, nós ficaremos com o Egito”, e a câmera a revela diante da funcionária da agência de turismo. Benny está sentado ao lado da mãe que, em tom animado, pergunta a ele: “Tudo em ordem?”. O garoto apenas balbucia “Hum-hum”.

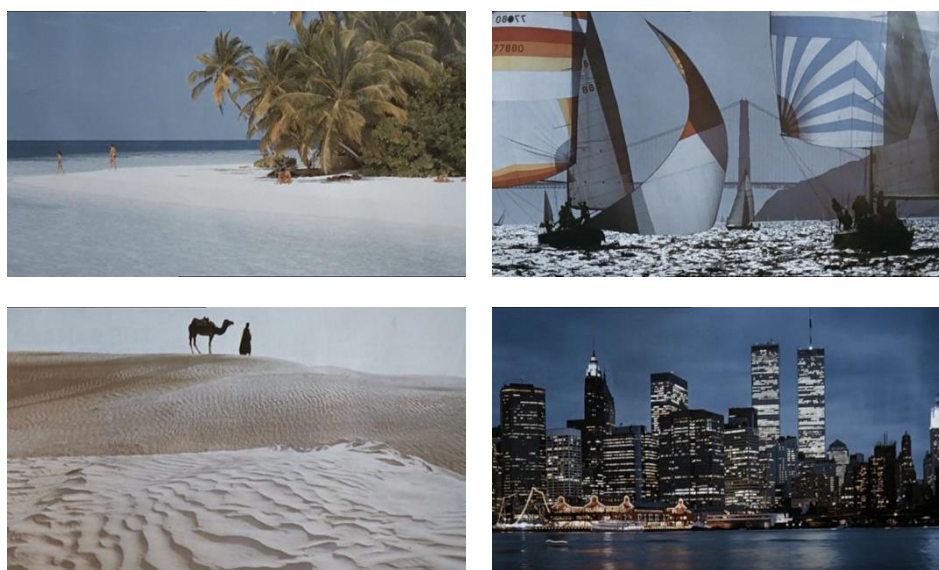


Figura 84 – Roteiros sugeridos pela agência de turismo. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Em seguida, a câmera, posicionada diante da rua, registra Benny e sua mãe dentro do carro, no trânsito. Logo após, vemos um longo corredor, o garoto ao fundo e as vozes de Anna e um terceiro no extracampo: eles estão na escola. A voz masculina diz que Benny não havia contado, ao passo que sua mãe comenta que ele é tímido. “Que idade tinha a sua mãe?”, perguntam a ela que responde “Quase 80” e informa que ela vivia com uma amiga que tem uma casa em Hourghada (cidade turística do Egito), desde a morte de seu pai.

Agora, vemos Benny em primeiro plano e as silhuetas de sua mãe e do funcionário da escola ao fundo, enquanto deixamos de ouvir a conversa. Sua mãe se aproxima, um corte revela a entrada vazia da escola e, posteriormente, em primeiro plano, vemos a mão de alguém folhear vários jornais, um movimento que alude ao zapear televisivo. As matérias se alteram de escândalos políticos à imagem de um pinguim de patins e a notícia de uma frente fria que chegara à Áustria. Um contraplano revela Anna lendo o jornal e Benny olhando fixamente para ela. Anna, então, pergunta se ele deseja algo mais.

Novamente em primeiro plano, vemos o balcão da locadora e a voz de Benny no extracampo dizendo que tinha ido devolver as fitas. O funcionário pergunta se ele quer levar alguma coisa nova e o garoto recusa. Outro corte e, mais uma vez, acompanhamos o garoto e sua mãe contornando a garagem. Logo depois, Benny arruma sua mala e Georg entra furioso em seu quarto, questionando o garoto ter procurado a irmã no final de semana e não ter lhe contado. O pai segura firme seu rosto e diz que ele não tem mais o direito de mentir, que não pode esconder mais nada. Assim que ele solta o filho, um corte o revela dormindo. Ouve-se um barulho no extracampo e um corpo pára diante do rapaz adormecido. Sua mãe senta-se na beirada da cama e o observa em silêncio. Outro corte sinaliza um avião no céu.

No Egito, acompanha-se um trajeto sendo percorrido por Benny de dentro de um ônibus. Do lado de fora, vemos o deserto e, do extracampo, uma voz informa acerca da temperatura local e explica a origem do nome Mar Vermelho. Durante a viagem, além das inúmeras circunstâncias em que Benny ou sua mãe filmam algo, ele assiste ao que filmou ou à televisão egípcia. A diegese do filme também os enquadra a partir de janelas: do ônibus, da cabine telefônica de onde ligam para Georg – a câmera sempre fica do lado de fora (Figura 85).



Figura 85 – “Janelas” no Egito. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Benny e sua mãe realizam uma série de atividades típicas de uma viagem turística padrão. Na primeira noite, eles jantam e dormem lado a lado na cama. Anna tenta iniciar um

diálogo com o filho, porém, só obtém respostas vagas como “eu não sei”, “tanto faz” e “talvez”, ao questionar se ele está gostando do local, se não consegue dormir ou o que está sentindo.

Como de costume em viagens turísticas, o registro se torna uma forma de relação com o espaço: pouco se vive, tudo se registra. Benny parece repetir o padrão de sua vida na Áustria: o que ele experimenta, do lado de fora do hotel, é filmado, e, do lado de dentro, no quarto, ora ele assiste aos seus vídeos ora muda os canais na televisão aleatoriamente. O idioma árabe não parece oferecer qualquer empecilho à atividade; sua passagem pelos programas é tão fortuita quanto o que ele faz em casa.

Na noite anterior, Anna informa ao filho que iriam nadar no dia seguinte. O que vemos, no entanto, é Benny, de dentro do mar, apontando sua câmera para o alto. Do extracampo, ouvimos alguém gritar para saírem da frente; um corpo passa numa asa-delta e, assim que o garoto vira o corpo para filmar, um corte revela a televisão do hotel e, ao invés de vermos as imagens que ele filmou, ao longo da cena percebemos que quem está na asa-delta agora é Benny, ou seja, quem filmava era sua mãe. Ele repete a ação do homem que filmou e grita: “Mãe, estou voando!”. Sua mãe o acompanha no alto por um longo tempo. Em seguida, Benny aperta um botão na câmera, no controle remoto e começa a zapear pela televisão egípcia, parando num programa religioso que toca uma música sacra.

Em contraplano, vemos o garoto assistindo à TV com o tédio habitual. Ele se dirige à janela e observa umas lanchas no escuro. Sua mãe retorna e a ouvimos dizer, do extracampo, que o pai mandara lembranças. Benny pergunta como ele está e a mãe responde: “Bem”.

Corte seco e, novamente de dentro do ônibus, vê-se uma estrada (a música sacra da TV continua como trilha). Assim como na sequência em que Benny filma a si e o corpo da garota morta, o vídeo dessa cena está editado e contém diversas partes: vemos a estrada e, em seguida, uma feira com frutas e outros tipos de produtos. Diferentemente de todos os outros vídeos da personagem, esta sequência demarca de forma bastante explícita a cisão entre Benny e esse mundo “real” que se descortina diante dele. Num primeiro momento, o que está posto é a máxima proferida por Comolli (2008, p. 99): “O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo”.

A câmera faz movimentos errantes por esses espaços: totalmente apartado de sua realidade mediatizada, o que se revela ali é outro universo, estranho, estrangeiro, fugidio. As crianças

estão *fora* do olhar de Benny e, enquanto o garoto teima em manter o visor da câmera diante do que lhe parece reconhecível (uma galinha pendurada nas mãos de um homem, alguém que conta dinheiro), no ajuste do *zoom* (ele alterna entre *zoom-in* e *zoom-out* para a operação comercial que envolve o animal), um menino adentra o quadro e lhe sorri. Como se fosse impossível ignorá-lo, Benny registra seu sorriso, mas segue, vacilante, se relacionando com esse mundo da única forma que lhe parece possível: tentando manter-se seguro por detrás da câmera.

No entanto, esse outro mundo, de alguma forma, o convoca. Para onde ele vai, uma criança entra no quadro (ao que ele responde com um desinteressado *zoom-in* e *zoom-out*), até que uma delas manda um beijo e olha diretamente para a câmera. Não se defende aqui que este trecho possa ser considerado documentário (conceituar este campo também não caberia na tese), mas não se pode ignorar seu intenso lastro documental. O que se opera nessa passagem do filme (Figura 86) é uma espécie de flerte com essa vasta esfera, na medida em que Haneke evoca justamente a relação incontornável entre o documentário e tudo que ele abrange: “Os filmes documentários não são somente ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda” (COMOLLI, 2008, p. 170).





Figura 86 – Imagens filmadas do mercado no Egito. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Em seguida, sua mãe adentra o universo ‘documental’ (Figura 87): do meio das pessoas, ela acena para Benny e sorri, enquanto ele filma.



Figura 87 - Mãe no mercado do Egito. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

De dentro do vídeo de Benny, surgem figuras externas a qualquer construção ficcional tradicional e elas se relacionam com a câmera numa dimensão fortemente documental, quebrando a quarta parede e direcionando o vídeo de Benny para outro código narrativo. Durante a viagem, além dessa curiosidade distante, a rotina do garoto e de sua mãe é registrada por ele de uma forma diferente da que ele faz em sua casa. Se, lá, Benny se preenche de imagens o tempo inteiro, assistindo a filmes, aos programas jornalísticos ou a seus vídeos de morte, no Egito, não só o ‘exótico’ passa a pertencer à sua diegese, mas seu cotidiano com a mãe é inserido em sua narrativa (tal como ela olhando a paisagem, fazendo compras, sentada na privada do banheiro).

Em meio a isso, ao longo da viagem, a câmera mantém-se distanciada dos telefonemas diários para o pai, que ocorrem na cabine telefônica fechada. Vemos, junto de Benny, a tensão no olhar de sua mãe. Nessa janela simbólica, formada pelo contorno da cabine, o que ocorre evoca um extracampo desolador: enquanto eles voam de asa-delta, comem, nadam, sabe-se que Georg destroça o corpo da menina de forma a torná-lo pequeno a ponto de não entupir o encanamento.

Haneke constrói um contraponto terrível: de um lado, a abstração típica de uma viagem turística e esse universo ‘documental’ que atravessa o visor de sua câmera; de outro, a

realidade do filme, de um ato hediondo que, ao ser mascarado pela viagem, é suscitado na mente do espectador sempre que Benny faz um *zoom* com sua câmera e revela para nós o desespero de sua mãe (algo similar ocorre em *Violência Gratuita*, quando Paul decide fazer um sanduíche na cozinha, durante o assassinato de uma das personagens, que ocorre no extracampo).

Ao longo da mesma sequência do mercado, vemos Anna comprando uma boina para o filho (Figura 87, acima) e também ao telefone com o marido. Além do corte seco de um espaço para outro, não há separação entre as cenas das crianças no mercado e a mãe ao telefone, ou seja, pode-se aferir que, se, por um lado, uma instância documental atravessa o filme, por outro, a instância ficcional também atravessa o documento. Ao inserir Anna na mesma sequência, de certa maneira, o filme provoca um efeito reverso ao de *71 Fragmentos*: neste filme de 1994, o ataque ao banco passa a fazer parte do programa jornalístico e, ao mesmo tempo em que ganha também um lastro com a realidade, compondo narrativas do ‘real’ (guerras, o escândalo sexual de Michael Jackson), também se torna mais um episódio fugidio do mundo espetacular. Já o movimento de inserir o desespero de Anna (Figura 88) no contexto de registro documental desse mundo aparentemente alheio ao filme de Haneke e aos vídeos de Benny até então, aproxima-se de outra exterioridade: não se trata da diegese do filme ou do vídeo de Benny, mas do lugar que nós, espectadores, ocupamos. Reside aí a grande articulação autorreflexiva da obra.



Figura 88 – Anna ao telefone. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Da cabine telefônica, um corte nos conduz ao interior de uma igreja. A música sacra da televisão do quarto de hotel continua tocando. Uma voz diz, em inglês, “sem foto aqui” (“*no photo here*”) e Benny ignora. Outro corte e, de repente, o garoto está diante da câmera, sentado em frente a um ponto turístico. Ouvimos a voz de Anna dizendo “componha-se!” – agora, é ela quem filma. O garoto responde que está com calor, e ela encerra: “Saia do enquadramento, ao menos”. Anna faz, então, uma panorâmica, passa pela

guia turística, chamando-os de volta ao ônibus e encontra Benny, ao fundo, cercado de crianças (Figura 89).



Figura 89 – Panorâmica de Anna / Anna filma e entra no ônibus. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Ao reencontrar Benny ao final, há um corte. A música é interrompida (há uma diminuição abrupta no som, acompanhando o exato instante em que ela abaixa a câmera) e vemos Anna com a câmera abaixada se dirigir ao ônibus – estamos de volta à diegese de Haneke. Curiosamente, um cachorro late incessantemente, no extracampo, tal como na cena da morte do porco.

Toda a sequência é preenchida por uma série de elementos: a música que, num tipo de licença inverossímil (visto que ela pertence a uma cena anterior na qual Benny assiste à TV), passa a pertencer a um vídeo da personagem; a instância documental que atravessa, a mudança abrupta de diegeses (de Benny para Anna); o retorno, também abrupto, à diegese do filme, sem trilha musical, onde termina a cena construída da falsa viagem ‘de férias’. Se Benny consome a vida através de um processo desconexo de relação com o mundo sempre com o filtro da representação e controle, sua mãe também parece preocupada em produzir um registro de viagem ‘fabricado’ – sua panorâmica começa depois de seu filho sair do

quadro e termina quando se depara com crianças carentes em volta dele. Neste exato momento, a diegese do filme é retomada e, nela, não cabe trilha musical.

Mais à frente, Benny filma a si mesmo pela segunda vez: perto da piscina do hotel, vestindo uma blusa estampada com uma foto sua mais jovem. A cena inicia no chuveiro do vídeo, o garoto endireita a câmera, senta-se ajustado no enquadramento e endireita o corpo, de forma a permitir que a imagem na camisa apareça (Figura 90). Olhando diretamente para a câmera, ele diz:

- “Já estamos aqui há quatro dias. A mamãe está tomando banho e eu me queimei de sol [ele levanta a camisa e mostra a barriga vermelha]. Os jornais ainda não disseram nada ou a mamãe não quer me contar. Nos jornais que encontramos aqui não há nada. Depois de amanhã, nós voamos de volta... Estou curioso para saber se o papai conseguiu. Na realidade, uma semana é muito tempo. Tchau, papai!”



Figura 90 – Anna filma e entra no ônibus. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Este é o último vídeo que vemos Benny filmar. Promovendo outro desvio, Haneke insere sua personagem numa dimensão de auto-registro, colocando-a em posição confessional, diante da câmera. Fica claro por esta sequência que seu modo de expressar sentimentos também tem de se dar via imagens. Novamente, não há culpa envolvida, mas, pela primeira vez, Benny demonstra curiosidade acerca dos fatos. Ao mencionar a imprensa, ele, sutilmente, desloca seu ato da ficção e o insere em um contexto “real” – afinal, o mundo do outro lado da câmera poderia reagir a ele. Pode-se supor, inclusive, que sua ansiedade por ‘ser descoberto’ revela a percepção de que seu crime só se confirmaria pela narrativa midiática. Interessante pensar também que após o assassinato ele raspou a cabeça, mas neste auto-registro ele escolhe uma camisa com uma foto sua na infância.

No dia seguinte, ele e a mãe assistem a uma apresentação musical diante da TV, deitados na cama do hotel. A cena inicia do modo tradicional: um primeiro plano da televisão. Em seguida, enquanto ouvimos a música no extracampo, Anna parece, finalmente, se dar conta do que aconteceu e mergulha num choro convulsivo. A sequência dura dois minutos e

meio. Benny ameaça tocá-la e pergunta “Mãe, o que foi?”, mas ela não responde, apenas chora, enquanto o garoto revira o olhar, parecendo não saber como lidar (Figura 91).



Figura 91 – Anna chora no hotel. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

O desfecho do filme corrobora para esse movimento de retorno ao “real” que Benny empreende no Egito. Apesar de Haneke não explicar as motivações do garoto, pode-se aferir que ele se incomoda com o fato de o sumiço da garota não ter sido notado. Após o retorno do Egito, seus pais tentam voltar à “normalidade”. Ao entrar em seu quarto, Benny se depara com todas as cortinas abertas, a televisão desligada e o quarto limpo: sua câmara escura fora suprimida pela vida reinventada por Georg e Anna.

Após desmoronar no hotel, Anna parece disposta a assumir outra personagem. Sorridente, ela retoma a rotina. O pai, por outro lado, senta-se com o filho no quarto e tenta um novo diálogo, afirmando estar feliz com a volta dos dois. Ele diz que o ama, mas o garoto fica em silêncio. Depois, diz que está tudo em ordem e que o garoto não precisa mais se preocupar. Segue-se, então, o momento fundamental do filme, quando Georg questiona o filho acerca de seu ato:

Georg: - *Eu queria te perguntar uma coisa.*

Benny: - *Sim?*

Georg: - *Por que você fez?*

Benny: - *O que?* [Nervoso, Georg olha para ele]

Benny: - *Não sei... eu queria ver como é* (“Ich wollte sehen wie es ist”). *Eu acho.*

Georg: [Após um longo silêncio] - *É.*

Após a conversa, Benny abre a porta do armário e o encontra vazio. Não se trata de experimentar matar alguém¹²⁵, mas de *ver* como seria. Como já mencionado, Haneke disse a Serge Toubiana que durante dois anos colecionou matérias de jornal e por várias vezes vira esta justificativa ser dada em notícias de crimes hediondos. Para ele, faltaria à pessoa que pensa dessa forma, um sentimento de realidade, ou seja, na vida midiaticizada, a única maneira de a experiência ter sentido, se realizar, seria ela se dar pela via da imagem.

¹²⁵ Como ocorre com o casal de assassinos de *Festim Diabólico* (*Rope*, EUA, 1948), de Alfred Hitchcock.

A rotina do garoto é retomada. Ele e a mãe tomam café da manhã juntos (cercados pelos quadros na parede, a montagem trata de reafirmar), Benny vai ao McDonald's com Ricci (e novamente a decupagem do início do filme é repetida: caixa registradora, dinheiro, bandeja com sanduíche) e a câmera o enquadra do corredor (pela fresta de sua porta, vemos Benny no quarto iluminado, ouvindo um rock pesado com a TV ligada atrás dele). A campainha toca e um rapaz entrega canapés para a festa da irmã.

Agora assistimos, novamente, pela TV de Benny, às imagens de outra festa. Os pais, desta vez, aparecem devidamente inseridos à comemoração. Evi conta dinheiro com um amigo, enquanto os pais sorriem ao fundo do vídeo. Georg comemora, do extracampo: “quem diria que minha filha se tornaria uma empresária?”. Anna sugere que Georg também proponha um jogo, pois “há jogos com enormes somas. Evi acha que devemos tentar com nossos amigos”. Esta é a única vez no filme que os dois são filmados lado a lado.

Enquanto Anna comenta sobre as altas somas que a filha lhe contara, uma música invade a cena. Neste momento, Evi sorri diretamente para a câmera, do vídeo de Benny (Figura 92). Deixamos de ver o contorno da TV e somos inseridos no interior do vídeo. O moteto de Bach, do ensaio da escola, toca no extracampo, quando Evi pega a câmera e filma um amigo comendo bolo.



Figura 92 – Evi olha para a câmera. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Logo após, vemos Anna (de volta à diegese do filme) e Georg (devidamente separados pelo enquadramento) com a mesma expressão enigmática da conversa com Benny, assistindo ao coral da escola. Benny é filmado cantando e, assim que na música se diz que eles seguem seguros, um corte abrupto repete o enquadramento da porta do quarto de Benny; no entanto, agora, a imagem possui uma textura de vídeo (Figura 93). Podemos ouvir a voz de Anna perguntar “Você está falando sério?”. Enquanto Anna e Georg repetem, do extracampo, o que ouvimos anteriormente (na ocasião, o que víamos quando

eles estavam nessa parte da conversa era a montagem em plano e contraplano dos dois), pode-se ouvir um barulho de alguém mexendo em um papel.

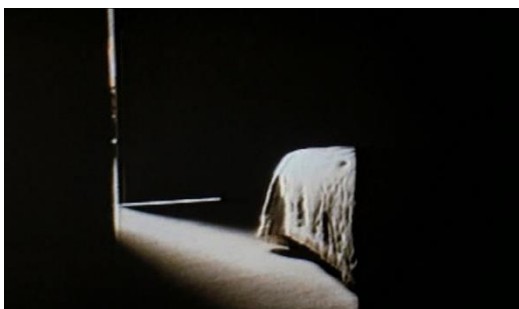


Figura 93 – Câmera de vigilância registra conversa dos pais. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Ao longo de um minuto e meio ouvimos novamente o trecho mais abjeto da conversa (acerca dos pedaços pequenos do corpo da menina) e sons estranhos passam a fazer parte: o ranger de uma porta, o barulho de uma cadeira arrastando. De repente, uma voz no extracampo inicia uma conversa:

Policial: - *Quando você começou a faltar na escola?*
 Benny: - *No dia seguinte, mas pegamos o voo no outro dia.*
 Policial: - *Quando vocês retornaram?*
 Benny: - *Uma semana depois.*
 Policial: - *E você não encontrou mais nada?*
 Benny: - *É.*

Em primeiro plano, vemos um videocassete. Uma mão aperta “*stop*” e, então, “*FF*” (“*fast forward*”, botão que acelera a imagem). Um corte e vemos a televisão com a imagem chuviscada. O diálogo continua:

Policial: - *Não havia nenhum vestígio?*
 Benny: - *Não.*
 Policial: - *Tudo estava em ordem?*
 Benny: - *Sim.*

A mão aperta o botão, “*play*” e vemos agora a cena de Benny na asa-delta. Em contraplano, vemos Benny conversando com o policial:

Policial: - *Você não perguntou pela falecida?*
 Benny: - *Não.*
 Policial: - *Você não falou sobre isso com ninguém?*
 Benny: - *Não.*
 Policial: - *Então, por que está contando agora?*
 Benny: - *À toa (“So halt”).*

Enquanto eles conversam, vemos apenas Benny no quadro e, no extracampo, o som da fita sendo acelerada.

Policial: - *Você sabe quem era a garota?*

Benny: - *Não.*

Policial: - *Então... onde estão seus pais agora?*

Benny: - *Meu pai está no escritório. Minha mãe está na loja.*

Policial: - *Você pode dar os endereços?*

Benny: - *Meu pai: Intercom.* [Ele fornece o endereço]. *Minha mãe: Kunstrepro Belvedere.* [Pode-se ouvir os passos de alguém que sai da sala. Benny observa, olha para, supõe-se, o policial, e pergunta]

Benny: - *Posso ir agora?*

Um novo corte revela imagens da estrada no Egito. Uma porta se abre, Benny sai e encontra os pais, do lado de fora da sala de depoimentos. Seus pais o observam em silêncio. O garoto diz: “Desculpem-me” (“*Entschuldigung*”¹²⁶). Há um corte para a câmera de vigilância da delegacia. Benny passa por eles e seus pais entram na sala. Sobem os créditos (Figura 94).

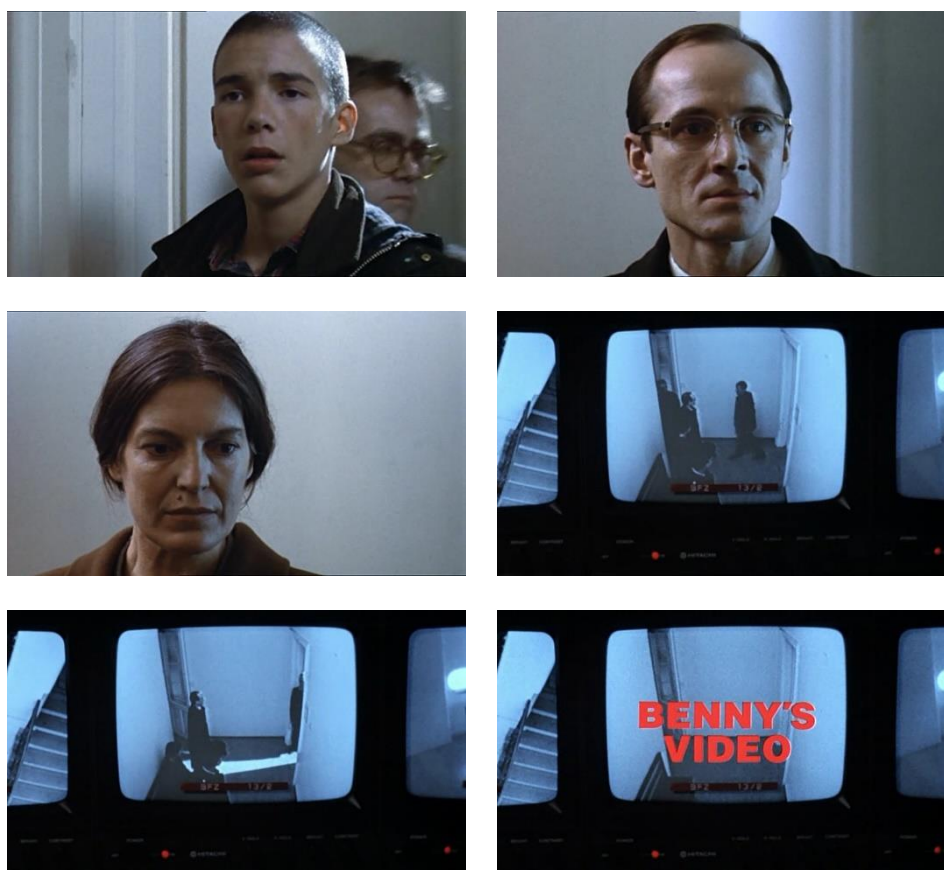


Figura 94 – Benny encontra os pais na delegacia. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

¹²⁶ A palavra é usada de maneira formal em situações rotineiras, quando se esbarra em alguém ou pede-se licença para passar.

O Vídeo de Benny apresenta um curioso ciclo: inicia em um vídeo de Benny (a morte do porco) e termina em uma câmera de vigilância (o Estado retomando o controle). Haneke não se furta a decupar a sequência, mantendo o mesmo padrão dentro/fora da imagem e, simbolicamente, passa-se o controle ao policial que, ao invés de prender o garoto, acelera a imagem no videocassete (movimento, inclusive, que abre *Cachê*).

De certa forma, pode-se presumir pelo ato de Benny que a proximidade da vida com a ficção se tornara intolerável, uma vez que seus pais aceitaram fazer parte da ‘cena’ e apagar os vestígios de seus atos, causando uma ruptura entre mundo ‘real’ e mundo ‘filmado’. O garoto perde o controle, uma vez que a câmera deixa de ser um filtro entre ele e o mundo desmediatizado. A vida, com todo seu requinte de surrealismo, desta vez, atravessa o vídeo e só parece restar como alternativa a entrega do controle ao Estado.

Ao espectador, resta a evidência de um mundo assolado por imagens e o desafio de compreender se se trata de um contexto de construção midiática, ilusão cinematográfica, da realidade ou, quem sabe, da terrível fusão entre estes universos.

Capítulo 3 - VIOLÊNCIA GRATUITA: QUEM TEM O CONTROLE?

Violência Gratuita (*Funny Games*, 1997) é o quinto filme para cinema realizado por Michael Haneke e um dos mais polêmicos de sua filmografia. Exatamente dez anos depois, em 2007, o diretor o refilmaria, porém, nos Estados Unidos, com artistas conhecidos do grande público (Tim Roth, Naomi Watts e Michael Pitt) e pouquíssima diferença da obra de 1997 (no que tange à decupagem e edição). Neste capítulo será analisada a versão original e, em seguida, sua refilmagem. O foco, no entanto, serão as diferenças e aproximações entre ambos, refletindo acerca das razões que levaram o diretor a fazê-la.

Neste filme, conforme mencionado no primeiro capítulo, Haneke oscila entre duas instâncias narrativas: ora articula a *mise en scène* organizando-a de acordo com as convenções clássico-narrativas ora recorre a recursos de distanciamento típicos da estrutura dita moderna. Nesse hibridismo, o diretor promove *desvios*, tanto da quebra da quarta parede (o psicopata, Paul, se dirige diretamente ao espectador, algumas vezes), da exploração da duração em planos longos com a câmera estática e, o mais significativo deles para esta tese: o artifício videográfico, no qual a personagem rebobina a morte de seu companheiro como forma de confinar as personagens e o espectador em uma experiência provocativa que parece ter como propósito criticar o cinema *mainstream* hollywoodiano e a banalização da violência nestes filmes e na mídia, em geral.

Como elaborado na apresentação, o caráter híbrido de algumas obras de Haneke já foi objeto central deste estudo; no entanto, percebeu-se, com o avançar da pesquisa, que o diretor recorre às convenções das narrativas clássica e moderna como forma de acentuar o caráter oscilante de suas construções¹²⁷. No caso específico de *Violência Gratuita*, o intuito do autor ao recorrer às convenções da estética clássico-narrativa fica mais presente, pois se trata de um filme que visa provocar o espectador a abandonar a passividade em sua relação com a obra cinematográfica e entender-se como parte ativa deste processo.

Para tal, o diretor recorre frequentemente ao extracampo e, assim como sua dupla de assassinos, Paul (Arno Frisch) e Peter (Frank Giering), *joga* (o título original, *Funny Games*, significa ‘jogos divertidos’) com o espectador ao estruturar uma série de situações comuns à linguagem clássico-narrativa e subverte as expectativas, conduzindo as catarses

¹²⁷ Como este não é o ponto central e não se repete em todos os seus filmes, optou-se por pontuar a questão de forma mais abrandada sempre que se fizer necessário.

para o extracampo (potencializando a experiência a partir do uso do som e do registro das reações das personagens), exercitando a duração em longos planos estáticos que quebram com a ilusão cinematográfica, além das estratégias brechtianas mencionadas acima. A respeito dessa desestabilização Chris Justice pondera (2005):

Assistir a *Violência Gratuita*, de Michael Haneke, é como dirigir por uma estrada escura repleta de anúncios com provocativos pontos turísticos locais. Você morde a isca, segue as direções e se perde, apenas para aprender que aqueles locais são, na realidade, becos sem-saída. Por trás desses becos sem-saída você vê algo oscilante, uma luz silenciosa de um autor único batalhando para manifestar sua complexa visão cinemática. *Violência Gratuita* provoca um atormentado caldeirão de emoções conflitantes em seu público, incluindo confusão, empatia, aversão, respeito e desapontamento.¹²⁸

Apesar de *Violência Gratuita* não compor a “Trilogia da Glaciação”, a base reflexiva deste filme o torna uma espécie de quarto elemento dessas narrativas que visam criticar a postura apática do espectador pós-moderno, bem como a influência da mídia nas relações sociais e principalmente familiares. Tal como pontua Bentes (2011, p. 103):

O cinema de Haneke nos recoloca em um certo estado de “suspense” de todas as crenças (nas imagens, nos códigos sociais, nas pactuações de todos os tipos), menos por ceticismo ou niilismo (desejo de nada), mas por choque e atordoamento, hiperestímulos que nos chegam explodindo nossas “proteções” subjetivas: família, conjugalidade, identidade, emprego, moral, regras sociais. O que Haneke explode, numa deriva radical, são justamente os “filtros” e proteções que são paradoxalmente eles mesmos parte de nossa “doença” contemporânea. A crise da “matrix” e a possibilidade de uma mutação antropológica, que não se dá sem sofrimento e outras tantas mortes reais e simbólicas.

O cinema de Haneke faz a crônica dessa psicopatologia cotidiana, tirando o espectador da sua zona de “conforto” cinematográfico, para infligir-nos todo tipo de angústias, mas também, para nos libertar em uma experiência de catarse às avessas, pela implosão do sentido, implosão da psicologia e do excesso de interpretações. Ao invés de nos levar pela mão, nos consolar ou “mimar”, nos abandona perplexos e atordoados ao longo de cada um dos seus filmes.

O que se percebe nos três filmes analisados aqui é justamente o desejo, manifesto pelo diretor a Serge Toubiana¹²⁹, de “propor uma análise da obra, na obra”. Ou seja, esse estado de “suspense”, mencionado por Ivana Bentes, é obtido, principalmente, a partir dos desvios

¹²⁸ Tradução da autora de: “*Watching Michael Haneke’s Funny Games is like driving down a dark highway punctuated by billboards posting advertisements for provocative local landmarks. You bite, follow the directions, and get lost, only to learn those landmarks are really dead-ends. Yet behind those dead-end signs you see a flickering, which is the muted light of a unique auteur struggling to manifest a complex cinematic vision. Funny Games provokes a tantalising cauldron of conflicting emotions in its audience including confusion, empathy, disgust, respect and disappointment*” (Disponível em: http://sensesofcinema.com/2005/cteq/funny_games/).

¹²⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepo0>

que vêm sendo abordados ao longo da tese e das rupturas promovidas na matéria e estrutura mesma da imagem. O atravessamento do vídeo, portanto, vem assegurar uma série de questões e, em *Violência Gratuita*, um recurso videográfico literalmente ‘invade’ e interrompe o filme.

Diferentemente de *O Vídeo de Benny* e *Caché*, filmes em que o vídeo é manuseado (e mostrado) através de fitas-cassete que as personagens manipulam, assistem, produzem, recebem (no caso da presença da televisão ligada, as três obras se utilizam deste recurso), em *Violência Gratuita*, rebobina-se o ‘filme’, interfere-se na própria diegese de Haneke, na matéria cinematográfica (se considerarmos o vídeo outra coisa que não cinema, em sua ontologia). Daí, a questão que abre o capítulo: quem teria o controle, neste caso?

A ilusão cinematográfica, tal como apregoada pela tradição clássico-narrativa, é convocada em *Violência Gratuita* como forma de, a partir da identificação do espectador, contribuir para a intensidade da quebra que a sucede.

Na mesma entrevista, o diretor discorre sobre a questão da violência na obra. Ao ser questionado se o filme trata de uma desconstrução da violência, Haneke diz que é um filme sobre a representação da violência na mídia e nos filmes. A polêmica em torno de *Violência Gratuita* parte justamente de certa ambiguidade na postura do diretor: ele se coloca na posição do sádico que compartilha a tortura proferida por suas personagens, ao confundir o lugar do espectador, tornando-o cúmplice através, principalmente, da quebra da quarta parede.

Convoca-se a identificação do espectador, e, em seguida, abre-se uma espécie de fenda em sua relação com o filme. Paul, o psicopata principal, dirige diversas questões, olhando diretamente para a câmera, ao afirmar que se busca plausibilidade, um final feliz, além de o desvio fundamental, operado através da ‘ressuscitação’ do seu parceiro, ser um ataque frontal às convenções clássico-narrativas e expor o lugar dúbio do espectador de filmes comerciais que rejeitam a violência infligida às vítimas, mas celebram a morte dos algozes, contemporizando a crueldade nestes casos.

Um dos principais recursos de que Haneke lança mão é a longa duração dos planos, bem como a utilização de câmera estática, além de deslocar a ação principal para o extracampo (diversas agressões e as mortes do cachorro e dos três integrantes da família não são

registradas diante da câmera, mas apenas ouvidas¹³⁰). Oscila-se constantemente entre uma diegese que evoca a experiência clássica e, por vezes, até uma extradiegese que não só produz um distanciamento crítico, como garante a permanência do espectador no universo paralelo aberto pela personagem Paul.

O filme contém algumas demarcações mais explícitas de mudança no ritmo narrativo (quebra da quarta parede e sequência videográfica); no entanto, além destes momentos, o diretor prolonga os acontecimentos em cenas que destoam do padrão clássico tradicional.

Inicialmente, o espectador é convocado a mergulhar na narrativa. Esse talvez seja o jogo mais sádico do diretor, pois ele atira uma isca ao tornar seu produto cognoscível (o filme é construído a partir de uma série de convenções típicas do gênero *thriller*), todavia, a todo o momento em que a *mise en scène* sugere um desenlace típico deste cinema, o diretor promove um desvio, deslocando o filme para outra chave, em que protagonistas e espectadores são lançados em um lugar incerto, para perceberem, ao longo do trajeto, que seguem rumo a um inevitável desfecho.

Haneke aposta no que Schatz (1981, p. 6) menciona acerca dos filmes de gênero: “Dito de forma simples, um filme de gênero – quer seja um *western* ou um musical, *screwball comedy* ou um filme de gangster – envolve familiaridade, essencialmente personagens atuando em uma única dimensão, em um padrão de história previsível, dentro de uma configuração familiar”.¹³¹ Para tal, o diretor investe, justamente, na ideia de familiaridade que o gênero evoca para construir uma narrativa que alude ao *thriller*; no entanto, subverte as expectativas pouco a pouco, até desaguar no radicalismo da morte rebovinada.

Thrillers caracteristicamente produzem um grau notável de passividade da parte dos heróis, com os quais nós, como espectadores, nos identificamos. Esses heróis constantemente são mais conduzidos que condutores; eles são varridos em uma série de eventos sobre os quais têm pouco controle. O thriller cria, em ambos, herói e espectador, um forte senso de estar sendo carregado, de se entregar. Controle-vulnerabilidade é a dialética central do thriller, o que o aproxima do sadomasoquismo. O thriller é uma forma com forte apelo sadomasoquista: nós obtemos prazer ao vermos as personagens sofrerem (p.ex. Cary Grant pendurado na beira de um penhasco em *Intriga Internacional*), mas também sofremos em

¹³⁰ Como apontado na descrição de algumas cenas, a violência sofrida pelos personagens também é explicitada através de seus corpos feridos. Há uma cena específica, próxima ao final do filme, em que de um corte para outro Georg, o pai da família, aparece ensanguentado sem que se tenha visto ou até ouvido tal agressão.

¹³¹ Tradução da autora de: “Simply stated, a genre film - whether a Western or a musical, a screwball comedy or a gangster film - involves familiar, essentially one-dimensional characters acting out a predictable story pattern within a familiar setting”.

virtude de nossa identificação com essas personagens. O *thriller* coloca ambos, herói e audiência, espremidos.¹³² (RUBIN, 1999, p. 7).

A partir dessa premissa básica do gênero *thriller*, Haneke constrói uma espécie de filme-laboratório no qual executará meticulosamente uma série de artifícios como forma de garantir a instabilidade do espectador na relação com o filme. Ele fornece os códigos, o espectador os identifica e, ao promover a dinâmica mencionada por Rubin, espera (inconscientemente) entreter-se, pois imagina que ao final do trajeto haverá uma dissolução dos males (ou, quiçá, amenização) que acometem essa família e a ‘justiça’ seja feita. Além de desconstruir essa crença, os recursos de distanciamento e autorreflexividade do filme colocam o espectador lado a lado com o algoz que não somente compreende e antecipa seus anseios, como pisca para ele, em um cruel sinal de cumplicidade.

Desde seu segundo filme, *O Vídeo de Benny*, o diretor reúne artigos publicados na mídia a respeito de crimes cometidos por jovens da burguesia que contenham depoimentos dos infratores acerca do ato. A respeito das personagens de *Violência Gratuita*, Haneke discorre (em entrevista supracitada):

Eles brincam com tudo. Todas as regras que existem para mantermos a sociedade funcionando não significam nada para eles. Diante de personagens como essas, você não tem nenhuma chance. Eu acho que isso é o que é tão chocante. Essa ansiedade se deve ao fato de elas serem confrontadas por pessoas que não reagem da forma normal de reagir em sociedade, no que tange à individualidade do outro. Isso é um consenso básico que devemos ter. Quando isso é perdido, estamos verdadeiramente perdidos¹³³.

Os dois torturadores desprezam convenções sociais e zombam das mesmas de maneira similar à qual Haneke parece debochar da utilização empobrecedora do cinema pela indústria hollywoodiana. Para tal, ele recorre a uma espécie de sistema e constrói uma obra deveras programática (talvez, a mais programática de seu cinema), em que cada elemento é

¹³² Tradução da autora de: “*Thrillers characteristically feature a remarkable degree of passivity on the part of the heroes with whom we as spectators identify. These heroes are often acted upon more than they act; they are swept up in a rush of events over which they have little control. The thriller creates, in both hero and spectator, a strong sense of being carried away, of surrendering oneself. Control-vulnerability is a central dialectic of the thriller, closely related to sadism-masochism. The thriller is a form with strong sadomasochistic appeal: We derive pleasure from watching characters suffer (e.g., Cary Grant hanging from the edge of a Cliff in North by Northwest), but we ourselves also suffer by virtue of identifying with those characters. The thriller puts both hero and audience through the wringer*”.

¹³³ Tradução da autora de: “*They toy with it all. All the rules that exist to keep society functioning are nothing to them. And faced with characters like that, you don’t stand a chance. I think that’s what is so shocking. This anxiety is due to being confronted by someone who does not react in a way that is in line with how someone normally reacts in society, when each other’s untouchability is respected. Because that is a basic consensus we must have. If that is lost, we’re truly lost*”.

cuidadosamente pensado para produzir determinado efeito, por vezes, com extremo didatismo (talvez, este seja um dos motivos pelos quais realizou uma refilmagem praticamente plano a plano, dez anos depois)¹³⁴.

O que favorece a relação entre Haneke e os dois algozes é a aproximação natural dos membros da família com os espectadores. Ambos estão condicionados às imposições da narrativa e isto é acentuado pela inexorabilidade de seu destino em todas as ações de Paul e Peter. Não haverá concessões de nenhuma das partes e tanto o espectador quanto as vítimas só percebem isso com o passar do tempo, depois de serem ‘enganados’ pela identificação com o gênero suspense aludido aqui. Diferentemente de *O Vídeo de Benny*, em *Violência Gratuita*, não há uma justificativa (ainda que vazia) expressa para os atos; não se mata para “ver”, mata-se, porque sim – ou por que não?

Interessa como essas mortes são encenadas de maneira desconstruída, não espetacularizada, no extracampo, e como esta desconstrução resulta em um gesto de espelhamento: a morte que não se vê, mas se ouve, é intensificada na imaginação do espectador, que – subentende-se – completa imaginariamente o que Haneke deixa faltar. Por outro lado, a morte de Peter, antes de ser rebobinada, é histriônica, explícita, o diretor conta, inclusive, que a mesma foi aplaudida na sessão de estreia¹³⁵. O ato de rebobinar, neste filme, é um ato político. Até determinado ponto, a obra responde à demanda do espectador *mainstream*, mas justamente no ápice de seu gozo, no momento mesmo da redenção típica deste cinema, o recurso videográfico vem ‘salvar’ o filme da banalidade e mostrar ao espectador a sua própria face – o aplauso, o gozo, exposto pelo filme, revela a ele a forma com que se consome a violência tradicionalmente¹³⁶.

¹³⁴ De acordo com o diretor, o objetivo do filme foi uma espécie de “contra-programa a *Assassinos por Natureza*” [*Natural Born Killers*, EUA, 1994] – filme de Oliver Stone, no qual o diretor norte-americano também critica a violência; no entanto, explorando-a de forma extremamente explícita e gráfica. A história foi escrita por Quentin Tarantino, grande expoente da pós-modernidade no cinema (“*My goal was a kind of counter-program to Natural Born Killers*”. HANEKE *apud* BRUNETTE, 2010, p. 58 – Tradução da autora).

¹³⁵ A título de curiosidade, o diretor alemão Wim Wenders estava presente nessa sessão e, conta-se, saiu no meio do filme.

¹³⁶ Esta é uma visão possível, não totalizante, claro. O filme gerou muita controvérsia e é visto (não apenas este, mas a obra de Haneke) por muitos críticos de forma negativa e desconfiada. Para noção mais ampla da percepção da crítica brasileira em relação ao diretor, sugere-se o texto “(Des)construindo Haneke: olhares da crítica brasileira”, de Eliska Altmann (2011, pp. 263-271), disponível no catálogo da mostra *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*.

A primeira parte do filme é toda elaborada de forma a convocar a identificação do espectador com a narrativa clássica¹³⁷. Na abertura, um plano aéreo de uma estrada sinuosa acompanha um carro, enquanto músicas eruditas (George Friedrich Händel, Pietro Mascagni, W. A. Mozart) dominam o ambiente – sequência bastante similar à da abertura de *O Iluminado* (*The Shining*, EUA/Reino Unido, 1980), de Stanley Kubrick. Um corte revela, dentro do carro, uma família composta por pai (Georg), mãe (Anna) e filho (Schorschi¹³⁸) e também o fato de a música se tratar de uma brincadeira do casal – ao inserir um CD no aparelho de som, a esposa e o marido têm de adivinhar quem é o compositor/intérprete e qual é a obra (brincadeira que já insinua se tratar de um casal burguês da alta classe).

De acordo com Brunette (2010, p. 51), a brincadeira da família já estabelece a ideia de ‘jogos’ (“*games*”) que vai nortear toda a narrativa: “como vimos em *71 Fragmentos*¹³⁹, um jogo é uma confluência de habilidade e sorte”¹⁴⁰ (‘acaso’ também seria uma tradução possível neste contexto). A música clássica é interrompida abruptamente por um rock pesado (de John Zorn), externo ao universo diegético, que invade a cena, subvertendo a expectativa ao inserir um corpo estranho à abertura que seguia a tradição clássico-narrativa a partir de uma composição típica de plano geral para o particular. Cabe notar, entretanto, que Haneke já quebra sutilmente a regra clássica, ao decupar esta sequência de modo a alternar do plano geral para o *close-up* dos gestos das personagens, em vez de intercalar o plano geral e o *close-up* com planos médios que oferecessem uma noção do conjunto, situando o espectador de forma gradativa naquele espaço. De acordo com Price (2010, p. 40):

Se o *close-up* é um tipo de indicativo, então podemos dizer que os planos médio e geral que o precedem nos fornecem uma cadeia na qual o particular deve remeter ao geral, ao mundo tal qual foi estabelecido durante a edição. Sem o plano médio, a qualidade retórica da narração clássica começa a ruir. Um *close-up* nos apresenta um objeto identificado como significativo e isso deve ser entendido em relação a outros corpos, outros objetos. Esse arranjo retórico é então naturalizado na obtenção da verossimilhança oferecida pelo plano médio e

¹³⁷ Serão apontados os momentos em que Haneke alude ao clássico de maneira mais frontal; no entanto, vale ponderar que esta adesão nunca é completa – como será problematizado ao longo do capítulo.

¹³⁸ Schorschi é o diminutivo de Georg – algo como Jorginho.

¹³⁹ Maximillian B., o personagem que comete assassinato no banco ao final do filme, além de jogar tênis de mesa profissionalmente, com frequência faz um jogo com seus amigos que envolve formar figuras geométricas a partir de pedaços de papel de diferentes formas.

¹⁴⁰ Tradução da autora de: “*As we sail in 71 Fragments, a game is a confluence of skill and chance*”.

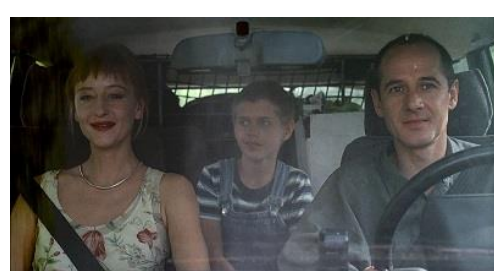
geral nesse mesmo sistema; mesmo quando falta, essa estrutura é sempre implicada¹⁴¹.

O que os *close-ups* que adiam a apresentação dos rostos das personagens podem indicar nesta sequência é, numa primeira instância, o desejo implícito de desviar-se da estrutura clássica, bem como de causar certo estranhamento, pois o filme irá retratar justamente um espaço sem regras: não se justificam os atos dos assassinos, não se sabe nada da vida pregressa deles ou das vítimas, o comportamento dos dois é desconexo e o extracampo será sempre o espaço para onde as atrocidades serão deslocadas. O espectador é transportado para um lugar de incertezas e a decupagem corrobora isto. Além disso, ainda que recorra ao plano geral para o particular, a duração da sequência e a apresentação postergada do rosto dos protagonistas alude ao mecanicismo e distanciamento de seus filmes anteriores, *O Sétimo Continente*, *O Vídeo de Benny* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

O diretor utiliza o rock de maneira ácida, como uma espécie de antecipação dos acontecimentos (a música retornará mais à frente no filme, confirmando a sugestão de perigo inserida aqui). A trilha, bem como os créditos iniciais, sugere esse desvio, insinuando algo que ocorrerá ao longo da narrativa. A presença de uma trilha extradiegética não necessariamente sugere a quebra; no entanto, sabe-se que o diretor não costuma utilizar música extradiegética em seus filmes e aqui, além da música, outros elementos insinuam certa oscilação que seguirá constante. Ao inserir o título e os créditos sobre o rosto das personagens, bem como um rock pesado que contrasta com a sutileza das obras clássicas ouvidas por elas, Haneke escreve uma espécie de carta de intenções ao espectador (Figura 95).



¹⁴¹ Tradução da autora de: “If the close-up is a kind of pointing, then we might say that the medium and long shots that precede that pointing provide us with a chain through which the particular should pass back out the general, to the world as it has been established thorough editing. Without the medium shot, the rhetorical quality of classical narration begins to break down. A close-up presents us with an object it identifies as meaningful and that must be understood in relation to other bodies, other objects. That rhetorical arrangement is then naturalized in the achievement of verisimilitude offered by the medium and long shot in that same system; even when it is absent, that structure is always implied”.



Mischung
Tonschnitt
Tonassistenz
Kameraassistenz
Oberflächenteiler
Außenrequisite
Innenrequisite
Bühnenmeister
Maler

HANNES EDER
BERNHARD BAMBERGER
PETER PASCHINGER
DANIEL STEINBACH
PETER STEUGER
VÖLKER DIÄSER
WALTER SYÖGER
PETER ECKHART
HANS WAGNER
FRITZ MARIAN
PETER LENZ

Musik
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
PIETRO MASCAGNI
W. A. MOZART
JOHN ZORN



Figura 95 – Abertura do filme. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

O comportamento absorto das personagens enquanto a música penetra o filme e os créditos praticamente cobrem seus rostos é o primeiro ato violento de *Violência Gratuita*. Sabe-se que, pela tradição clássica-narrativa, a aparição do rosto dos protagonistas, em geral, serve para adensar o processo de empatia e identificação. Ao cobri-los, Haneke insinua sua condição diminuta e desimportante. Brice (2010, p. 40) aponta uma interessante questão a respeito dos créditos:

Também é importante notar que, uma vez que a música de Zorn aparece, aparecem os créditos. E não a hierarquia usual, estrela, diretor, produtor. O que Haneke mostra, ao contrário, são os créditos completos – os técnicos, assistentes dos operadores de câmera, a equipe de som – a lista normalmente reservada para o momento posterior ao fim do filme, quando os menos curiosos já estão livres para saírem das salas de cinema. E este é também o momento no qual o plano médio finalmente aparece – por último, fora de ordem. Bem no início, portanto, Haneke nos torna cientes de quem fez este filme, das inúmeras pessoas que realizaram o trabalho, mas que se mantêm eclipsadas pelas mesmas imagens que ajudaram a produzir. Assim sendo, Haneke não está construindo um memorial santimonial, mas nos tornando cientes de como um filme é construído, bem como nos deixando em um espaço de reflexão antes de essa tecnologia trabalhar para nos fazer perder de nós mesmos, como nós frequente e positivamente proclamamos em nossa coletiva e coloquial expressão do valor do filme como uma forma de entretenimento¹⁴².

¹⁴² Tradução da autora de: “It is also important to note that once Zorn’s music appears, so do the credits. And it is not the usual hierarchy of star, director, producer. What Haneke shows instead are the full credits – the grips, assistant camera operators, sound people – the list normally reserved for after the film has ended, when the less curious are free to leave the theater. And this is also the moment at which the medium shot finally appears – last, out of order. At the very beginning, then, Haneke is making us aware of who made this film, of the numerous people who brought the work into being but who remain eclipsed by the very images they helped to produce. As such, Haneke is not constructing a sanctimonious memorial but making us aware of how a film is constructed so as to leave us in a space of reflection before this technology that would otherwise work to make us lose ourselves, as we often and so positively proclaim in our collective, colloquial expression of the value of film as a form of entertainment”.

Como Brice comenta, o recurso do plano médio intercalado com créditos pouco usuais de aparecerem no início do filme¹⁴³ é uma forma de relacionar essas duas instâncias – a da ilusão cinematográfica e a da construção por trás dela –, bem como de informar que a estrutura clássica, aludida ao longo da narrativa, sofrerá diversos desvios de seu trajeto usual. Referenciar a equipe de produção é também uma forma de convocar o extracampo que cumpre importante função em *Violência Gratuita*:

Tendo assim anunciado a quebra da estrutura clássica de narração, o que nós subsequentemente temos em *Funny Games* é uma série de planos longos, mais frequentemente concebidos como planos médios-gerais, logo, é importante notar que os enquadramentos de Haneke variam em extensão focal; ele não está apenas alternando de um sistema para outro. O que ele está rejeitando é a interpolação do *close-up* como dispositivo retórico, um meio de ver por outro, e a promessa de ver tudo em uma extensa série de imagens. Pense aqui na noção de cobertura na linguagem de produção. Dessa forma, o espaço fora de campo se torna uma condição necessária de reflexão. Como vários atestaram, *Funny Games* é agonizante precisamente porque a violência ocorre no extracampo. No entanto, a ausência de imagens dessa violência não se deve a questões de gosto ou moralidade, uma recusa ao feio. Ao contrário, o que não vemos nos propicia as condições necessárias de entender aquilo que vemos.¹⁴⁴ (BRICE, 2010, p. 41).

Na sequência inicial, a delonga em revelar os rostos dos protagonistas cumpre uma função diferente, por exemplo, de um dos filmes em que a métrica clássica é obedecida à risca: *Os Brutos Também Amam* (*Shane*, EUA, 1953), de George Stevens. O plano geral que mostra o deserto (elemento central no gênero *western*) revela o protagonista diminuído montado em seu cavalo, num ponto distante, para acompanharmos seu avançar por entre os espaços (ele é um típico forasteiro que acaba de chegar à localidade). Aqui, até o momento em que a criança troca olhares e sorri para Shane (nome do protagonista), não saberemos ser ele herói ou vilão. No entanto, o filme resolve as questões ambíguas rapidamente através de sua decupagem e da cuidadosa maneira com que articula os olhares e ações das personagens. O espectador é logo informado de toda estrutura maniqueísta típica: Shane, o

¹⁴³ Em *Caché*, o diretor repetirá essa estratégia de maneira diferenciada.

¹⁴⁴ Tradução da autora de: “*Having thus announced the breakdown of the structure of classical narration, what we subsequently get in Funny Games is a series of long takes, most often framed as medium-long shots, though it is important to note that Haneke’s frames do vary in focal length; he is not simply trading one system for another. What he is rejecting is the interpolated close-up as a rhetorical device, a means of seeing for another, and the promise of seeing all in an extended series of images. Think here of the notion of coverage in the parlance of production. Thus offscreen space becomes a necessary condition for reflection. For, as many have attested, Funny Games is agonizing precisely because the violence takes place offscreen. However, the absence of images of that violence is not due to questions of taste or morality, a refusal of the ugly. Rather, that which we do not see provides us with the necessary conditions for understanding that which we do*”.

herói, salvará a família vitimizada perante os algozes que Stevens faz questão de apresentar em *contra-plongée*.

No livro *The Classical Hollywood Cinema*, Bordwell, Staiger e Thompson (1985, pp. 174-175) discorrem acerca das formulações da narrativa clássica:

Uma narrativa não é algo a ser colocado diante do espectador, mas algo a ser “dado” ou “dito”. Uma narração coerente deve manter o filme no mesmo lugar – uma narração usualmente não apresentada por um narrador explícito, mas implícito em uma combinação específica e sistemática de artifícios filmicos. [...] Cada cena deve ser associada ao seu propósito, o que significa que o esboço de uma ação deve compreender: Primeiro, “causa” ou início; segundo, desenvolvimento; terceiro, crise; quarto, clímax ou consequência; quinto, desenlace ou continuação. [...]. Agora, o ideal exige uma corrente de causas e efeitos unificados, variável por circunstâncias complicadoras (o desenvolvimento), concluídas através de uma ação definitiva que resolve a corrente em um efeito final (o clímax) e que perdura para estabelecer uma nova situação de êxtase no final.¹⁴⁵

Em *Violência Gratuita*, o autor lança mão de diversos dos artifícios mencionados acima; no entanto, sem aderir de todo aos preceitos dessa narrativa. À medida que avança, tal como abordado anteriormente por Ivana Bentes, ele criará um estado de crença em constante suspensão, no qual o espectador passa a desconfiar durante o encadeamento dos eventos (atitude elevada ao extremo, em *Cachê*), ao mesmo tempo em que é convidado a aderir ao que está proposto pela *mise en scène*.

Haneke constrói um universo alvo, límpido, composto por uma família de classe alta (de férias em uma casa de campo) que será torturada por jovens vestidos de branco (usando trajes de Golfe), cuja motivação é incompreensível – não nos é explicada nem a sua origem, nem a razão pela qual eles optam por aniquilar todas as famílias do condomínio. Ainda de acordo com Ivana Bentes (2011, p. 109):

Em *Funny Games*, o cenário de laboratório é construído desde as primeiras cenas: a casa imaculadamente branca, as roupas brancas dos personagens, a frieza e o comportamento violentamente “polido” que vai se transmutar em algo insuportável. É que a violência explode sem “dramas”, sem uma relação de causalidade aceitável, daí a idéia da “violência gratuita” (do título em português), praticada por jovens normais, racionais (um tipo mais sério e inteligente, outro

¹⁴⁵ Tradução da autora de: “A narrative is not something to be placed in front of an audience, but something to be ‘given’ or ‘told’. A coherent narration must hold the film together – a narration usually not presented by an explicit narrator, but implicit in a specific, systematic combination of film devices. [...] Each scene should be associated with its purpose, which is to say that the outline of a play should comprehend: First, “cause” or beginning; secondly, development; third, crisis; fourth, clímax or effect; fifth, denouement or sequence. [...] Now the ideal required a unified chain of causes and effects, varied by complicating circumstances (the development), concluding with a definite action which resolves the chain into a final effect (the clímax) and which lingers to establish a new situation of stasis at the end”.

mais “idiota”, mas ambos aparentemente inofensivos em *Funny Games* ou o garoto naify de *O Vídeo de Benny*), personagens destituídos de “profundidade psicológica” que são sujeitos e assujeitados.

As personagens Paul e Peter (de nomes de apóstolos católicos),¹⁴⁶ chamam um ao outro de várias formas ao longo do filme (Tom e Jerry, Balofó, Beavis e Buttthead). De acordo com Haneke¹⁴⁷, são *artefatos* (Toubiana ainda sugere: “arquétipos”¹⁴⁸); representam, também, uma espécie de *clown*¹⁴⁹ às avessas e remontam a duplas típicas do universo cômico, tais como Tom & Jerry, Beavis & Buttthead¹⁵⁰, Pinky & Cérebro, O Gordo e o Magro, e assim por diante. Artefato, em alemão, escreve-se “*Artefakt*”; logo, ao falar esta palavra com Toubiana (“*Artefact*”, em francês), acredita-se que o diretor não cometera um erro de pronúncia (caso estivesse tentando dizer “arquétipo”, como o autor completou), mas realmente queria dizer que ambos são objetificados por ele, não possuem profundidade dramática, apenas são instrumentos de certo imaginário ficcional.

Logo após, no filme, o metal de John Zorn é interrompido pela buzina do carro da família. Eles param defronte à casa vizinha de um casal de amigos e os questionam acerca de um jogo de golfe no dia seguinte. Além da família, estão dois rapazes de branco, munidos de tacos de golfe, à distância. Anna (Susanne Lothar) estranha a atitude dos vizinhos, a presença de dois estranhos e seu filho nota a ausência de Sissi, a filha do casal. Um tempo depois viremos a suspeitar que todos eles foram mortos pela dupla de psicopatas (só vemos parte do corpo desfalecido da garota).

Ao chegarem a casa, vemos Anna abrindo o portão com um controle (peça fundamental nesta análise) que demarca uma ironia: este simples instrumento impossibilita a família de

¹⁴⁶ A religião exerce um papel importante na “Trilogia da Glaciação” e, em *Violência Gratuita*, é parte do desprezo pelas normas e crenças explicitadas pelas personagens Paul e Peter. Para aprofundamento nessa questão, sugere-se a leitura do texto “*Mourning for the Gods who have died: the role of religion in Michael Haneke’s Glaciation Trilogy*” (THUSWALDNER, Gregor. In: *A companion to Michael Haneke*, editado por Roy Grundmann, 2010, pp. 187-202).

¹⁴⁷ Na supracitada entrevista concedida a Serge Toubiana.

¹⁴⁸ “Para Carl Gustav Jung (1875-1961), protótipos, imagens primordiais do inconsciente coletivo que são comuns a toda a humanidade desde os tempos mais remotos, sendo encontrados em muitas formas e evidenciáveis particularmente nos contos de fadas, nos mitos e lendas de um povo, na religião, na arte ou no imaginário individual; imagens primordiais” (Fonte: Dicionário Michaelis).

¹⁴⁹ “Os *clowns*, personagens antigos do teatro e do circo, são caricaturas vivas do ser humano. Há diferentes tipos de *clowns*. Uma distinção clássica refere-se a dois tipos: o branco e o augusto. O *clown* augusto é o palhaço coadjuvante. É o bobão, o ingênuo, manipulado pelo *clown* branco, que encarna o “chefe”, o sabeduro”. (Disponível em: <https://www.cepetin.com.br/artigos/a-linguagem-do-clown/>)

¹⁵⁰ Na versão norte-americana, ao invés de “Balofó”, Paul chama Peter de “Tubby”, personagem do desenho animado americano *Luluzinha*. No Brasil, o personagem é conhecido como Bolinha.

sair. Na realidade, o controle sequer é mencionado nos instantes mais catárticos em que Anna e Schorschi (Stefan Clapczynski) conseguem fugir da casa. No entanto, o portão que os protege do mundo exterior, também os impede de se salvar, pois sem o controle resta a eles tentar escalá-lo ou arrebentar a cerca lateral. Abrir e fechar este portão são atitudes demarcadas pelo diretor, porém, quando todos estão do lado de dentro, ele não mais é aberto (Figura 96).



Figuras 96 – Chegada a casa. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Na sequência acima podemos ver o plano de Anna abrindo o portão, seguido do carro entrando e do portão se fechando. Teoricamente, estariam protegidos. Um tempo depois, em corte seco, Haneke mostra Paul e o vizinho do lado de fora, aguardando a abertura do mesmo portão (que vemos abrir calmamente – pois Georg acredita que vieram apenas para ajudá-lo com o barco). Esse ritual ganha contornos mais sombrios: uma vez que adentram a residência, este limite é transposto. Peter (Frank Giering), parceiro de Paul, sequer comunica sua chegada; ele já aparece do lado de dentro da propriedade, o que pode sugerir, inclusive, que ele estava de posse do controle (Figura 97).



Figura 97 – Paul e Fred chegam a casa / Eles entram pelo portão / Peter aparece dentro da propriedade.
Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Quando entram em casa (antes da chegada do vizinho e dos rapazes), Anna e Georg falam sobre a rotina da casa (abrir as janelas e afins); no entanto, a câmera acompanha o cachorro que passa pela sala, sobe as escadas e vai para o extracampo (no segundo andar), onde está a família. A câmera, então, registra por um longo tempo a escada vazia, procedimento típico do diretor, assim como os planos-detelhes que se seguem enfatizando os gestos (descer com tacos de golfe, tirar os sapatos, registrar a agitação do cachorro, colocar a comida na geladeira). Como comenta Brunette (2010, p. 53), as “coisas enquanto coisas

predominam”.¹⁵¹ Ao longo desses planos, o cachorro parece avisá-los de que algo está fora de ordem – em um “autoconsciente aceno às convenções de gênero, [...] uma vez que bichos de estimação e outros animais não estão sujeitos às delicadezas polidas das regras e obrigações sociais”¹⁵² –, pois segue os donos, late, coloca a cabeça na geladeira, bastante inquieto.¹⁵³

Apesar da linearidade com a qual os eventos são encadeados, Haneke não se furta a introduzir sutilmente elementos que acenam para um perigo iminente (e, com ele, os desvios da narrativa). Conforme apontado, Anna e Georg conversam no extracampo, sem perceberem como estranho o comportamento do animal. Em corte seco, o portão da casa é revelado e podemos ver o vizinho e um rapaz ao seu lado, tal como citado acima (Figura 98), ou seja, enquanto realizam tarefas comuns, o mal aguarda do lado de fora.

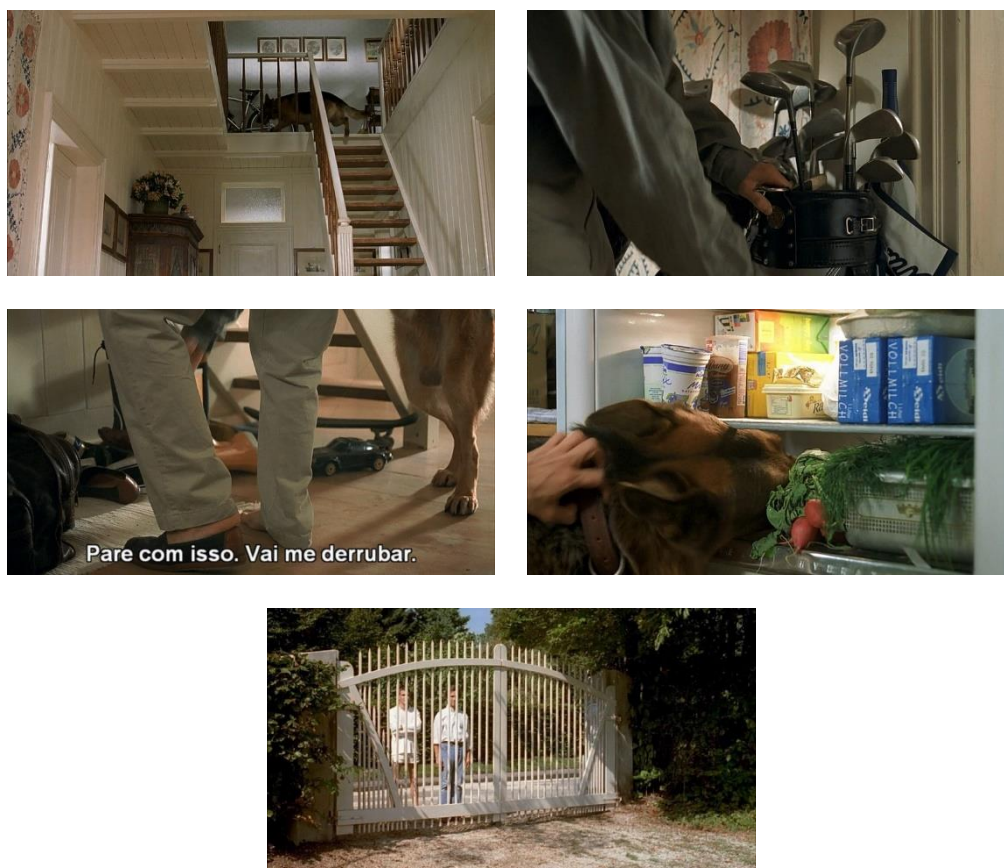


Figura 98 – Abertura da casa e vizinho. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

¹⁵¹ Tradução da autora de: “*Things as things predominate*”.

¹⁵² Tradução da autora de: “*In a self-conscious nod to genre convention, [...] since the pets and other animals are not bound by the polite niceties of social rules and obligations*”.

¹⁵³ A percepção sensorial do perigo pelos animais, sabe-se, é algo recorrente no cinema. Em relação a Haneke, vem à memória os latidos do cão no vídeo da morte do porco, em *O Vídeo de Benny*.

Diferentemente de diversos *thrillers* de suspense, nos quais os invasores não pedem para entrar, mas de fato invadem a residência, Paul e Peter adentram os espaços de forma pretensamente polida. Apesar de o filme retratar apenas as mortes do cachorro, Schorschi, Georg e Anna (nesta ordem), sabemos, pela sequência inicial dos vizinhos e pelo encontro posterior de Anna e Paul com moradores de outra residência, que os jovens operam uma matança em série nesse lugar. Não se sabe sua motivação, mas o *modus operandi* é revelado ao espectador: fingindo conhecer suas vítimas anteriores, eles abordam as seguintes (usando o primeiro nome do vizinho para dizer que ele (ou ela) pediu ovos emprestados).

Haneke problematiza esse espaço pretensamente seguro das classes mais favorecidas de variadas formas no filme. Primeiramente, vemos as casas como espécies de fortalezas protegidas¹⁵⁴ (cercas, portões eletrônicos), em geral reveladas de fora para dentro (Figura 99) e observamos esses espaços sendo ruídos pelos dois personagens (ou pelas vítimas que tentam se salvar) que se valem justamente da ideia presumida de comunidade entre vizinhos para operarem suas invasões.



¹⁵⁴ Essa questão é retomada em *Código Desconhecido* e *Caché*.



Figura 99 – Residências e grades. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Sua postura é irônica: por um lado, respondem a um código social e segregação racial pressuposta no universo da classe média-alta – educação, ‘boas maneiras’, maioria branca (rapazes brancos, usando roupas brancas, invadindo residências ocupadas por brancos¹⁵⁵) -; por outro, ignoram por completo qualquer lei ao invadirem e aniquilarem um a um sem nenhum motivo plausível (termo que Paul usará ao provocar o espectador mais à frente).

Paul (Arno Frisch¹⁵⁶) entra com o vizinho que o apresenta como filho de um colega de trabalho. O cachorro late incessantemente para o rapaz e Georg (Ulrich Mühe) o repreende. Eles vão colocar o barco no lago e a câmera observa a dinâmica à distância¹⁵⁷. Em contraplano, Georg e o filho são revelados dentro do barco e não vemos mais Paul e o vizinho. O garoto segue mencionando a ausência de Sissi, filha do casal e o pai não dá importância. Ele, então, pergunta: “Por que o tio Fred estava estranho?”, e um corte seco mostra, em primeiro plano, a tigela de ração do cachorro.

Anna coloca a comida na vasilha, enquanto conversa ao telefone. Em determinado momento, ela diz para a pessoa do outro lado: “Quando estou aqui eu perco as horas, o relógio da cozinha estragou”. Essa é uma das várias ironias do diretor. Paul pergunta as horas diversas vezes ao seu parceiro e determina um *deadline* para a morte das personagens que são destituídas por completo de uma conexão com o mundo exterior e

¹⁵⁵ Não se pode afirmar, mas o filme permite a leitura de que os dois pertencem a esse mesmo universo – não há indicação de uma luta de classes como motivador da ira dos algozes que, inclusive zombam de suas vítimas, ao inventarem razões clichês para sua violência.

¹⁵⁶ Conforme mencionado anteriormente, Arno Frisch é também o ator de *O Vídeo de Benny*, o que corrobora para uma leitura de se tratar, simbolicamente, da mesma pessoa, ou mesmo de um arquétipo deste tipo a que Haneke remete.

¹⁵⁷ Acerca da opção pela câmera distante, aqui e quando o casal para o carro defronte à casa dos vizinhos, cabe dois apontamentos. A distância mantém o sentido de estranhamento, de que algo não vai bem, sugerido por Haneke. Por outro lado, caso optasse por registrar essa estranheza a partir de uma composição em plano e contraplano com a câmera mais perto, indicando a tensão entre eles, o diretor se aproximaria de uma construção cinemática por demais explicativa – algo que ele diz, em várias entrevistas, não ser seu intuito. Seu objetivo é forçar o espectador a uma relação mais autônoma com a obra, portanto, sua *mise en scène*, em geral, mais complexifica do que expõe as questões. No caso de *Violência Gratuita*, dada a alusão ao cinema de gênero, o diretor opta por articulações com a câmera e a montagem que oscilam entre uma narração mais transparente e a inserção de elementos opacos.

suas regras de convívio (não há relógio, o celular estraga, eles ficam sem o controle do portão, a chave da casa, condicionadas à polidez violenta dos rapazes¹⁵⁸).

Ela tira a carne da geladeira e seu filho vem pedir uma faca afiada. Logo em seguida, ele volta para dizer que tem alguém à porta. Peter já se encontra dentro da propriedade e diz para Anna que a vizinha (“Eva... quer dizer, a Sra. Berlinger”) pediu ovos. Ela pergunta como ele entrou e ele diz que por uma cerca da praia, que Fred (“Fred... o Sr. Berlinger”), o vizinho, mostrara a ele. Ao sair, o rapaz deixa os ovos caírem no chão. Inicia-se uma dinâmica fora do padrão usual desse tipo de situação, pela forma como Haneke decupa as cenas.

Ao longo de toda a sequência, eles são filmados em plano médio (apenas no início) e plano americano, evitando-se o tradicional plano e contraplano. Quando entram na cozinha, a câmera registra o diálogo, alternando o foco entre eles (Figura 100). No corredor, quando Anna vê da primeira vez que ele quebrou os ovos, os dois são enquadrados juntos (dela vemos somente as pernas, o rapaz está agachado). O único *close-up* da sequência mostra a personagem limpando os ovos quebrados no chão. As sequências são longas e a alternância entre os dois espaços é uma forma de começar a demarcar a clausura da personagem que ficará confinada em sua própria casa à mercê da tortura dos rapazes.



Figura 100 – Peter e Anna conversam sobre os ovos. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

David Sorfa, em texto intitulado “Superegos e ovos: repetição em *Funny Games*¹⁵⁹”, aborda essa reincidência (e insistência) dos ovos no filme como uma espécie de presságio (não à toa, planos-detelhes são dedicados aos ovos quebrados e sua superfície gelatinosa espalhada no chão por diversas vezes): “a sua casca, tanto metafórica como literalmente,

¹⁵⁸ A ruptura orquestrada aqui pressupõe o colapso de toda a estrutura disciplinar da sociedade retratada pela obra. Rompe-se a base estruturar e, para tal, opera-se um desvio, inclusive, da lógica narrativa que o filme alude e utiliza.

¹⁵⁹ “Superegos and Eggs: Repetition in *Funny Games* (1997, 2007) (2011, p. 173).

será destruída e a coisa que indica sua vida irá vazar e eles irão morrer”¹⁶⁰. O autor também comenta a regularidade com que Haneke recorre a fluidos em seus filmes. Ele cita a cuspidinha em Anne (Juliette Binoche) no metrô, em *Código Desconhecido*; a ejaculação e vômito, em *A Professora de Piano*; o sangue no nariz, em *O Tempo do Lobo*; e o sangue espirrado na parede, em *Caché*: “esses fluidos representam a perplexidade diante da fragilidade da vida”¹⁶¹.

Inconveniente, Peter pede mais ovos e deixa cair o telefone dentro da água. Anna fica nervosa e pede que o rapaz saia com os ovos, mas ele pede para ela embrulhar – a situação é prolongada e o cachorro volta a latir do lado de fora. Ela fica mais um tempo na cozinha após a saída do rapaz, mas o cachorro não para. Quando vai verificar, ela nota que Peter e Paul estão dentro de casa observando o animal pulando na tela do lado de fora da porta. A mulher comenta com a dupla que o cachorro só quer brincar (ela usa a palavra “Spiel”, que também significa ‘jogar’) e Peter responde “maneira estranha de brincar”¹⁶². O que as personagens farão é subverter (tal como Haneke com seu filme) brincadeiras do imaginário infantil, ao transformá-las em rituais de horror, tortura e morte.

Eles começam a prolongar a estada na casa, falam dos tacos de golfe e Paul pede para testar um deles, dizendo para Anna que não terão nenhuma chance, devido à qualidade dos tacos (ele se refere ao jogo com os vizinhos, que estaria previsto para acontecer no dia seguinte), ao passo que ela responde: “O taco não faz o jogador”. Optou-se pela transcrição de algumas falas e *frames* do filme justamente para reafirmar o caráter programático da obra e a reincidência com a qual Haneke insiste na questão do jogo e explicita aos poucos para o espectador como sua relação com o cinema *mainstream* é elaborada aqui.

Anna aparenta estar desconfortável, mas permite. Schorschi leva a faca para o pai e Haneke insere na cena uma pista falsa – em um uso particular e irônico da estética clássica. O pai decide verificar a razão do latido do cachorro ter parado de repente, após um uivo estridente. Vemos, em plano-detalhe, a faca caindo dentro do barco – o pai não percebe, o que é mostrado apenas ao espectador (Figura 101).

¹⁶⁰ Tradução da autora de: “*Their shells, both metaphorical and literal, will be destroyed and the stuff that indicates their lives will leak out and they would die*”.

¹⁶¹ Tradução da autora de: “*These fluids represent a bemusement on the fragility of life*” (Ibidem, 2011).

¹⁶² Na versão de 1997, Peter diz, ironicamente, “*Komisches Spiel*”, ou seja, “brincadeira engraçada”. Na versão norte-americana, ele diz “*It’s a strange way to play*”, ou seja, “é uma maneira estranha de brincar”. A palavra “*Komisch*”, em alemão, também pode ser traduzida para o inglês como “*funny*”, pequena *gag* do diretor com o título do filme.

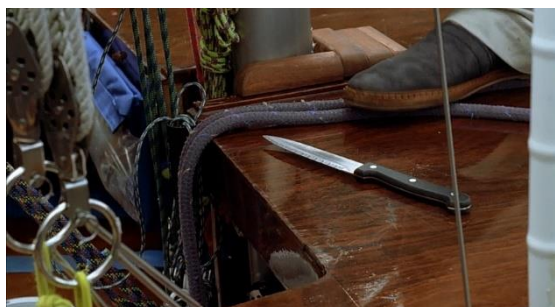


Figura 101 – Plano-detache da faca no barco. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

A faca, aqui, é usada como uma espécie de *MacGuffin*¹⁶³ hitchcockiano; no entanto, sabe-se, pela convenção da narrativa clássica, que ela simboliza um possível caminho para a salvação das personagens, diferentemente do recurso de Hitchcock, que diz respeito a um distrator na narrativa, que despertaria curiosidade no espectador, mas que acaba por se revelar irrelevante. O plano-detache nesse tipo de cena tem o intuito de conferir importância ao objeto e induzir o espectador a pensar que o mesmo será retomado mais adiante. Haneke recorre ao detalhamento da faca para enganar por duas vezes o espectador, pois o objeto de fato retorna no instante típico em que se pressupõe a redenção da vítima, mas é jogado ao mar por um dos algozes, ou seja, ele subverte uma regra da narrativa clássica, atribuindo ao objeto o mesmo valor de um *MacGuffin*.

Após esta cena, Anna vai atrás de Paul. Ele pergunta onde está “Tom”, a segue e ela, já nervosa, entra em casa, dizendo que não sabe qual é o “jogo” (“*spiel*”) que eles estão jogando e que não quer participar. Sarcástico, Paul pergunta “que jogo?”, mantendo um tom estranhamento polido e ela insiste para eles irem embora, ao passo que o rapaz exige que ela entregue os ovos. Ela perde a paciência e, enquanto tenta tirar Peter à força, Georg aparece. Todos são enquadrados juntos e Georg, no centro, é colocado na posição de defender a esposa (Figura 102). A personagem é emasculada desde o início.

¹⁶³ “É um expediente, um truque, um recurso para uma situação problemática, é o que se chama um *gimmick* [“truque”, em português - N.A.]. [...] O mais importante que aprendi com os anos foi que o *MacGuffin* não é nada. Estou convencido disso, mas sei por experiência que é muito difícil persuadir os outros” (HITCHCOCK, 2004, pp. 137 e 139).



Figura 102 – Anna tenta expulsar Paul e Peter. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Ao longo do filme, Haneke posiciona a personagem masculina sempre de maneira inferiorizada, recolhida no sofá, geralmente em *plongée*, diminuindo-a. Ironicamente, Paul começa a chamá-lo de “Capitão”, e a situação é agravada quando pedem que Anna tire a roupa e sua primeira reação é olhar para o marido que, destituído de sua masculinidade (a perna quebrada tem um grande simbolismo), faz o que o assassino pede.

Certamente é verdade que os filmes de gênero frequentemente ofereceram a representação dominante que Joan Mellen, há anos atrás, chamou de “grande lobo mau”: “um homem superior às mulheres, desafiador, assertivo e completamente destemido”. “Repetidamente, ao longo das décadas”, Mellen escreve, “Hollywood demandou que admirássemos e imitássemos machos que dominam outros, líderes que, espera-se, os fracos seguirão. O homem ideal de nossos filmes é violento. Para ser sexual ele tinha que não somente ser alto e forte, mas frequentemente brutal, prometendo oprimir uma mulher pela força física, ao mesmo tempo firme e afetuoso”¹⁶⁴ (GRANT, 2011, p. 7).

Os “jogos” iniciam no momento em que Paul atinge a perna de Georg. Até esse instante, Haneke articula a sequência entre a dupla de assassinos e Anna de maneira claustrofóbica: ora em plano e contraplano, colocando a personagem de um lado e eles de outro (dinâmica que se repetirá dentro da sala logo em seguida) ora enquadrando todos eles e mantendo longos diálogos com a câmera movimentando-se sutilmente apenas para reenquadrá-los à medida que se movem no quadro. A tensão crescente e o prolongamento de uma situação aparentemente banal, tomando-se as devidas proporções, possibilitam uma proximidade entre a saída “impossível” dos dois rapazes, com a prisão simbólica das personagens burguesas de *O Anjo Exterminador* (*El Ángel Exterminador*, México, 1962), de Luís Buñuel.

¹⁶⁴ Tradução da autora de: “It is of course true that genre movies have frequently offered the dominant representation of what Joan Mellen years ago called the ‘big bad wolf’: ‘a male superior to women, defiant, assertive, and utterly fearless’. ‘Repeatedly through the decades’, Mellen writes, ‘Hollywood has demanded that we admire and imitate males who dominate others, leaders whom the weak are expected to follow. The ideal man of our films is a violent one. To be sexual he has had to be not only tall and strong but frequently brutal, promising to overwhelm a woman by physical force that was at once firm and tender’.”

No filme de Buñuel, a obviedade das portas abertas e destrancadas contrastam com a epifania da hipocrisia. Aprisionados em sua condição burguesa superficial, as personagens não conseguem sair; no entanto, o passar do tempo provoca uma crise que escancara seus vazios:

O Anjo Exterminador radicaliza a opção de Buñuel pela valorização de casas e jantares, ambientes e rituais envoltos em regras sociais e tradição, propriedade privada e burguesia católica. Há no início um pertencimento à matriz de Jean Renoir (em *A Regra do Jogo*), mas em versão envenenada, sarcástica e delirante, para depois transformar o salão em desfile de comportamentos reveladores da queda de máscaras sociais (EDUARDO, 2012, p. 74).

Sabe-se que Haneke evoca com frequência os rituais da burguesia (também em suas casas e enquanto fazem suas refeições) em seus filmes – é curioso que toda a crise de *Violência Gratuita* seja disparada justamente por conta de um alimento. Nessa sequência, o diretor faz questão de enfatizar a delonga e dificuldade de suas personagens em abandonarem as ‘boas maneiras’ e efetivamente demonstrarem seu desconforto. Num primeiro momento, Anna ri da situação e tenta livrar-se da necessidade de dar seus quatro últimos ovos a Peter com a justificativa de que receberão visitas que gostam de ovos pela manhã (ela chega a oferecer bifes a ele).

Quando retorna a casa, Georg, ao invés de exigir a saída da dupla que perturba Anna, pede à esposa que lhe dê explicações. Quando ela sai, irritada, ele diz aos dois que sua esposa “não passa bem” e pede que eles se retirem. Peter olha para a porta e os dois não se movem. O homem, então, comenta que não pode ser juiz de um assunto que desconhece. Ele só se dá conta de que existe algo para além de uma situação desagradável, quando Paul exige, de maneira intimidadora, que ele dê os ovos a Peter para que possam sair. Somente a partir do tom agressivo do rapaz, Haneke os registra, finalmente, em primeiro plano (Figura 103).





Figura 103 – Tensão crescente. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Toda a dinâmica passivo-agressiva dos rapazes com Anna é repetida com Georg até que Paul exige que ele dê os ovos e, ao ser questionado acerca de seu tom, ele diz ao dono da casa para ter cuidado (“ou quebrarei seus ovos também”). Georg dá um tapa em seu rosto e Paul quebra sua perna com o taco de golfe. Schorschi pula em Paul, e Anna (que havia saído) retorna. Os dois continuam abordando a família com uma polidez desconexa e não saem da casa. O jovem pergunta se querem chamar uma ambulância ou a polícia e Anna diz ao marido que eles haviam jogado o telefone na água.

A família é registrada em primeiro plano (separados pelo enquadramento) e Paul inicia os “jogos”, propondo que Georg adivinhe o que ele tem no bolso (uma bola de golfe). Ele questiona por qual razão a bola estava em seu bolso e apenas Peter responde. Paul comenta que teve de testar o taco de outro modo e um primeiro plano do rosto de Anna revela sua

preocupação (circunstância típica do cinema clássico que invoca a memória do espectador – ele havia saído anteriormente para testar o taco e o cachorro havia saído para a mesma direção, parando de latir em seguida).

Em primeiro plano, vemos Georg olhar para Anna que vira os olhos para ambos os rapazes e pergunta: “Onde ele está?”. Segue-se uma das sequências seminais que demarcam o primeiro grande desvio do filme: um corte revela um espaço vazio no exterior da casa (podemos ouvir, do extracampo, Paul fazendo a brincadeira “quente ou frio”). Anna adentra o enquadramento e vai sendo conduzida pelo rapaz que indica se ela está perto ou não de achar o cachorro. Quando ela se aproxima do carro (o animal está lá dentro), Paul adentra o enquadramento, vira o rosto e pisca para a câmera (Figura 104).



Figura 104 – Cachorro morto / quebra da quarta parede. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

A partir deste momento, o filme assume a instância extradiegética sugerida anteriormente na abertura, pela incisão da música de metal pesado de John Zorn durante os créditos. Ao quebrar a quarta parede, quando pisca para o espectador, Paul inevitavelmente o confina à condição de cúmplice¹⁶⁵:

O espectador oscila entre duas lógicas, as das vítimas de encarceramento, assujeitadas, humilhadas na própria casa e a lógica-cínica dos personagens que piscam os olhos para nós, apelando para uma cumplicidade cínica-inteligente-monstruosa de “espectadores de uma cena”, diante de uma família, “boa demais”, normativa “demais”. E quando estamos instalados no jogo/game (com suas regras infantis, adivinhas, brincadeiras de criança) descobrimos o quanto é repugnante ou horrível. Somos os cúmplices desses jogos e ao mesmo tempo a narrativa nos culpa e pune por essa adesão, “cinematográfica” a essa brincadeira inocente e monstruosa (BENTES, 2011, p. 109).

Um objeto que simboliza bem o funcionamento desse filme é o pêndulo. Espectador e filme oscilam, em *Violência Gratuita*, mediados pelas mãos de seu diretor controlador (talvez seja ele, afinal, quem tenha o controle). Flertar com a narrativa clássica e promover rupturas quanto ao envolvimento do espectador são parte do jogo minucioso de Haneke. É interessante notar que o recurso brechtiano de romper com a quarta parede promove certo distanciamento crítico, por explicitar se tratar de um filme. No entanto, Paul não abandona sua personagem ao fazê-lo. O espectador toma consciência do jogo do diretor pela via da personagem ficcional.

Gerbaz (2011, p. 164) aponta que “tipicamente, nós somos aqueles que olham para imagens de pessoas em sofrimento (Haneke nos dá essas imagens também), mas o rosto de Paul se torna um lembrete constante de que nós, a audiência, também estamos sendo vistos”¹⁶⁶. Seu olhar para nós não nos tira da cena cinematográfica; ao contrário, somos mergulhados nela. A quebra da quarta parede explicita não apenas o fato de se tratar de cinema, mas reflete o lugar do espectador *mainstream* e a oscilação narrativa entre diferentes instâncias nega a ele qualquer alívio.

Em seguida, um corte revela a casa de outro ângulo. Podem-se ouvir vozes que chamam por Anna e Georg. Vizinhos passam de barco e a mesma situação do início do filme (em que Fred, o vizinho, se comportara de forma suspeita) se repete: agora, eles têm de agir

¹⁶⁵ A jocosidade com a qual o personagem performa seus atos violentos, bem como a implicação do espectador nessa dinâmica, trazem à memória o também polêmico filme de 1971, *Laranja Mecânica* (*The Clockwork Orange*, Stanley Kubrick).

¹⁶⁶ Tradução da autora de: “Typically we are the ones looking at images of people in pain (Haneke gives us these images too), but Paul’s face becomes a constant reminder that we, the audience, are also being watched”.

como se nada estivesse acontecendo para despistarem as pessoas. Enquanto a vizinha conversa amenidades com Anna, Paul pergunta onde ela mora – indicando que possivelmente eles serão as próximas vítimas – o que de fato acontece.

Deste momento em diante, a família retorna a casa com os jovens e tem início a tortura física e psicológica mais radical. Paul havia informado que Peter tem conhecimento de primeiros socorros e o rapaz se mantém em um lugar de extrema polidez e fala incessante. Já Paul continua falando com formalidade e questiona a reação exagerada de Georg ao agredi-lo com um tapa.

À medida que o casal ignora as “gentilezas” dos dois, eles iniciam as agressões. Paul pisa na perna ferida de Georg e Peter joga Anna no sofá. Agora, com a família de um lado e a dupla de agressores do outro, a decupagem segue um ritmo de plano e contraplano, fortalecendo a ideia de uma cisão entre eles. Georg pergunta por que estão fazendo aquelas coisas e segue-se o seguinte diálogo:

Paul: - *Balofo, por que estamos fazendo isso?* [Ele dá de ombros]. *Vamos, diga!*

Peter: - *Não sei.*

Paul: - *O “capitão” quer saber... por que?*

Peter: - *É difícil falar sobre isso...*

Paul: - *Não se acanhe!*

Peter: - *Sabe bem como é difícil.*

Paul: - *Meu Deus, que teatro! O pai dele se divorciou quando ele era bem pequeno e arrumou outra...*

Peter: - *Isso não é verdade! É mentira! Foi minha mãe que se divorciou porque... porque...* [ele finge que está chorando]

Paul: - *Porque ela queria ficar com seu ursinho só pra ela. Desde então, ele tem sido bicha e um escroque. Entenderam?*

Peter: - *Você é um cretino!*

Paul: - *A verdade é que ele é de uma família suja, depravada. Ele teve cinco irmãos e irmãs... todos viciados. O pai é alcoólatra e a mãe já podem imaginar. A verdade é que ele é quem trepa com ela. É duro, mas é a verdade. Vamos, acalme-se.*

Georg: - *Você é nojento! Chega de obscenidade, tem uma criança aqui.*

Paul: - *Oh, desculpe. Claro! De que resposta gostaria? O que te satisfaria? Mas o que eu disse não é verdade, sabe muito bem disso. Olhe para ele. Acha mesmo que ele é de uma família necessitada? Certo... ele é um bostinha mimado, atormentado pelos problemas ecológicos do mundo, mais uma existência vazia. Isso é duro, francamente.* [Paul olha para Peter que ri]. *Está vendo? Ele sorriu de novo. Muito bem, está satisfeito? Ou quer outra versão?* [Anna tampa o rosto com as mãos].

Um corte, com a câmera atrás do sofá, permite vermos a dinâmica hostil entre eles, além de estar posicionada de uma maneira que coloca os dois algozes diante da família como espectadores diante da TV; ao passo que, no contraplano, ao inseri-los totalmente no enquadramento, Haneke reforça a condição vitimizada da família (Figura 105). Uma vez

que as cinco personagens vão para a sala, a câmera assume certa distância e em nenhum momento o diretor faz uso de um plano subjetivo.¹⁶⁷ O diálogo continua:



Figura 105 – Peter e Paul no sofá com a família (Plano e contraplano). Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Peter: - *Estou com fome, vou ver o que tem.* [Ele sai].
 Paul: - *A verdade é que ele é um viciado em drogas. Por isso ele está assim. Por isso é meio panaca. Eu também sou viciado. Nós dois roubamos famílias ricas para sustentarmos nosso vício.*
 Georg: - *Quer parar com essa loucura! Já entendi o recado. Isso não lhe basta?*
 Paul: - *Entendeu o recado? Maravilha! Balofu, ele entendeu tudo!* [Ele grita para Peter]. *Agora ele sabe de tudo.* [Ele ri]. *Isso é realmente fantástico. Escute. Peter, vem cá! Escute, nós vamos apostar, tá?* [Peter volta para a sala]. *Senta aqui, vem cá.*
 Peter: - *Está escuro aqui.*
 Paul: - *Não vá dormir. Vamos apostar... que horas são?*
 Peter: - *Vinte para as nove.*
 Paul: - *Digamos que, daqui a 12 horas, vocês estarão mortos, certo?*
 Anna: - *O que?*
 Paul: - *Vocês apostam que amanhã estarão vivos e, nós, que estarão mortos, tá?* [Anna olha para Georg que sorri e segura o ombro do filho].
 Peter: - *Eles não querem apostar.*
 Paul: - *Isso não vale. Têm que apostar.* [Agora o enquadramento muda e podemos ver Paul em primeiro plano e Peter fora de foco. Paul olha para a câmera e fala com o espectador]. *O que você acha? Acha que eles têm chances de ganhar? Está do lado deles, é? Em quem vai apostar?* (Figura 106).



Figura 106 –Paul fala novamente com a câmera (espectador). Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

[Ignorando a quarta parede ‘aberta’ por Paul, Peter fala com ele]
 Peter: - *Que tipo de aposta é essa? Mortos não podem dar nada, nem ganhar nada.*
 Paul: - *Em todo caso, perderão. É óbvio.*

¹⁶⁷ A exceção se dá na tentativa de fuga de Schorsch. Quando o garoto se esconde na casa vizinha, Haneke utiliza uma série de planos subjetivos para sugerir as pistas deixadas por ele (suas pegadas no chão, por exemplo). Nessa sequência, o diretor se apropria de maneira mais frontal dos recursos típicos do gênero *thriller*, justamente para culminar na quebra radical, logo em seguida.

Georg: - *Parem com essa tolice. Estão querendo nos assustar. O que fizeram já não basta? Vocês querem o quê? Nosso dinheiro? Podem pegar e dar o fora. Não acham que Eva e Fred possam vir ver o que está havendo?*

Paul: - *E nos darão uma boa surra? [Ele sorri para Georg, sarcástico]. Muito bem, como dizem na TV, as apostas foram feitas! O que faremos agora? [Peter olha para Anna]*

Peter: - *Você pode nos fazer uma comida?*

Paul: - *Você me preocupa, Balofó. Não consegue se controlar? Você acabou de comer os frios. Que repugnante. O que essa gente vai pensar?*

Peter: - *Eu não comi desde o almoço. E pare de me chamar de Balofó.*

Paul: - *Ok, Tom.*

Peter: - *Ok, Jerry.*

A personagem de Paul, de certa maneira, pode ser caracterizada como uma consciência (sádica) ficcional do diretor. Ao quebrar a quarta parede, a personagem cria um universo paralelo no qual tem, exclusivamente, acesso ao espectador e controle da cena. Quando o faz, alude ao cinema *mainstream* hollywoodiano e sua lógica espectral a todo tempo. Nesse segundo momento de diálogo, descrito acima, ele ironiza a tendência natural do espectador em ficar do lado das vítimas em filmes violentos. Primeiramente, Haneke mostra a reação dos três membros da família à informação de que estarão mortos até às nove horas da manhã do dia seguinte, em *close-ups* individuais. Em seguida, como se fosse esse um movimento natural numa dinâmica em que estão todos implicados, Paul se dirige ao espectador.

Na sequência, o assassino propõe um ‘jogo’ chamado “gato no saco”, e coloca um pano no rosto de Schorsch (para ‘protegê-lo’ de ver a mãe nua, num ato sarcástico de pudor da personagem¹⁶⁸). A câmera, nesta cena, assume uma posição peculiar (Figura 107), pois, de certa forma, coloca o espectador num lugar *voyeurístico*, visto que a decupagem não nos aproxima das personagens – vemos como se estivéssemos escondidos.



¹⁶⁸ Para Brunette (2010, p. 60), “a humanidade da criança é obscurecida quando um capuz é enfiado em sua cabeça, assim como a humanidade da família inteira foi metaforicamente devastada por esses jogos arbitrários que os assassinos insistem em jogar” – Tradução da autora de: “*The child’s humanity is obscured when a hood is pulled over his head, just as the humanity of the entire family has been metaphorically ravaged by these arbitrary games the killers insist on playing*”.



Figura 107 – Jogo ‘gato no saco’. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Ao tampar o rosto do garoto, Paul inicia seu jogo cruel, imaginando como deve ser o corpo de Anna, bem como sua idade. Dando continuidade à castração de Georg, ele machuca Schorschi (nós ouvimos apenas os gritos) e mostra a reação de Anna, enquanto ele solicita que o marido a peça para se despir. Haneke reforça uma estrutura em plano e contraplano; no entanto, não há espetacularização nem da violência ao garoto, nem da nudez de Anna. Vemos em *close-up* as reações de todos (inclusive da criança com o saco na cabeça).

Nesse momento, Paul pede a Peter que tire o menino da sala para limpá-lo (ele urinara nas calças) e o garoto consegue fugir, descendo pela janela da casa. Novamente, o diretor alude ao cinema clássico, propondo uma típica sequência de fuga para uma possível salvação das personagens. Através de montagem paralela, vemos Paul indo atrás dele, enquanto Peter fica com o casal. Ao chegar ao portão da casa, Schorschi não consegue sair; logo, segue pelo caminho lateral (Figura 108). Haneke afirma:



Figura 108 – Schorschi tenta fugir. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

O tema da culpa está presente em todos os meus filmes. *Funny Games* era para servir de metáfora para uma sociedade que se voltou para dentro e excluiu o mundo exterior. Os homens hoje vivem em prisões que eles criaram para si. Eles não podem escapar, porque construíram os muros que os cercam. Então, é sua culpa. É daí que vem o sentimento de culpa que cada vítima sente. Não há vítimas em meus filmes completamente inocentes. Mas, mesmo assim, essas

vítimas não foram mortas por causa de seu sentimento de culpa¹⁶⁹ (HANEKE *apud* BRUNETTE, 2010, p. 56).

Anna pergunta a Peter por que eles não os matam logo, e o rapaz responde: “Não esqueça do valor do entretenimento. Assim não teríamos prazer”. Ele não tem acesso ao espectador como Paul (é mantida uma diferença hierárquica entre os dois, tal como as duplas tradicionais que eles mesmo mencionam, em que, de um lado, há um mais inteligente no comando, e de outro, um mais tolo e submisso), mas demonstra consciência do espetáculo e de certa instância extradiegética.

Quando o garoto chega aos vizinhos, a luz externa se acende ‘sozinha’¹⁷⁰. Ele olha para trás e podemos ver Paul chegando por detrás das árvores, em outra alusão típica ao gênero *thriller* – tudo parece se organizar como num filme clássico. Do outro lado da ação, Anna tenta convencer Peter a soltá-los, enquanto o filho percebe, já dentro da casa dos vizinhos, que seu corpo molhado deixara marcas pelo chão, permitindo a Paul encontrá-lo. Ele vê a amiga morta (apenas sua perna), pega o rifle e se esconde dentro do armário. Podemos ouvir Paul se aproximar, tanto pela sua voz quanto por sua sombra no chão, até que ele diz que irá ligar o som. Em primeiro plano, vemos o rapaz colocar um CD no aparelho de som e a mesma música do início do filme, de John Zorn, passa a ocupar todo o ambiente – a música que era extradiegética se torna agora parte da diegese, evidenciando a condição inexorável que seguirá sendo reforçada pela *mise en scène*.

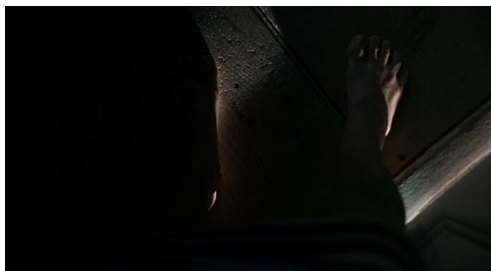
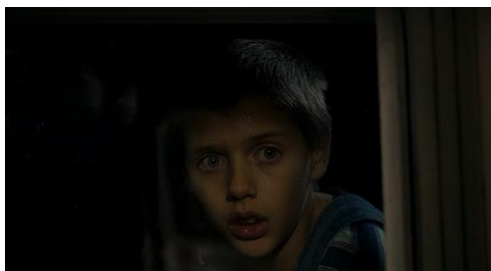
Quando o menino o encontra, ele aponta a arma e Paul diz para ele engatilhá-la. Ele o faz, tenta atirar, mas não há balas. Paul sussurra “Bum!” e, em corte seco, a montagem retorna à outra casa, onde Peter assiste à TV tranquilamente (na realidade, muda os canais¹⁷¹ até parar em um *rally* de carros – Figura 109): “Primeiramente, a cena se assemelha a uma

¹⁶⁹ Tradução da autora de: “*The theme of guilt is present in all my films. Funny Games was meant as a metaphor for a society that has turned inward and excluded the exterior world. Men today live in prisons they’ve created for themselves. They can’t escape, because they’re the ones that built the walls that surround them. So it’s their own fault. This is where the feeling of guilt that every victim feels comes from. There is no victim in my films who is completely innocent. But nevertheless these victims aren’t killed because of their guilty feelings*”.

¹⁷⁰ Pode-se deduzir que, uma vez que Paul a acendera à distância, ele pode estar de posse de um controle, ou seja, Haneke possui o controle da câmera e Paul detém os controles que dão a ele o poder de acender e apagar luzes, abrir e fechar portões, rebobinar o filme.

¹⁷¹ Nesta versão austríaca, antes de parar na corrida de carros, Peter transita por um filme épico, um discurso político, um programa de variedades, cenas de catástrofes naturais. Na de 2007, o personagem norte-americano passa por uma propaganda de cartão de crédito, pelo presidente russo Vladimir Putin, o filme clássico *Levada da Breca* (*Bringing Up Baby*, EUA, 1938, de Howard Hawks), catástrofes naturais. Mais uma vez se vê reforçada a banalidade da televisão pela perspectiva de Haneke, a partir do ato de mudar canais.

paródia de uma típica rotina da classe média, com a mulher sentada silenciosamente no sofá¹⁷² (BRUNETTE, 2010, p. 62).



¹⁷² Tradução da autora de: “At first, the scene seems like a parody of normal middle-class life, with the woman sitting silently on the sofa”.



Figura 109 – Sequência Schorschi nos vizinhos – montagem paralela. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Quando Paul retorna com o garoto, ele cumprimenta o parceiro, aludindo à animação norte-americana *Beavis e Butthead*¹⁷³. A ‘aposta’ é retomada e sua base parte de uma brincadeira de “uni-duni-tê”. Após tentarem adivinhar a idade de Anna e criarem uma regra que parte de um número (35), Paul avisa que vai pegar algo para comer e decidem que Peter iniciará a contagem por ela. O espectador entende que ao chegar a 35, o rapaz irá atirar em um deles; no entanto, a câmera vai para a cozinha.

Ao optar pelo deslocamento da catarse para o extracampo, Haneke interrompe a aproximação com a narrativa clássica e o filme assume sua perspectiva autorreflexiva de forma incisiva. Paul abre a geladeira – em sua lateral, podemos ver um ímã do Mickey Mouse (Figura 110: instante em que sua proximidade com a personagem Benny se torna radical) – para procurar os ingredientes do sanduíche, enquanto pode-se ouvir no extracampo o som alto da televisão e o tiro do rifle. O rapaz olha para o lado e continua preparando a comida, ao passo que podemos ouvir gemidos guturais e angustiantes de Anna e Georg, e o que parece ser um embate entre eles.

¹⁷³ “É difícil saber se Haneke está sendo condescendente aqui (nos Estados Unidos, à época que o filme foi feito, *Beavis e Butthead* eram frequentemente considerados pelos comentaristas como o ponto mais baixo da cultura popular, um claro sinal do iminente colapso da Civilização Ocidental), ou meramente tentando ilustrar a onipresença da cultura televisiva global (Americana)” – Tradução da autora de: “*It’s hard to know whether Haneke is being facile here (in the United States, at the time the film was made, Beavis and Butthead were often considered by the hectoring commentators to be the nadir of popular culture, a clear sign of the impending collapse of Western Civilization) or merely trying to illustrate the ubiquity of global (American) television culture*” (BRUNETTE, 2010, p. 63).



Figura 110 – Ímã de Mickey na geladeira. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Toda a sequência dura apenas um minuto – que parece muito mais longo justamente pelas articulações de montagem. Em *A Hora do Lobo* (*Vargtimmen*, Suécia, 1968), de Ingmar Bergman, a personagem Johan (Max von Sydow) sofre de insônia crônica e vive isolado em uma casa com sua esposa, Alma (Liv Ullmann), que costuma passar as madrugadas ao lado dele, enquanto agoniza com sua dificuldade de dormir. Uma noite, ele pergunta a ela se já reparou em como um minuto demora a passar quando vivemos situações angustiantes. Bergman, então, registra junto de sua personagem, o minuto inteiro (Johan pontua algumas passagens, “20, 30 segundos” etc.).

Ainda que *Violência Gratuita* não recorra precisamente a esse recurso da forma explícita com a qual o diretor sueco o aborda, nas duas cenas que envolvem a morte de Schorschi, Haneke investe na duração, na exploração do extracampo e em longos planos com a câmera estática como forma de intensificar sua recusa ao espetáculo e oferecer ao espectador o mesmo sentimento angustiante de esperar um minuto (ou vários) passar sem cortes atenuantes da catarse. Não bastasse, pouco depois, um plano-sequência de cerca de 10 minutos aguarda o espectador.

Quando a câmera retorna à sala, ao invés de registrar o corpo e revelar qual das três personagens foi morta (como tende a acontecer nas convenções do gênero *thriller*), Haneke opta pelo tradicional primeiro plano da televisão, tão recorrente em seu cinema. No entanto, agora, o aparelho está repleto de sangue (Figura 111).

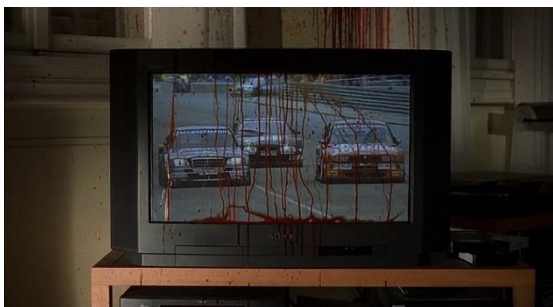


Figura 111 – Televisão ensanguentada. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

As percepções negativas¹⁷⁴ em torno deste filme geralmente versam sobre a crueldade do diretor, a violência contida em seu ato, visto que ele nega a exploração (*exploitation*) da violência. Não a “vemos”, mas Haneke não se furta em suscitá-la e mantê-la presente pela exploração do som no extracampo e o registro constante de suas consequências. O exemplo mais recorrente no filme é o joelho quebrado de Georg. Quando ele é atingido, a câmera o registra em plano médio e, num corte abrupto, a personagem cai no chão com as mãos na perna. Ouvimos o som do impacto do taco de golfe e não vemos efetivamente o mesmo tocá-lo; no entanto, até o final do filme, o espectador é confrontado com sua dor excruciante e os resultados de sua dificuldade de locomoção.

A forma escolhida pelo diretor para negar a típica banalização da imagem de violência durante a morte do garoto é, precisamente, simbolizá-la:

Vale a pena notar que os momentos mais fortemente autorreflexivos em *Funny Games* são expressos por meio de distintos tropos televisuais. Por exemplo, uma boa discussão foi dedicada ao fato de que quando um dos torturadores mata o primeiro membro da família – a criança -, ele o faz no espaço fora da tela de uma longa tomada que mostra uma cena doméstica relativamente cotidiana. Contudo, é menos frequentemente percebido que, quando essa longa tomada encerra o prolongamento da cena de violência, ela corta abruptamente não para o corpo da criança morta, mas para uma tomada perfeitamente enquadrada do televisor da família encharcado de sangue; as imagens na tela passando de modo desprezível, como se nada tivesse acontecido. Pra deixar esse trocadilho inequívoco – o sangue está “na” televisão, por assim dizer -, quando mais tarde a matrona da família consegue baleiar um dos atacantes numa tentativa de fuga, o outro responde com uma piada digna de uma série inteligente dos anos 90. Ele simplesmente agarra o controle-remoto da família, rebobina o filme a que nós estamos assistindo e impede a rebelião, de modo que a narrativa possa continuar se desdobrando rumo à inevitável execução da família, que se tornou inevitável justamente em virtude do poder que a capacidade da televisão em avançar ou

¹⁷⁴ Vários autores criticam as escolhas de Haneke neste e em outros de seus filmes. Em seu livro, *Michael Haneke*, Peter Brunette (2010) problematiza algumas dessas questões. Outro autor que cita diversos dos detratores de Haneke na imprensa é Oliver Speck, no livro *Funny Frames: the filmic concepts of Michael Haneke* (2010).

retroceder o tempo promete até mesmo ao cinema (SUTHERLAND, 2011, p. 213).

Alex Gerbaz (2011, p. 170), acerca desta mesma sequência, comenta a conexão estabelecida por Haneke entre o ato espetacular e a violência. Para tal, ele compara esta cena com uma situação vivida por Anne (Juliette Binoche), em *Código Desconhecido* (a mesma se encontra descrita no primeiro capítulo). Enquanto ela está passando roupas, podemos ver, pelo canto direito do enquadramento, um reflexo de sua televisão ligada (primeiros fotogramas da Figura 46). Ela ouve gritos em uma casa vizinha e, por uns instantes, diminui o volume da TV para ouvir, mas, depois de um tempo, desiste e o aumenta novamente. O autor discorre:

Ao longo desta cena estamos olhando para Binoche, mas há um reflexo da televisão do lado direito do quadro. É como se ela substituísse uma atração por outra – a criança gritando pela televisão. Em *Funny Games*, nós não testemunhamos a morte de Georgie, mas vemos sua evidência. Ao invés de mostrar o assassinato, Haneke foca em Paul preparando um sanduíche no outro cômodo. Devido a essa concentração em algo completamente mundano, nós nos tornamos profundamente conscientes de sermos espectadores. Assim como a personagem de Binoche, nós ouvimos um ato de violência sendo cometido, e esperamos para ver o que acontece em seguida. Paul não faz nada quando o tiro é disparado – ele não reage em absoluto. Haneke nos frustra com essa falta de resposta. Ele nos pune por desejar ver o que aconteceu, por ter prazer na representação da violência.¹⁷⁵

A autorreflexividade almejada por Haneke, a partir do simbolismo da televisão, é explorada, em *Violência Gratuita*, nos momentos cruciais, em que Peter a assiste passivamente enquanto Anna, imobilizada, jaz no sofá e é imputado ao seu filho a responsabilidade de salvá-los; pelo som incômodo do *rally*, que aponta para uma série de ironias do mundo contemporâneo, pelo sangue na tela. Não por acaso, para dar vazão ao plano-sequência mais longo e lancinante do filme, é preciso que Anna a desligue.

Assistir à televisão, uma ação tão banal, em si mesma, não ofereceria perigo. Sutherland (2011, p. 211), ao refletir o efetivo papel da televisão na nossa sociedade, recorre ao

¹⁷⁵ Tradução da autora de: “Throughout this scene we are looking at Binoche, but there is a reflection of the television on the right-hand side of the frame. It is as if she substitutes one attraction for another – the child screaming for the television. In *Funny Games*, we do not witness Georgie’s death, but we see the evidence. Rather than showing the murder, Haneke focuses on Paul’s preparation of a sandwich in the next room. Because if this concentration on something completely mundane, we become keenly aware of being spectators. Like Binoche’s character, we hear an act of violence committed, and we wait and see what happens next. Paul does nothing when the shot is fired – he does not react at all. Haneke frustrates us with this lack of response. He punishes us for wanting to see what has happened, for taking pleasure in the depiction of violence”.

tratado de Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations* (“Simulacro e simulação”, de 1983), para pensar a questão da “morte por televisão”: “os pólos que separam as imagens da mídia, de um lado, e a realidade material, de outro, fundamentalmente “implodem” no abismo nuclear do pós-modernismo, e nenhuma ontologia é possível ou necessária”¹⁷⁶.

Essa implosão está na base das articulações de Haneke. Em sua “Trilogia da Glaciação”, bem como em *Violência Gratuita*, a imagem midiática e o “real”, fazem parte de uma mesma coisa na mente deturpada de suas personagens. O desfecho deste filme corrobora essa reflexão, pela associação absurda de Paul das relações entre real e ficção quando discutem o filme *Solaris* (*Solyaris*, URSS, 1972), de Andrei Tarkovsky.

O que se vê, como se vê e de onde se vê, são questões que estão no cerne da obra do diretor e, em *Violência Gratuita*, toda a *mise en scène* é construída para o despertar da consciência mencionada por Gerbaz. Ao olhar para o outro lado, câmera e personagem produzem um efeito letal, visto que a decupagem de ambas as sequências (do sanduíche na cozinha e, adiante, o casal em choque na sala) contrariam expectativas ao negar uma imagem histriônica que poderia, através de uma série de articulações de *mise en scène*, posicionar o espectador confortavelmente *fora* da cena.

Diante da imagem da televisão ensanguentada, podemos ouvir, do extracampo, Paul e Peter conversando:

Paul: - *Você é um idiota, Balofo. Matar um que não faz diferença. Mate os outros. Ficou louco?*

Peter: - *Ele tentou fugir.*

Paul: - *E daí? Não é razão para sair atirando. Você não tem senso de timing? Que horas são?*

Peter: - *Quase meia-noite.*

Paul: - *Merda! Agora não vamos arrumar nada com os outros. Vamos embora!*

Peter: - *Que ótimo!*

Paul: - *Muito obrigado pelo taco! Vou colocá-lo de novo no saco, ok? Obrigado. Tenham uma boa noite!* [Ouvimos o barulho da porta enquanto eles dizem “Tchau”].

Se, até a morte de Schorschi, Haneke ainda flertava com a narrativa clássica, agora, ele assume uma perspectiva em que posiciona a câmera no tripé (há três movimentos sutis ao longo de 11 minutos), de forma a que podemos ver, no canto direito, o corpo inerte do garoto, Anna em choque no sofá e apenas parte das pernas de Georg (Figura 112). Contrastando com a obsessão de Paul acerca das horas, nesta sequência a sensação é de um tempo suspenso no espaço.

¹⁷⁶ Em nota, a autora esclarece: “Deve-se ressaltar que Baudrillard não relaciona suas formulações a respeito do simulacro com o tratamento ontologicamente mais substantivo do termo que Gilles Deleuze desenvolve cuidadosamente em sua obra (2011, p. 230).



Figura 112 – Morte de Schorschi. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

A disposição dos elementos em cena contribui para criar uma barreira entre a família e o espectador. No entanto, apesar do distanciamento literal da câmera, a crueza dessa representação suscita impactante aproximação pela não espetacularização da circunstância retratada. A única luz presente vem do abajur, caído no chão, e da televisão (que segue ligada em volume alto). As personagens ficam estáticas por cerca de um minuto, até que Anna vira a cabeça para a direção do filho, levanta-se com dificuldade, passa por ele e desliga a televisão. A imobilidade das personagens confere à cena um caráter pictórico que nos permite associar este enquadramento com a pintura “*Casa de Loucos*”, de Francisco Goya, pintor que Haneke admira (Figura 113).



Figura 113: “*The Madhouse*” (Francisco Goya, 1816).
Fonte: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Na pintura, o espanhol retrata um manicômio, num período (século XVIII) em que a representação da loucura era comum nas artes. A luz, aqui, vem do lado de fora, e a claustrofobia do local em muito se assemelha ao cenário caótico da casa dos Schober, em *Violência Gratuita*. As figuras grotescas de Goya guardam em seus corpos e no que restou

de suas indumentárias, as marcas de um passado que se desconhece (e uma possível alusão a figuras de poder, advindas do clero e do exército). A nudez e a exposição de sua condição frágil pela luz vinda da janela, alude à realidade exterior, possivelmente responsável pela loucura que se compartilha ali.

No caso de *Violência Gratuita*, a luz (artificial) vem de dentro (fora da casa é um lugar escuro e inatingível), e a relação mais direta com o mundo exterior é oferecida pela televisão ('janela') – para Haneke, um dos mais relevantes símbolos da loucura contemporânea.¹⁷⁷ O *rally*, espécie de “jogo” automobilístico, contrapõe o trauma das personagens, aludindo a uma vida que continua do outro lado da tela. Ao longo da corrida, diversos nomes são mencionados e, sabe-se, as imagens televisivas nos filmes do diretor tendem a reportar circunstâncias do mundo extradiegético, ou seja, de maneira bastante irônica, a televisão também remete a nós e à nossa realidade. Na versão norte-americana, fica ainda mais perceptível essa relação com a vida exterior ao filme (por diversas vezes, é mencionado o nome do conhecido piloto colombiano Juan Pablo Montoya na competição Nascar, exibida na TV).

Após desligar o televisor e passar mais dois minutos parada, Anna olha para Georg no extracampo e diz: “Eles já foram”, mas seu marido não responde. Com extrema dificuldade, a mulher tenta cortar a fita que amarra seus braços, mas não consegue. Ela vai pulando até a cozinha e diz que irá pegar uma faca. Só neste momento vemos Georg tentando se levantar (a câmera havia feito um movimento sutil para acompanhar Anna até o aparelho de televisão e agora o enquadramento se ajusta para incorporar o marido). Ele passa quase dois minutos estático e inicia um choro convulsivo. Anna retorna e o abraça. À medida que Georg se acalma, os dois ficam em absoluto silêncio por mais quatro minutos. A sequência inteira, após o primeiro plano na TV até os dois saírem da sala, dura cerca de 10 minutos (Figura 114).

¹⁷⁷ Falar da televisão como um símbolo ‘pós-moderno’ parece algo deslocado, dado o fato de esta mídia não mais se restringir ao formato tradicional e de a internet, por exemplo, suplantá-la em termos do consumo midiático contemporâneo. O diretor, inclusive, havia anunciado, em meados de 2015, que seu próximo filme após *Amor* se chamaria *Flashmob*, e retrataria personagens que se encontrariam por ocasião do evento. (Disponível em: <http://www.indiewire.com/2015/06/michael-haneke-drops-flashmob-working-on-new-film-set-in-france-263187/>) – “*Flash Mobs* são aglomerações instantâneas de pessoas em um local público para realizar determinada ação inusitada previamente combinada, estas se dispersando tão rapidamente quanto se reuniram. A expressão geralmente se aplica a reuniões organizadas através de e-mails ou meios de comunicação social” (Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/2011/05/flash-mob-o-que-e.html>). Ainda que, até o presente momento, o diretor tenha desistido do projeto, o fato de ter cogitado fazê-lo sugere seu interesse em refletir sobre a conjuntura atual da sociedade a partir de novos paradigmas.



Figura 114 – Sequência posterior à morte de Schorschi. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Quando Anna e Georg finalmente saem do cômodo, um sarcástico corte mostra a casa do lado de fora. A paz e o silêncio exteriores contrastam com o horror e a clausura internos. Ela tenta sair e percebe que a porta está trancada – novamente, as personagens estão à mercê de seus próprios mecanismos de segurança e proteção. Ambos decidem que ela irá procurar ajuda sozinha (visto que Georg não consegue se mover) e eles passam um longo tempo discutindo uma série de detalhes (roupa para ela sair, localização do alicate para cortar a cerca, cadeira para ele se sentar e, por fim, o telefone) – uma dilatação de tempo que o cinema clássico geralmente dispensaria.

Antes de sair, ela tenta ligar o telefone e tem a impressão de ter voltado a funcionar. Segue-se um curioso diálogo: Georg diz para ela ligar e ela pergunta para quem. Seu

marido responde: “Para qualquer um, para a polícia!”. Anna pergunta qual é o número. Ele não sabe responder; então, decidem ligar para outra pessoa.

Na versão norte-americana, Haneke recorre a um típico clichê: quando Anne pergunta para quem deveria ligar, o marido responde, sem pestanejar: “A polícia”. O diretor não se furta a fazer um plano-detelhe no aparelho enquanto George digita o número mais recorrente no cinema americano (911). É curioso notar a diferença entre os dois filmes, no sentido de que os austríacos, pelo olhar de Haneke, não veem na polícia como uma óbvia opção de socorro, ao passo que os americanos sempre se reportam à instituição.

Após uma dramática despedida entre os dois, Anna sai pela janela e Georg fica um longo tempo buscando conexão com o mundo exterior através do telefone: “apesar de todos nossos aparelhos de comunicação, Haneke parece estar dizendo, nós continuamos incapazes de nos comunicar e, por fim, à mercê de impulsos animais primários”¹⁷⁸ (BRUNETTE, 2010, p. 64). Enquanto isso, vemos Anna na rua, tentando inutilmente contato com as casas trancadas do condomínio.

No que Brunette chamará de “o jogo de sorte mais cruel”, ela vê um carro se aproximar e se esconde atrás de uma árvore com medo de serem os assassinos. No entanto, quando decide pedir socorro para o segundo veículo, Haneke investe na cena mais hitchcockiana do filme. Um corte revela seu rosto observando o carro se aproximar e, em seguida, os faróis de longe. Retorna-se a casa e vemos Georg cobrindo o corpo do filho com um pano, quando escuta um barulho na porta. Reticente, ele pergunta: “Anna?” e um corte revela a porta da sala. Um tempo depois, ouvimos o som de uma bola de golfe e a mesma pára diante da porta. Outro corte mostra a expressão incrédula de Georg e, devagar, Paul aparece. Quando tenta jogar a bola nele, acerta a câmera que balança, num aceno sarcástico do diretor ao retorno daquele que tem acesso ao universo extradiegético, enquanto suas personagens não conseguem sair da própria casa e do condomínio (Figura 115).

¹⁷⁸ Tradução da autora de: “*Despite all our gadgets for communication, Haneke seems to be saying, we remain unable to communicate and, ultimately, at the mercy of primal animal impulses*”.

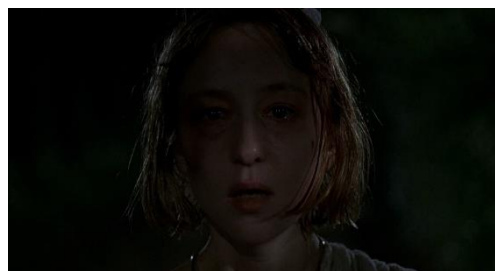




Figura 115 – Fuga de Anna – montagem paralela. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Os dois retornam à sala com Anna amordaçada. Após o corte, vemos os dois novamente no sofá e Georg ensanguentado, mas a agressão não foi mostrada. Paul descreve um novo ‘jogo’, que visa definir como eles irão morrer e quem será assassinado primeiro. Inicia-se uma série de alusões ao universo do espetáculo cinematográfico. Assim que explica o que fará, Paul comenta que eles têm de mostrar à audiência do que são capazes. Segue-se o diálogo:

Georg: - *Chega.*

Paul: - *Chega? Você acha que já chega? O que acha, Anna? Pra você já chega? Ou quer jogar mais?*

Georg: - *Não responda mais. Deixe eles fazerem o que querem, por favor. Assim isso termina mais rápido.*

Paul: - *Ah, isso é covardia. Aí, tudo acabará mais rápido. Não alcançamos a duração final do filme ainda.* [Neste momento, ele olha novamente para a câmera].

Paul: - *Isto é suficiente? Mas você quer um final real com um desfecho plausível, certo?* [Ele volta a olhar para Georg]. *A aposta ainda vale e não pode ser retirada unilateralmente.* (Figura 116)



Figura 116 – Paul: “Isto é suficiente?”. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

O retorno dos dois rapazes prenuncia a grande catarse e a expressão dessa consciência da cena, bem como da relação do espectador com esse tipo de cinema, é um indicativo disto. Na parcela final, o filme expõe de forma ainda mais explícita a quebra entre as instâncias diegética e extradiegética e, tanto no diálogo com o espectador quanto entre eles, as personagens passam a se referir à cena e ao espectador frontalmente.

Paul explica as regras de seu “jogo” e pede que Anna decida o que quer. Ela não responde e ele pede que Peter faça “aquilo” de novo. Ouvimos Georg gritar no extracampo e Anna fica apavorada e pergunta o que tem de fazer. O rapaz a manda fazer uma oração, mas ela diz não saber nenhuma. Recorre-se, então, a Peter e o rapaz recita a mesma oração da garotinha Evi, em *O Sétimo Continente*: “*Lieber Gott, mach mich fromm, dass ich in den Himmel komm!*” – algo como “Amado Deus, faça-me piedoso, para que eu possa ir para o Céu”. Ela repete e Paul diz: “Você está pedindo algo a Deus. Reze com fé” (a ironia de seu comentário e da circunstância aludem ao coral da escola de Benny, em *O Vídeo de Benny*).

O que se sucede é a concessão do poder maior de controle ao antagonista. Em primeiro plano, enquanto ouvimos Paul recitar a prece do extracampo, Anna olha de soslaio para o lado e, num ímpeto, pega o rifle, puxando o gatilho. Peter é alvejado, sendo atirado à parede e caindo inerte no chão (Figura 117). A cena é toda rebobinada (vemos e ouvimos cada etapa) por Paul até o instante em que Anna tenta pegar o rifle; no entanto, quando vai pegá-lo, Paul puxa-o de sua mão, dizendo a ela que não pode quebrar as regras e pedindo que se despeça do marido, atirando nele à queima-roupa.





Figura 117 – Sequência do tiro em Peter. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

No gesto mais autorreflexivo do filme, Haneke recorre a um recurso videográfico de forma radical. Se, em *O Vídeo de Benny*, a presença do vídeo estava justificada pelo arsenal do garoto, em *Violência Gratuita*, alude-se à lógica televisiva uma série de vezes, até que a matéria fílmica é invadida, provocando um dos desvios mais drásticos da obra do diretor: “Ao voltar a cena atrás o diretor e o filme matam outro personagem: o espectador narrativo

clássico que se deixa levar (de olhos bem fechados) pela narrativa-desejo de excitação, vingança regressiva, e intensos estados de exceção” (BENTES, 2011, p. 110).

O que se segue é que a câmera enquadra Paul apontando o rifle e dando o tiro (não vemos Georg, ele permanece no extracampo). O corte seco acompanha o som e, agora, vemos Paul, Peter e Anna com capas de chuva indo em direção ao lago. Enquanto os dois rapazes conversam no extracampo, vemos Anna encontrando a faca que havia caído no início do filme (Figura 118).





Figura 118 – Anna encontra a faca no barco. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

Segue-se o diálogo:

Peter: - ...*Só que está tudo invertido. Claro que as previsões são erradas para evitar o pânico. Agora, Kelvin sabe e quer avisar a esposa e a filha a tempo. Mas o problema não é fugir do mundo da anti-matéria, mas recuperar a comunicação...* [Paul vê Anna tentando cortar a corda do barco]

Paul: - *Olha! Isso que é uma atitude de esportista!* [Peter vira-se para ir até ela]. *Cuidado, Balofó! Pensei que não sabia nadar!* [Peter pega a faca, olha para Anna e joga a faca no lago]. *Pegue a viúva. Ela se sentirá sozinha lá.*

Peter [para Anna]: - *Você pode cooperar? Não é fácil. Além disso, posso te machucar. Então, onde eu estava?*

Paul: - *Problema de comunicação entre a matéria e a anti-matéria.*

Peter: - *Isso! Como se estivesse em um buraco negro. A força da gravidade é tão forte, que nada escapa do silêncio absoluto*¹⁷⁹.

Paul: - *Por falar nisso, quantas horas?*

Peter: - *Que?*

Paul: - *Que horas são?*

Peter: - *Oito e pouco.*

Paul: - *Já?* [Ele se dirige a Anna e dá um beijo em seu rosto]. *“Ciao Bella”.*

Peter: - *Por quê? O café da manhã é às nove. Ela ainda tinha meia hora.*

Paul: - *Primeiro, estava difícil navegar assim e segundo, estou ficando com fome.*

Peter: - *Isso é verdade.* [Eles riem de maneira similar às personagens que aludem ao longo do filme, “Beavis e Buttthead”]. *...quando Kelvin supera a força da gravidade, acontece que um universo é real, mas o outro é ficção.*

Paul: - *Como isso acontece?*

Peter: - *Era uma espécie de modelo de projeção no ciberespaço.*

Paul: - *E onde está seu herói agora, na realidade ou na ficção?*

Peter: - *A família dele está na realidade e ele na ficção.*

Paul: - *Mas a ficção é real, não?*

Peter: - *Como assim?*

Paul: - *Bem, você a vê nos filmes, certo?*

Peter: - *Claro!*

Paul: - *Então, ela é tão real quanto a realidade que você vê igualmente, certo?*

Peter: - *Besteira.*

Paul: - *Por quê?* [Em corte seco, vemos em primeiro plano os pés de Paul – calçando tênis da marca All Star – chegando à margem].

O ato de jogar a faca no lago é a agressão final de Haneke ao espectador do cinema *mainstream*. Em consonância com a descrição do filme *Solaris* por Peter, *Violência Gratuita* é um registro de um universo paralelo em que a diegese e a extradiegese parecem fazer parte do mesmo projeto autorreflexivo. No filme russo, se trata de dois planetas

¹⁷⁹ A palavra dita por Peter aqui é “*Funkstille*”. Ele quer dizer que as rádios estão mudas, ou seja, o silêncio que surpreende é o dos meios de comunicação e não dos indivíduos.

diferentes e, aqui, o diretor parece atestar que as semelhanças entre as duas instâncias diegéticas apontam para a evidência de uma sociedade adoecida.

Se, no filme de Tarkovsky, as personagens não sabem lidar com a imortalidade como algo atingível, em *Violência Gratuita*, Peter e Paul, os “artefatos” de Haneke, guardam algo de sobrenatural: “eles não podem ser mortos. Eles se movem facilmente entre os mundos diegético e extradiegético (se o mundo diegético é a Terra, isto significa que o mundo de nosso espectador é o inferno?)”¹⁸⁰ (SORFA, 2011, p. 174).

Para Paul, o que iguala os dois mundos (real e ficção) é a possibilidade de “ver”, a evidência ontológica daquilo que está diante de nós simplesmente porque vemos. A personagem ignora as questões de representação e a evidência apontada por Bazin (“o cinema é uma linguagem”¹⁸¹). O que estes quatro filmes (“Trilogia” e *Violência Gratuita*) atestam é não somente a igualdade entre esses dois universos, como algo por demais complexo: a vida só encontra potência através da imagem, e a violência mais evidente diz respeito a: 1) como a consumimos e 2) como desejamos controlá-la.

Em *O Sétimo Continente*, morre-se para alcançar a *imagem* do Paraíso pressuposto. As orações, repetidas algumas vezes no filme, são o recurso mecânico culturalmente construído para possibilitar esta passagem. Crê-se, no final das contas, na imagem, e morre-se olhando para ela (as personagens inertes diante da televisão ligada). Em *O Vídeo de Benny*, mata-se para “ver”, ou seja, mais potente que a morte em si é a sua imagem. Já *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, a morte possibilita a passagem de suas personagens, da vida banal e despotencializada, para a imagem midiática. Só assim elas deixam a estrutura fragmentada e se tornam narrativa. *Código Desconhecido* trata a questão da visualidade por algumas chaves instigantes (principalmente pela abordagem política dos imigrantes): Anne (Juliette Binoche) é uma atriz e por diversas vezes ela transita entre diegeses (a do filme e das obras em que sua personagem atua).

A verdade está *na imagem*.

Ao atracarem o barco à margem, Paul se dirige à casa das próximas vítimas. Bate, chama por alguém, e se apresenta como aquele que estava com Anna no dia anterior. Assim que a moradora sai para pegar os ovos, ele dirige o olhar para a câmera. A imagem congela e,

¹⁸⁰ Tradução da autora de: “*They cannot be killed. They move easily between the diegetic and the extradiegetic worlds (if the diegetic world is Earth, does that mean that our spectator world is hell?)*”.

¹⁸¹ BAZIN, 1983, p. 128.

pela terceira vez, a música de John Zorn invade o ambiente, denunciando o recomeço do ciclo letal (Figura 119).



Figura 119 – Sequência final: *Violência Gratuita*. Fonte: *Violência Gratuita* (1997).

A sociedade para a qual Paul se dirige é bem provavelmente a “sociedade do espetáculo”, conforme profetizada por Guy Debord. Busca-se o choque e retirar o espectador da apatia diante de um mundo onde realidade e ficção habitam, perigosamente, o mesmo lugar.

Dez anos após o lançamento da versão austríaca de *Violência Gratuita*, Haneke foi convidado a dirigir a refilmagem, nos Estados Unidos. O diretor viu nessa oportunidade a chance de finalmente alcançar o público no qual havia se baseado desde o início.

3.1 – *Funny Games U. S.* (2007) – pequenas, mas significativas variações

Um dos principais motivos para incluir brevemente a segunda versão do filme em forma de sub-item, em vez de percorrê-lo com a mesma intensidade do restante do capítulo, se deve ao fato de defender-se aqui a ideia de que, apesar das evidentes diferenças entre eles, se não se trata do mesmo filme, abordam o mesmo sintoma.

Em conversa com Dave Calhoun, descrita no livro de Brunette (2010, p. 137), Haneke explica:

O título era em inglês. Se você olhar de perto para o interior da casa, na versão original, não há casas assim em nenhum lugar da Áustria! A ideia do original era dirigida para o espectador americano de filmes violentos, mas, infelizmente,

devido ao elenco de língua germânica, o filme original só funcionou no circuito de arte. Quando me deram a oportunidade de fazê-lo novamente e em outro idioma, eu disse ‘Ok, vamos fazer’. Eu espero que funcione. Vamos ver. Estou bastante curioso.¹⁸²

Ao levar o filme para os Estados Unidos e recorrer ao trio de atores que circulam no imaginário do espectador do cinema norte-americano contemporâneo, Haneke encontraria, supõe-se, terreno fértil para colocar seu projeto em prática. No entanto, o filme teve uma passagem bastante tímida pelas salas do circuito comercial e seu consumo mais significativo se deve ao mercado de DVDs.

Desde os trailers¹⁸³, à decupagem e ao roteiro, o diretor manteve-se bastante fiel à versão original; entretanto, algumas diferenças ficam evidentes. A própria presença da atriz Naomi Watts, se não distancia ainda mais o espectador de uma relação reflexiva com o filme, contribui para um impacto bastante significativo quando a narrativa começa a apontar seus caminhos opacos.

Há uma diferença de pouco mais de um minuto de um para o outro, pois, na versão de 1997, o filme inicia direto na sequência da estrada, ao passo que, na norte-americana, alguns créditos amenizam a brusquidão da abertura, aparecendo sobre tela preta (em cor vermelha, como no original). O curioso é que, diferentemente do que se espera de um filme comercial hollywoodiano, que evidencia o nome de suas estrelas na primeira oportunidade, o que se apresenta são créditos de produção (assistentes, direção de produção, equipe de produção e o nome de Naomi Watts, como produtora executiva). A um espectador atento e conhecedor da primeira versão, pode-se notar a ironia do diretor, ao explicitar as funções centrais da indústria hollywoodiana, em vez de exibir os conhecidos nomes de seus atores.

As disparidades culturais entre os dois países contribuem para acentuar uma ideia mais sombria do filme austríaco em relação a uma suposta alegria superficial norte-americana. Como as imagens a seguir atestam, no instante em que o nome dos atores que interpretam a personagem Paul (Arno Frisch / Michael Pitt) aparece nos créditos, a família austríaca parece mais contida, enquanto a outra sorri de forma efusiva (Figura 120).

¹⁸² Tradução da autora de: “*The title was an English title. If you look closely at the inside of the house in the original, there’s no house like this anywhere in Austria! The idea of the original was to address the American viewer of violent films a little bit, but unfortunately because of the German-speaking cast, the original film worked only on the art-house circuit. When they gave me the opportunity to make it again and in a new language, I said ‘Okay, let’s do it’. I hope it works. We’ll see. I’m very curious*”.

¹⁸³ Trailer 1997, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tkbG1uSH0to>; trailer 2007, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9TBoWs32zlc>



Figura 120 – Crédito: 1997 / 2007. Fonte: *Violência Gratuita* (1997 / 2007).

De acordo com o site IMDB, os atores mantinham a decupagem do primeiro filme em mãos no *set* de filmagem. Além disso, podem-se apontar algumas diferenças a título de curiosidade. Enquanto o cachorro austríaco se chamava Rolfi, o americano – certamente mais uma ironia do diretor –, atendia pelo nome de “*Lucky*” (“sorte”, em inglês). Na primeira quebra da quarta parede, Paul (Michael Pitt) não pisca para a câmera, ele apenas olha e sorri. Apesar do rosto pueril, Pitt costuma interpretar antagonistas e seu sorriso, neste contexto, parece guardar certo sarcasmo do diretor (Figura 121).



Figura 121 – Paul pisca / sorri para a câmera. Fonte: *Violência Gratuita* (1997 / 2007).

Outra diferença diz respeito à sequência em que Anna / Anne se despem. Na versão austríaca, Susanne Lothar fica com um vestido tipo segunda pele que não revela muito de seu corpo, enquanto que Naomi Watts, mais reconhecível como uma espécie de *sexy symbol*, fica de calcinha e sutiã. Apesar disso, Haneke não explora seu corpo de maneira sensual, mas pode-se aventar a hipótese de que despi-la um pouco mais faz parte de seu manual provocativo com a platéia norte-americana (Figura 122).



Figura 122 – Anna / Anne tenta escapar. Fonte: *Violência Gratuita* (1997 / 2007).

No momento em que Paul (Pitt) propõe à família apostarem que em 12 horas estarão mortos, a personagem usa a palavra alemã “*kaputt*” (“quebrado, destruído”), em vez de “*dead*” (“mortos”); ou seja, há uma consciência sutil (sarcástica, talvez) de se tratar de uma segunda versão.

Na cena da cozinha, em que Paul prepara o sanduíche enquanto Georgie é assassinado na sala, pode-se notar que não há ímã do Mickey na geladeira. Sendo o diretor tão minucioso, pode-se supor que, em território norte-americano, não haveria necessidade de enfatizar a adesão ao símbolo de sua própria nação.

Para Price (2010, p. 43),

Pode-se dizer que *Funny Games* – não importa a qual versão se assiste – é ele mesmo sobre a refilmagem. É sobre a recorrência da tortura com uma leve variação, se variação fosse uma distinção significativa na lógica arbitrária que a dor do outro torna possível. Peter e Paul revivem¹⁸⁴ a tortura todos os dias, de uma família à outra.¹⁸⁵

É de imagens que Haneke trata e de seu potencial banalizante. Em ambas as versões, pode-se perceber como o diretor opera uma tortura a seus espectadores, ao puni-los por lidarem com as imagens dessa forma. A sociedade para a qual a personagem Paul se dirige (Figura 123) é baseada na “sociedade do espetáculo”, conforme profetizada por Guy Debord. Um mundo apático que assiste sem crítica à violência diariamente na televisão – vamos de assassinatos aos gols da semana, à meteorologia, tranquilamente. A televisão parece resignar-nos em um lugar ocupado tanto pelo real quanto pela ficção – um quase não-lugar que, se nos instiga em alguma medida a nos relacionarmos com a realidade (de acordo com

¹⁸⁴ Aqui, ele recorre ao termo “*remake*”. Na tradução para o português, perde-se o trocadilho - N. A.

¹⁸⁵ Tradução da autora de: “*One can say that Funny Games – no matter which version one sees – is itself about the remake. It is about the recurrence of torture with only slight variation, as if variation were a meaningful distinction in the arbitrary logic that someone else’s pain makes possible. Peter and Paul remake torture every day, from one family to the next*”.

a visão de mundo de Haneke, pelo ao menos), é bem provável que quando o fazamos seja para chegarmos ao mais recôndito de nosso ser: um desejo soturno de ver a morte também de perto, fora das telas, para que possamos “saber como é”. A constatação terrível que o diretor deixa para nós é que, aparentemente, a única vida possível reside no universo das imagens.



Figura 123 – Paul nas duas versões. Fonte: *Violência Gratuita* (1997 / 2007).

Capítulo 4 - *CACHÉ*: DE ONDE VEM A IMAGEM?

Um gesto une os três filmes analisados nesta tese: o de rebobinar (e também acelerar e pausar) imagens *do* filme, *no* filme, pelos personagens. Apesar de se tratar do mesmo procedimento, seu sentido e função se diferem, como vimos tentando abordar. Em *O Vídeo de Benny*, o ato diz respeito a um desejo de controle da personagem, bem como reflete sua percepção distorcida do mundo e das imagens, além de certa prisão neste dúbio universo – a vida só ganha sentido e potência *em* imagens, ao mesmo tempo em que transformá-la em imagens é uma forma de torná-la mais “consumível”.¹⁸⁶ Nesta obra, Haneke enfatiza a cisão entre os dois universos, do filme e da diegese de Benny, tanto através da montagem quanto da evidência material (e nominal, haja vista constar no título) do vídeo, pela sua textura, ranhuras e imperfeições. Em *Violência Gratuita*, o recurso videográfico atravessa a narrativa (cinematográfica) minuciosamente construída pelo diretor. O vídeo interfere no cinema e se torna um potente mecanismo autorreflexivo, ao modificar os rumos da trama.

Caché (2005) é o primeiro filme de Haneke registrado em tecnologia digital – escolha nada aleatória. Atendo-se somente à matéria fílmica, pode-se dizer que a diferença primordial entre esta obra e as demais é justamente o fato de ter sido registrada em vídeo (HDTV)¹⁸⁷. Vale atestar o elemento complexificador: as imagens do filme, em termos de sua qualidade de resolução, em nada se diferem dos vídeos recebidos pelo casal protagonista, o que intensifica os desvios – o espectador só compreende se tratar de um vídeo dentro do filme quando as imagens são rebobinadas, aceleradas ou pausadas pelas personagens.

Em *O Vídeo de Benny*, a diferença das imagens capturadas em vídeo e película era fundamental para expor as particularidades do universo da personagem Benny. Em *Violência Gratuita*, a possibilidade de manipulação da imagem pelo recurso de rebobiná-la por uma das personagens é o desvio radical promovido no filme, pois interfere de forma determinante em sua diegese. Já em *Caché*, a semelhança entre as duas imagens (do filme e dos vídeos dentro do filme) é essencial ao discurso proposto.

A sequência de abertura introduz questões substanciais que irão nortear todo o filme. Como nos outros dois componentes da análise, o diretor insinua um caminho que a obra

¹⁸⁶ Haneke faz menção a isso, em entrevista concedida a Serge Toubiana sobre *O Vídeo de Benny*.

¹⁸⁷ Seus filmes anteriores foram realizados em película 35mm (ou 16mm, caso de diversas de suas obras para a televisão).

não necessariamente irá percorrer. O enquadramento revela parte de uma viela e uma casa, algo escondida em meio aos carros estacionados e à árvore que tampa parte de sua entrada (Figura 124). Especialmente devido à maneira como articula a duração desta cena, Haneke opera uma importante transformação no sentido da abertura.



Figura 124 – Sequência de abertura. Fonte: *Cache* (2005).

A linguagem clássica-narrativa nos ensina, por convenção, a aguardar que desse plano inicial suceda um enquadramento aproximado que revele uma personagem ou a localidade onde parte da ação se passa – o tradicional uso do plano geral para o particular, também aludido em *Violência Gratuita*. Em seguida, os créditos aparecem em letras pequenas no centro da tela e, tal como no filme de 1997, são descritas detalhadamente em um bloco único grande parte da equipe por trás do filme (em procedimento pouco comum para o início de uma obra: empresas produtoras, produção, câmera, som, maquiagem, figurino, atores, produção executiva e, no canto inferior direito, “um filme de Michael Haneke”). O plano perdura e, apesar de se assimilar às diversas sequências de longa duração e câmera estática típicas no cinema do diretor, pelo fato de não haver nenhuma contextualização prévia, vai-se da expectativa (aguarda-se um acontecimento simplesmente por estarmos diante de ‘nada’) à vigilância.

Num primeiro momento, pode-se, inclusive, suspeitar se tratar de uma imagem estática, mas, aos poucos, carros e pessoas passam (Juliette Binoche, inclusive, sai discretamente da casa para fora do enquadramento – Figura 125) e o esforço de nos relacionarmos somente com esta imagem nos permite perceber detalhes que por ventura passariam despercebidos: o movimento das folhas na árvore, o som dos pássaros, como a casa é ‘protegida’ pelo concreto dos prédios em seu entorno, a placa com o nome extremamente sugestivo da rua lateral: “*Rue des Iris*” (‘Rua da Íris’).



Figura 125 - Sequência de abertura. Fonte: *Caché* (2005).

Como praticamente todo o cinema de Haneke parece aferir, sua base reflexiva está alicerçada no ato de *ver* (o que se vê e não se vê, como se vê, e também o que se produz, para qual público e, principalmente neste filme, o que se esconde). Em *O Vídeo de Benny*, as imagens são o filtro (ou o único caminho possível) para o mundo, enquanto que, em *Violência Gratuita*, essas instâncias (filme/extradiegese) se misturam e o único que transita livremente entre elas é o algoz (Paul).

Em *Caché*, cada imagem desses vídeos dentro do filme carrega intensa ambiguidade, posto que: viola a privacidade das personagens (ainda que não seja considerada perigosa pela polícia); denota a onipresença de uma câmera que nem espectador, nem personagens veem; se mistura com o filme a tal ponto que, se não for manipulada (rebobinada, acelerada ou pausada), não é possível distingui-la como exterior a ele; carrega consigo diversos sentidos (filme, documento, vídeo, vigilância). Por fim, mas não menos importante, as fitas-cassete vêm embrulhadas em desenhos de grafia infantil que fornecem uma chave para a memória (e a culpa) do protagonista (novamente, de nome Georges), além de sua abertura e ambivalência permitir diversas interpretações.

Ademais o título, *Caché* (“Escondido”), evidencia se tratar, basicamente, daquilo que se oculta: imagens que invariavelmente irão remeter à memória, aos traumas, à culpa – num nível individual e social, visto que o filme explicitamente alude a um episódio de extrema violência na história da França e da Argélia, em 17 de outubro de 1961 (massacre da polícia francesa contra manifestantes argelinos em Paris). Mais uma vez, a partir da abertura de sua *mise en scène*, Haneke oscila entre diferentes instâncias narrativas, transitando entre, sua diegese, outra diegese (cujo autor desta vez se desconhece), a memória da personagem e o mundo exterior ao filme, refletido através dos programas jornalísticos na televisão e da menção ao evento de 1961 por Georges.

Terminados os créditos, a imagem continua a durar e se torna outra coisa, sem que tenha sido necessário qualquer recurso adicional. A aparente disfuncionalidade da cena provoca um primeiro desvio: de uma tradicional abertura ficcional, à imagem de vigilância. No entanto, fica a questão: o que/quem estamos vigiando e, além do espectador, quem vigia com ele? Inesperadamente, vozes surgem no extracampo (vale mencionar o depurado trabalho de som – as vozes parecem sair, literalmente, de trás):

- *E então?*
- *Nada.*
- *Onde estava?*
- *Num saco plástico, na entrada.*
- *O que foi?*

Um corte revela o exterior da casa, porém, agora é noite. De outro enquadramento, lateral, podemos ver um casal saindo da casa. O homem (que podemos reconhecer como sendo o ator francês Daniel Auteil) atravessa a rua e se detém diante da viela (Figura 126). Agora, o nome da viela fica ainda mais evidente, visto que ele olha diretamente para o interior da “rua da íris”, reforçando o caráter metalinguístico do filme.¹⁸⁸



Figura 126 – Homem (Daniel Auteil) olha para a viela. Fonte: *Caché* (2005).

O diálogo continua, agora, diante da câmera:

- *Devia estar ali, não?*
- *Volte pra dentro.* [Eles entram na casa e um novo corte retorna à imagem anterior].
- Georges: - *Amanhã eu pergunto aos Rochants e Beaufays se eles viram alguma coisa. Ele deve ter ficado lá um bom tempo.*
- Anne: - *Eu já liguei para o Antoine, ele não viu nada. Liguei para Marie, mas caiu na secretária eletrônica.*

¹⁸⁸ De acordo com ANDRADE (1999, p. 16), a metalinguagem pode ser percebida em filmes nos quais “o discurso se apresenta de forma explícita, referindo-se ao próprio cinema, seja através de citações ou mesmo na relação do público com o reconhecimento deste discurso”.

A imagem passa a ser manipulada (Figura 127) e, pela primeira vez, vimos a saber se tratar de um vídeo dentro do filme. Vemos riscos que indicam uma fita VHS sendo adiantada, enquanto o diálogo continua no extracampo.



Figura 127 – Imagem sendo adiantada. Fonte: *Caché* (2005).

Anne: - *A fita dura duas horas.* [Pessoas e carros passam no vídeo, enquanto ouve-se Anne respirar no extracampo]. *A que horas você saiu?*

Georges: - *Não sei. Pouco depois de você, em torno de 8:45. François ligou para...* [Vemos Georges saindo da casa (no vídeo) e atravessando a rua em direção à viela].

Anne: - *Lá!*

Georges: - *Espera.* [A fita rebobina até ele começar a atravessar a rua. Começa novamente. Quando ele passa e olha aparentemente em direção ao local onde a câmera supostamente está, a imagem é congelada] – (Figura 128).



Figura 128 – Georges atravessa a rua. Fonte: *Caché* (2005).

Georges: - *Como eu não notei esse cara, é um mistério.*

Anne: - *Talvez, a câmera estivesse em um carro.*

Georges: - *Não parece ter sido filmado através de uma janela.*

Anne: - *Algum lugar naquela casa, talvez?*

Outro corte e agora estamos dentro da casa. A televisão é desligada e Georges finaliza: “Que coisa! Nem sei o que dizer. Quem faria uma brincadeira dessas?” (Figura 129).

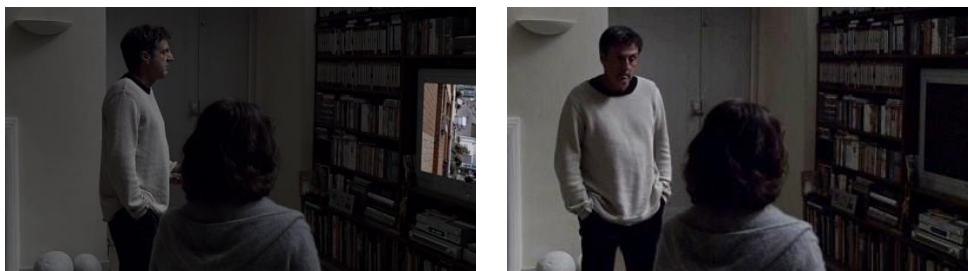


Figura 129 – Casal termina de ver o vídeo. Fonte: *Caché* (2005).

Está colocada, pois, a dúvida *da imagem na imagem*. Não se tratava somente do filme de Haneke, mas de imagens dentro dele. Através de uma sequência na Rua da Íris, o diretor nos coloca *dentro e fora* da cena e ainda subverte (novamente) uma regra habitual da narrativa clássica. O ponto de vista quando surge Georges diante da viela sugere um possível contraplano subjetivo posterior, ou seja, a câmera substituiria o olhar da personagem, fazendo com que o espectador veja o que ela vê. No entanto, ao invés disso, Georges retorna a casa e somos inseridos novamente no interior da imagem de vigilância de sua casa, pela perspectiva da câmera que os vigia.

Ao final, descobrimos que a cena não faz parte da diegese como se supunha, mas de outra diegese, de alguém que desconhecemos, *dentro ou fora* do filme. Essa sequência introduz a dinâmica de base de *Caché* – se a imagem não for manipulada, o espectador jamais saberá se tratar de uma cena diegética ou extradiegética.

Na linguagem clássico-narrativa, o plano de um olhar na maioria das vezes é sucedido por um contraplano de quem olha (ou para quem/o que se olha). Por exemplo, numa sequência do filme *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*, Itália/França, 1957), de Federico Fellini (Figura 130): um plano aberto revela Cabíria (Giulietta Masina) à esquerda, entrando em sua casa e, do lado direito, sua amiga a observa. No corte seguinte, Cabíria é enquadrada em primeiro plano, olha para a amiga e dá um recado (temos aí um plano), ao passo que ela (em contraplano) escuta o que Cabíria diz.



Figura 130 – Cenas de *Noites de Cabíria*. Fonte: *Noites de Cabíria* (1957).

Em *Caché*, isso praticamente não acontece. A montagem de Haneke não necessariamente acompanha o ritmo do olhar, da fala ou do movimento das personagens. Num sentido macro pode-se dizer que o ato de enquadrar implica invariavelmente no ato de desenquadrar. Assim, estabelece-se uma relação de interior e exterior da imagem a partir de como estão articulados o enquadramento e a montagem em qualquer filme, visto que o exterior do quadro está pressuposto (de forma mais ou menos explícita). O interessante, em *Caché*, é justamente como o diretor *tenciona* essa relação, realizando um cinema sempre desejoso de invocar os não-limites do quadro, uma obra que transforma essa consciência em estratégia, potência, discurso.

Aqui, não se trata unicamente de uma relação entre campo e extracampo ou, do filme e do vídeo de uma personagem no filme (tal como em *O Vídeo de Benny*), mas de imagens que atravessam a narrativa sem contextualização de sua origem; logo, sua ambivalência produz um efeito multiplicador de sentidos. A ideia metafórica de um pêndulo é ainda mais fortalecida em *Caché*, pois, por um lado, o filme alude à lógica *whodunit*¹⁸⁹ – no entanto, esta parece ser uma falsa questão, já que, no decorrer do filme, o que importa é menos quem produziu essas imagens e mais o que elas provocam na narrativa.

Outro ponto relevante se refere ao fato já mencionado de as imagens da entrada da casa também aludirem à vigilância, ou seja, ainda poderiam sugerir uma perspectiva objetiva, visto que seriam mediadas por um equipamento eletrônico, sem intervenção humana. Em uma mesma sequência, Haneke alterna da sugestão de uma abertura convencional, à imagem de vigilância que, se por um lado pode insinuar se tratar de um *thriller*¹⁹⁰ (como em *Violência Gratuita*), por outro, é também carregada de um índice, de certa forma, documental.

Na sequência de abertura, é instaurada uma dúvida na imagem que irá nortear todo o film – no entanto, a questão jamais é solucionada. A imagem, em *Caché*, a todo tempo, remete ao fora dela, ao que ela não revela, e, ao longo do filme, ganha também outros contornos.

¹⁸⁹ “*Whodunit* (contração da pergunta *Who has done it?* ou ‘Quem fez isso?’) é um drama, romance, peça ou filme policial com um enigma: ‘Quem matou?’[nota de pé de página]”. “Um *whodunit* não é suspense, mas uma espécie de interrogação intelectual. O *whodunit* suscita uma curiosidade destituída de emoção; ora, as emoções são um ingrediente necessário ao suspense” (HITCHCOCK, 2004, p. 76).

¹⁹⁰ Principalmente, se pensarmos que alguém produziu essas imagens para afrontar o casal – suspeita que servirá, inclusive, de fio condutor das ações da personagem Georges.

Tem-se uma única certeza, colocada pela própria obra: mais alguém filma, ou, no limite, há outra câmera posicionada em lugares misteriosos – e, mais importante, ‘ela’ vigia.

Em 1997, David Lynch dirigiu *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, EUA / França), filme no qual um casal começa a receber fitas de vídeo que também mostram sua casa (do lado de fora e, em seguida, de dentro – inclusive, com imagens dos dois dormindo). Ao procurarem a polícia, um detetive pergunta se possuem uma câmera em casa e eles negam. Fred (Bill Pullman), o marido, complementa: “eu gosto de me lembrar das coisas do meu jeito, não necessariamente como elas aconteceram”, ou seja, para ele, as imagens têm um poder comprobatório, revelam o ‘real’ tal qual é. Sua memória não necessita de imagens que a comprovem, não importando o lastro com a realidade.

No universo de Haneke, as imagens são, ao mesmo tempo, a base das mazelas do homem e também a sua redenção: arte, reivindica o diretor em diversas entrevistas, ao contrário das imagens feitas para rápido e irrefletido consumo na mídia e no cinema *mainstream*. Em seu esforço, em tantos aspectos moderno, ao atirar-se a um mundo pós-moderno, parece inferir que o cinema tem como função primordial desconstruir expectativas e projetar-se num campo aberto. Não se trata de uma montagem que visa o choque, tal como Eisenstein, ou de um mergulho intelectual denso, como Godard, Glauber Rocha, Straub e Huillet, por exemplo. Haneke se vale de recursos por vezes simples, mas instiga precisamente por apostar na subversão de padrões estabelecidos.

Por mais intrincadas que sejam as questões postas em *Caché*, se trata de uma obra linear, diferente do quebra-cabeça de Lynch. Em ambos os filmes, a vigilância anônima dispara gatilhos em seus protagonistas. Em *Estrada Perdida*, a personagem passa por uma verdadeira metamorfose que modifica a narrativa, enquanto que no filme de Haneke, por mais que o foco esteja em Georges, sua memória reflete uma conjuntura política maior e mais relevante que seu conflito pessoal.

Numa primeira instância, tal como mencionado anteriormente, o conflito entre França e Argélia é um incontestável pano de fundo desta obra; no entanto, como frequentemente afirma seu diretor, a interpretação dos fatos está à mercê do espectador – e, para ele, a conjuntura política aludida por este e outros de seus filmes reporta a uma condição mais macro do que localizada em um único país ou acontecimento. No que tange aos seus primeiros trabalhos para o cinema, não se trata simplesmente de representações da Áustria do pós-guerra, mas de mazelas típicas de países capitalistas (especialmente os europeus). O

mesmo pode ser dito de *Código Desconhecido* (e a questão da imigração na Europa) e *A Fita Branca* (que alude à juventude hitlerista). Em *Caché*, ainda que seja impossível não analisar o filme à luz do conflito de 1961, também é visível a crítica e conexão entre França, Alemanha, Estados Unidos e Áustria na obra do diretor:

As diferenças culturais e históricas entre Alemanha, França e América não importam aqui. O que importa é o que todos eles compartilham: a presença recorrente da tortura e uma trajetória histórica que claramente articula participação na tortura de hoje; agora, como antes, o uso da tortura é uma violação da lei internacional, e sua presença hoje se conecta à administração de Bush em uma rede de equivalência que conduz de volta a de Gaulle/Argélia e à Alemanha nazista. Nada mais¹⁹¹ (BRICE, 2010, p. 47).

É inegável o viés político da obra de Haneke e, em *Caché*, o diretor novamente amplia seu espectro para além do contexto interno da família em questão (tal como em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, *O Tempo do Lobo* e *Código Desconhecido*). Como abordado no primeiro capítulo, esse intermédio entre clássico, moderno e pós-moderno em sua filmografia permite relacionar o mundo refletido pelo seu olhar a uma espécie de passagem entre ambas as considerações, de Foucault e Deleuze, no que tange às ideias de disciplina e controle, respectivamente.

Hérman Ulm (2011, pp. 119-131), em texto intitulado “Imagens do microfascismo. Segurança e controle. Seis fragmentos para a obra de Michel Haneke”, aborda a questão dos microfascismos que preexistem ao grande fascismo, relativo a um poder ditatorial imposto pelo Estado aos governados. Para ele, o fascismo só se torna possível uma vez instauradas “pequenas formas de fascismo”:

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

¹⁹¹ Tradução da autora de: “*The cultural and historical differences between Germany, France and America do not matter here. What matters is what they all share: the recurrent presence of torture and a historical trajectory that clearly articulates the stakes of torture today; now, as then, the use of torture is a violation of international law, and its presence today links the Bush administration in a chain of equivalence that leads back to de Gaulle/Algeria and to Nazi Germany. Nothing less*”.

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*.

Um filme posterior a *Caché* vem à mente, no que toca à questão da vigilância na sociedade pós-moderna: *Câmara Escura* (Brasil, 2012), do pernambucano Marcelo Pedroso, em que o diretor articula um arriscado dispositivo¹⁹² que consiste em inserir uma pequena câmera ligada dentro de uma caixa, embrulhá-la e deixá-la na porta de casas cuidadosamente escolhidas da cidade do Recife, devido a seus muros altos e sistemas de segurança e vigilância. Pedroso em pessoa toca o interfone, diz possuir uma encomenda, posiciona a caixa no chão e vai embora. No dia seguinte, ele retorna, munido de DVDs com seus filmes (curiosamente, imagens que conferem a ele o *status* de quem filma), informa ser um cineasta e tenta se retratar pela atitude.

Todo esse processo é registrado por uma segunda câmera, e Pedroso alterna entre ela e o outro aparelho inserido em sua câmara escura – cujo preparo é também cuidadosamente revelado ao espectador. Quando chega às casas, ele filma seu entorno e, ao inserir a câmera na caixa, por vezes, seu próprio rosto também aparece (Figura 131). Na montagem final, temos acesso a poucas imagens produzidas pela sua câmera invasora a partir do momento em que ela adentra as casas (visto que poucas famílias autorizaram seu uso), mas, curiosamente, o áudio capturado por ela permeia toda a narrativa.



Figura 131 – Marcelo Pedroso filma. Fonte: *Câmara Escura* (2012).

¹⁹² Utiliza-se aqui o conceito de *dispositivo* tal como abordado por Migliorin (2005) para dizer de um recurso frequentemente utilizado no documentário contemporâneo: “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio”. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>

A grande ironia desses filmes centra-se na subversão de sentido das imagens (das fitas de vídeo, em *Caché*, à câmera, em *Câmara Escura*), em uma sociedade totalmente mediada por elas. Diante do tradicional convite “Sorria, você está sendo filmado”, não se estremece; contudo, a vigilância assumida por um dispositivo e desprovida de um rosto ou instituição que o regule tem um potencial assustador. Assim, Haneke e Pedroso, a partir de diferentes articulações (ficção e documentário), revelam o temor da vigília descontextualizada na sociedade pós-moderna.

Pedroso acentua sua ironia a partir, tanto da construção artesanal de seu dispositivo (nos é revelada cada etapa, tal como a preparação de uma bomba, como visto em inúmeros filmes), como da alusão ao primeiro cinema, nesse instrumento de ver imagens que, aqui, ganha contornos pós-modernos, uma vez que transporta um pequeno aparelho capaz de capturá-las. Soares Junior pontua, na crítica ao filme pernambucano:

O documentário ou dispositivo na verdade é uma ação terrorista que consiste em seqüestrar a câmera dos poderes constituídos que hoje a subjagam e controlam (a Lei, a Ordem, a paranóia dos condomínios) e restituí-la às funções demiúrgicas e encantatórias que os primórdios do cinema descobriram para ela.¹⁹³

Dentro da caixa, o diretor coloca o fragmento de um texto de Stan Brakhage (1983, pp. 341,342) que diz o seguinte: “Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre aos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção”. Na continuação do original de onde foi extraído esse trecho, o cineasta diz: “Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “verde”? [...]. Não se pode nunca voltar atrás, nem mesmo na imaginação. Depois da perda da inocência, somente o conhecimento total pode nos compensar”.

Brakhage, um dos mais relevantes artistas do cinema experimental, apostava na capacidade de “trabalhar de tal forma o símbolo de maneira que nele sejam deflagradas forças que destruam todo o seu potencial simbólico. A partir do símbolo, temos o acesso a uma experiência primitiva, inconsciente que arrasa o próprio sentido da simbolização”¹⁹⁴. Obviamente, não foi esse o efeito do experimento de Pedroso.

¹⁹³ Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/camara-escura-de-marcelo-pedroso-brasil-2012/>

¹⁹⁴ Luiz Soares Junior, disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/brakhage.htm>

O resultado, como de se esperar, é o pavor e a revolta dos receptores de sua câmara escura. Através do som que nos é revelado e dos poucos resquícios de imagens que sobraram da articulação posterior entre o diretor e as ‘vítimas’ de seu experimento, nós, espectadores, vemos a postura pacífica de Pedroso diante dos interfones que intermediam seu encontro com as personagens e apenas imaginamos as feições daquelas que apenas sua câmera alcançou.

Em *Câmara Escura*, tal como em *Caché*, as personagens recorrem à polícia e não obtêm muito êxito, pois uma câmera sem imagens revelatórias de um escuso objetivo criminoso (Pedroso) e fitas de vídeo que contêm apenas imagens de espaços externos (Haneke), não parecem oferecer perigo, visto que não houve violência física, mas, quiçá, simbólica. Na era pós-moderna, ainda não se chegou ao ponto de punirmos os dispositivos – a polícia precisa de rostos e ações mais efetivas que justifiquem sua intervenção.

O diretor pernambucano consegue um feito curioso, cujo efeito dificilmente seria atingido por um filme de ficção. O policial procurado por uma das famílias não apenas aceita participar de sua filmagem, como lê o texto de Brakhage diante da câmera de Pedroso. Após a leitura, o rapaz se limita a dizer: “é, bem, como a gente ainda estava se indagando se era um fato criminoso, se não era, nós inicialmente pensamos que era pra se ter conhecimento do ambiente interno”. A única interpretação lógica possível, pela perspectiva da figura do policial, é ver nesse ato o intuito de um crime posterior.

Uma das famílias filmadas (que ganha maior destaque em *Câmara Escura*) permite que o diretor entre em sua casa, mas nega a presença da câmera. Inicialmente, seus ‘comparsas’ filmam as sombras que aparecem quando a porta é aberta por um dos moradores e permanecem posicionados do lado de fora com a câmera ligada. Podemos ouvir a indignação da família e a reação ponderada de Pedroso, até o momento em que um dos moradores diz que ele está cometendo um crime, pois “tirar a privacidade, botar uma máquina para filmar e para ter som e sacudir para filme ou determinada coisa que vocês queiram fazer, isso é perigoso”. No instante em que ouvimos a palavra “crime”, a câmera, do lado de fora, mostra a câmera de vigilância da casa.

No instantâneo das situações, o filme de Pedroso vai articulando seus comentários acerca dos paradoxos da pós-modernidade. *Caché*, por outro lado, não conta com as potências da realidade de maneira tão pungente como um documentário é capaz de alcançar; no entanto,

Haneke aposta na autorreflexividade como forma de fazer a ponte entre esses universos – do filme e do mundo representado nele.

Em *Câmara Escura*, temos acesso direto ao executor das imagens e os moradores dessas casas, apesar de serem (estranhamente) convidados a produzirem e participarem também desse processo, acabam por tornarem-se, de um lado, vítimas, e, de outro, figuras obscurecidas por este complexo sistema ‘de controle’ do qual fazem parte. Haneke também confere a suas personagens esse lugar dúbio. Inicialmente, Georges e Anne podem ser vistos como as vítimas que têm seu espaço privado invadido; no entanto, no transcorrer do filme, essas fitas acabam por deflagrar uma complexa situação que envolve tanto a perversidade de Georges quanto o passado sangrento da França.

A imagem descontextualizada da casa de Georges e Anne, em si, não oferece ao espectador um caminho a seguir – se trata de uma narrativa cujo objetivo é descobrir o autor dessas filmagens (*whodunit*) ou se o filme apresentará outros desafios. No entanto, nesse ‘nada’ aparente reside a aposta do filme.

Em seu livro *A Imagem*, Jacques Aumont discorre de maneira profunda sobre as formas visuais. Ao citar E. H. Gombrich, o autor menciona a importância do papel do espectador, visto que “é ele quem *faz* a imagem” (AUMONT, 2012, p. 91). Aumont aborda a perspectiva de Gombrich de que “não há olhar fortuito”, visto que a percepção visual pressupõe um conhecimento prévio do mundo e, além disso, comenta acerca da “regra do etc”:

Ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem *supre*, portanto, o não representado, as lacunas da representação. Essa complementação se dá em todos os níveis, do mais elementar ao mais complexo, o princípio de base proposto por Gombrich sendo que uma imagem nunca pode representar *tudo*. [...] A imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação (AUMONT, 2012, pp. 86-89).

Apesar de Gombrich se referir à imagem pictórica, sua ponderação pode ser apropriada para o contexto de *Caché* – e, de certa forma, para praticamente todo o cinema de Haneke. O diretor investe na incompletude para induzir o espectador a uma relação reflexiva com a obra a partir de sua tentativa de suprir aquilo que a narrativa não encerra. O interessante, em *Caché*, é que aquilo que se esconde não necessariamente diz respeito ao que falta na imagem (seu autor, um contraplano ou, quiçá, a continuação lógica de uma sequência),

mas no que essas imagens (as das fitas e também os desenhos que as acompanham) evocam.

Ao revelar o interior da casa de Georges e Anne, Haneke exhibe o grande arsenal imagético do casal. A estante onde está localizada a televisão em que eles assistem às fitas e ao noticiário, é uma espécie de parede (um forte, que os separa – e protege? – do mundo exterior) que cobre toda a extensão entre a porta da casa e seu interior. Acima dela, pode-se ver uma janela que, das poucas vezes em que aparece, praticamente nada revela do exterior. Nas prateleiras, estão dispostas diversas fitas-cassete, livros e o aparelho de TV (Figura 132), possibilitando uma inevitável associação entre esses ‘filtros’ e o quarto de Benny, no filme de 1992.



Figura 132 – Parede da casa de Georges e Anne. Fonte: *Caché* (2005).

Na figura abaixo (133), pode-se notar que, no meio da estante de Benny, está localizada a televisão; abaixo e acima, as fitas VHS do garoto; e, do seu lado direito, a câmera de vigilância que, sabemos, fica posicionada em sua janela.

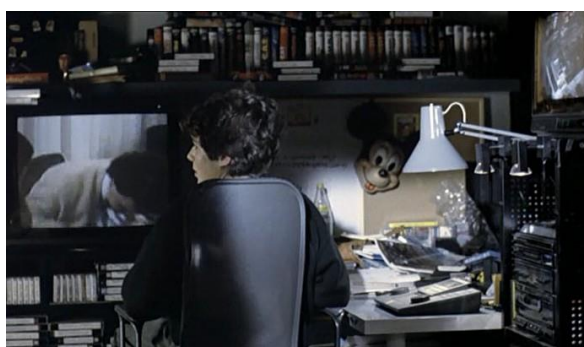


Figura 133 – Estante de Benny. Fonte: *O Vídeo de Benny* (1992).

Pode-se supor que, para Haneke, as imagens são sempre o fim e o começo de tudo.

Dando seguimento ao filme, após assistirem à primeira fita, Georges aventa a hipótese de se tratar de uma brincadeira dos amigos de seu filho, Pierrot. Anne diz que duvida, visto que não é muito divertido (“*drôle*”, ou, em inglês, “*funny*”) – a associação com *Violência Gratuita* é inevitável. Além desse momento, a questão dos jogos também é aludida no filme (como será abordado mais adiante).

Uma vez que os nomes das personagens, em Haneke, nunca são escolhidos ao acaso, é curioso que essa personagem do filho, que circunda sutilmente a narrativa em diversos momentos e ganha relevância na sequência enigmática que encerra o filme, reporte a uma personagem da *Commedia dell Arte*¹⁹⁵ italiana: Pierrô é uma personagem que vive um triângulo amoroso com a Colombina e o Arlequim. Na pantomima inglesa, ele é considerado uma espécie de palhaço. Seu nome original era Pedrolino, e Pierrot é a forma como os franceses o nomearam. Por seu amor não correspondido e por se tratar da personagem mais pobre da trama, era alvo frequente das piadas da história.

Em *Caché*, Pierrot (Lester Makedonsky) é um garoto de 12 anos, no auge da puberdade. A princípio, sua participação é secundária; no entanto, por diversas vezes, suas competições de natação interpõem-se na narrativa. Seu nome, possivelmente, se trata de uma ironia do diretor, visto que alude a certa inocência, em contraponto com a sugestão sutil de sua participação na criação das imagens que afrontam seus pais.

O que se segue à abertura é o jantar da família e uma parte da aula de natação de Pierrot. Em seguida, vemos novamente uma imagem com o enquadramento da primeira cena do filme. Está colocada, mais uma vez, a situação de desconfiança que passa a rondar *Caché*.

Outro filme, um documentário recente que parte de um dispositivo para instaurar um processo reflexivo, convidando seu espectador a desconfiar das imagens dispostas a ele, é *Santiago* (Brasil, 2007), do diretor João Moreira Salles, que tenta retratar, em filme, uma experiência negativa ao documentar o antigo mordomo de sua família. Anos antes do lançamento, Salles havia filmado Santiago e, como mostra a obra de 2007, conduziu o processo de forma um tanto quanto leviana. Ele abandonou o material bruto por mais de

¹⁹⁵ A *Commedia dell Arte* surgiu na Itália, no século XVI. “O estilo surgiu como alternativa à chamada *Commedia Erudita*, de inspiração literária, que apresentava atores falando em latim, naquela época uma língua já inacessível à maioria das pessoas. Assim, a história do trio enamorado sempre foi um autêntico entretenimento popular, de origem influenciada pelas brincadeiras de Carnaval. Apresentadas nas ruas e praças das cidades italianas, as histórias encenadas ironizavam a vida e os costumes dos poderosos de então. Para isso, entravam em cena muitos outros personagens, além dos três mais famosos [Pierrot, Colombina e Arlequim - N. A]”. (Disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/quem-sao-o-pierro-o-arlequim-e-a-colombina/>).

uma década e o retomou após relevante carreira como cineasta, para questionar seus procedimentos na versão de 1992, a partir de “uma reflexão acerca do material bruto” (subtítulo do filme).

Em uma cena de apresentação da casa, Salles registra a piscina da mansão que morara com sua família, bem como um dos cômodos, e um boxeador que comporia performaticamente a memória de sua personagem na versão original. Ao cair uma folha sincronicamente na piscina, o narrador (seu irmão, fazendo-se passar por ele) comenta o acontecimento fortuito e, ao revelar os diversos *takes* daquela cena, informa ao espectador:

“Essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles, uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de logo no *take* seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar? Nesse dia, ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? Terá sido o vento que balançou esses cabides? Será que nesse quarto encontramos mesmo essas cadeiras cobertas por um pano branco? Na decupagem, escrevi: sem a cadeira, só móvel coberto e cortina; bastante bom. E aqui, o que havia de fato? Uma cadeira e o abajur? O abajur e uma garrafinha? Ou somente o abajur, sem a garrafinha? Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde iríamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiagem o boxeador, de exagerar o seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com certa desconfiança” [Trecho transcrito diretamente do filme - N.A.].

Não se pretende aqui comparar *Caché* com os documentários brasileiros citados. É importante atestar, no entanto, que o movimento de Haneke no sentido de trabalhar as imagens recebidas pelas personagens do filme numa base ambígua, que invariavelmente confere a elas certo estatuto de realidade exterior ao filme (ou, no limite, exterior à *mise en scène* cinematográfica), permite essa associação. Uma vez que seu próprio título atesta que algo se esconde e não há diferença de resolução e qualidade entre as imagens do filme e das fitas-cassete recebidas por Georges e Anne, a articulação da montagem intensifica a ideia de que, aqui, tudo também “deve ser visto com certa desconfiança”.

A sequência seguinte à natação, reforça a construção em abismo (*mise en abyme*) presente em praticamente todo o filme. Vemos a entrada da casa e novamente ‘nada’ acontece, até que os faróis de um carro (localizado no extracampo) refletem-se no muro lateral da “Rue des Iris” (especificamente, vindo de trás da câmera que filma a cena). Georges surge também do extracampo, atravessa a rua e entra em sua casa. Pouco depois das luzes se acenderem, um corte revela a personagem apresentando um programa de crítica literária na

TV – estamos dentro da cena televisiva. Quando a câmera faz *zoom-out*, somos apresentados ao cenário, uma espécie de réplica falsa da sala de sua casa (Figura 134).



Figura 134 – Georges e Anne jantam com amigos / Georges em seu programa de TV. Fonte: *Caché* (2005).

As paredes da confortável sala de jantar dos Laurent são cobertas por livros (reminiscências da ordem epistemológica pretelevisual obtida no apartamento, em *Benny's Video*), tal como o *set* do programa de televisão de Georges, que, ironicamente e talvez anacronicamente, concerne livros. Aqui no cenário do estúdio, no entanto – acentuando e complicando o tema do filme do real versus o representado – os livros são todos falsos¹⁹⁶ (BRUNETTE, 2010, p. 115).

Esse duplo adiciona ao filme outra camada complexa: uma terceira instância diegética, referente ao programa de televisão. Temos, até o momento, o universo diegético compreendido pelo filme, essa outra esfera, das imagens recebidas pelo casal, e o universo televisivo que Georges habita.

Ao final do programa, Georges é chamado por uma mulher e sai do cenário fictício para atender ao telefone. Sua expressão muda e, em seguida, vemos o primeiro plano de um desenho de grafia infantil, enquanto uma mão retira o controle remoto da mesa. Ouvimos Anne dizer a Georges: “A fita veio embrulhada na folha” (Figura 135).



Figura 135 – Georges atende ao telefone / Desenho e controle remoto. Fonte: *Caché* (2005).

¹⁹⁶ Tradução da autora de: “The walls of the Laurent’s comfortable dining room are covered with books (reminiscent of the pretelevisual epistemological order that obtained in the apartment in *Benny’s Video*), as is the set for Georges’s television program, which ironically and perhaps anachronistically concerns books. Here on the studio set, however – underlining and complicating the film’s theme of the real versus represented – the books are all fake”.

Um novo corte e volta-se ao que agora viremos a confirmar se tratar das imagens da segunda fita. Riscos surgem na tela e a imagem é rebobinada até o momento em que Georges retorna ao extracampo e os faróis de seu carro refletem-se no muro (Figura 136).

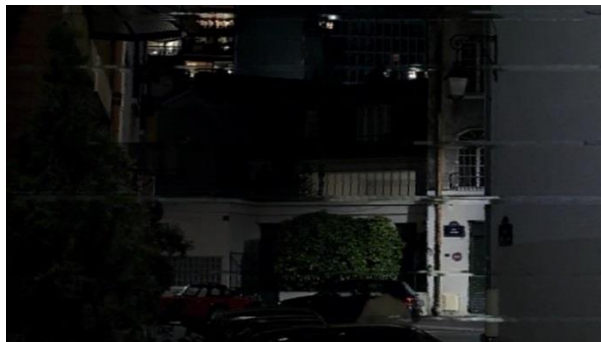


Figura 136 – Imagens da segunda fita. Fonte: *Caché* (2005).

Quando a imagem torna a ser mostrada, um corte seco revela um garoto limpando sua boca ensanguentada e olhando diretamente para a câmera (Figura 137).



Figura 137 – Imagens da segunda fita: garoto limpa a boca. Fonte: *Caché* (2005).

Quando a cena retorna à viela, podemos ouvir o seguinte diálogo entre o casal:

Anne: - *O que foi? O que passa? Georges?*

Georges: - *O que? Nada... nada, eu... estou cansado.*

Anne: - *O que vamos fazer agora?*

Georges: - *Como?*

Anne: - *Quer chamar a polícia?*

Georges: - *Sim... [reticente]. Não, eu não sei... me deixe ver o desenho de novo.* [Um novo corte e vemos a mão de Anne passando o desenho para ele. Georges abre a folha para ver melhor].

Anne: - *Talvez, nós devêssemos mostrá-lo à polícia.*

Georges: - *Parece um desenho de criança.*

Anne: - *Não sei dizer, não tenho ideia.*

Georges: - *Devo perguntar a Pierrot?*

Anne: - *Não, para que? Você acha mesmo que um dos amigos dele estaria nos espionando toda noite? Seria idiota.* [Corte e vemos os dois diante da televisão. Georges desliga a fita e liga num programa jornalístico] - *Por que parou?*

Georges: - *Como assim? O que mais quer ver?*

Anne: - *É estúpido, mas estou com medo.*

Na sequência de abertura, pelo exercício de duração da cena e ausência de qualquer elemento que confira a ela sentido dramático, o espectador é obrigado a se relacionar com a imagem por um prisma diferente. Não há condução de seu olhar, visto que a imagem está estática, ou mesmo mudança no enquadramento. É curioso notar que Georges não parece interessado em realmente assistir às imagens que lhe são entregues por esse autor desconhecido.

Anne enfatiza, ao se referir à primeira fita, que esta possui duas horas de duração (tempo comum a um longa-metragem). Importante lembrar que, em *Violência Gratuita* (ambas as versões), quando Georg/George diz ao jovem psicopata que já está suficiente, Paul replica que ainda não atingiram o tempo de duração de um longa-metragem. No entanto, em *Caché*, Georges apenas reconhece o espaço filmado nas fitas e desvia o olhar, ao passo que Anne sempre parece ter assistido a todo o conteúdo.

Novamente, a televisão passa a habitar o universo das personagens que, mesmo diante dela, ignoram o que está sendo transmitido. Enquanto conversam sobre o ocorrido, o jornal menciona uma epidemia na China e, em meio à fala paralela de Georges e Anne, pode-se ouvir, acerca do acontecimento televisionado, que pouco foi revelado, se trata de algo “cachê” (escondido), “um caso suspeito”. A televisão, nessa passagem, encontra-se fora de campo e, após essa menção, há um corte.

A aparição desconexa do garoto olhando diretamente para a câmera provoca um desvio radical na narrativa, visto que esta imagem aparentemente não faz parte do vídeo (Anne não reage a ela e Georges não se manifesta, mas, pelo questionamento da esposa, supõe-se que algo parece estranho a ele). Os fios soltos por Haneke forçam o espectador a tentar fazer alguma sutura; no entanto, a única evidência é dada pelo título: tudo parece estar escondido.

Pode-se aventar a hipótese de o garoto ser uma projeção mental de Georges ou mesmo se tratar de um *flashback*; todavia, um ponto significativo desta sequência diz respeito ao surgimento de uma imagem cuja origem, sentido e matéria ser totalmente desconhecida. Se aventadas três camadas diegéticas possíveis – compostas pelo filme em si, os vídeos dentro do filme e o programa de TV –, adiciona-se agora uma imagem que parece ser exterior a estas instâncias:

É importante, até crucial, entender que Haneke não está (meramente) jogando aqui. Essa incerteza e manipulação no que concerne à imagem é central para *Caché* e seu trabalho em geral. Após o entrevistador Richard Porton citar a ele a famosa frase de Godard que “cinema é a verdade vinte e quatro quadros por segundo”, Haneke replicou, “Minha perspectiva nesse assunto, meu escrito sobre a fé, é que eu adaptei a observação de Godard para se ler, ‘Filme é uma mentira vinte e quatro quadros por segundo a serviço da verdade’. [Risos]. Ou uma mentira com a possibilidade de estar a serviço da verdade. Filme é uma construção artificial. Aparenta reconstruir a realidade. Mas não faz isso – é uma forma manipulativa. É uma mentira que pode revelar a verdade. Mas se um filme não é uma obra de arte, é apenas cúmplice do processo de manipulação” (Porton 51). É precisamente esta questão que motiva toda a destabilização da imagem que ocorre em *Caché*¹⁹⁷ (BRUNETTE, 2010, p. 116).

É interessante perceber que apesar de atestar a condição artística do cinema, Haneke insiste na afirmação de que o que empobrece a imagem é seu mal-uso, ou seja, o problema não consistiria, em si, em seu caráter manipulador. Seus filmes (quer sejam eles bem-sucedidos ou não) intencionalmente provocam um tipo de relação entre o espectador e a imagem que permita refletir e problematizar seu *status* (do ponto de vista do consumo e de sua produção) na sociedade pós-moderna – o que ele faz, justamente, manipulando minuciosamente cada detalhe em sua obra.

Como já abordado ao longo desta tese, para o diretor, a industrialização da imagem, seja pela via midiática ou através do cinema *mainstream* hollywoodiano, tende a operar um desserviço intelectual. Pode-se afirmar que seu cinema não visa o prazer na relação com a imagem (entretenimento, de fato, está fora de cogitação), mas um desconforto e destabilização que de alguma maneira consigam ser produtivos.

Após receberem o primeiro desenho, este universo paralelo compreendido pelas fitas de vídeo e desenhos infantis passa a controlar e conduzir a narrativa e o nosso olhar. Anne recebe um telefonema em casa, de uma voz masculina que pede para falar com Georges e se cala quando ela pergunta quem é. Se na “Trilogia da Glaciação” Haneke apostara em gestos, para além dos rostos, aqui, ele faz o mesmo; no entanto, as mãos, em *Caché*, sempre estão em busca de controles remotos, telefones, desenhos, fitas-cassete ou ligando e desligando a TV. Neste filme, o diretor radicaliza por completo os desvios que vinha

¹⁹⁷ Tradução da autora de: “*It is important, even crucial, to understand that Haneke is not (merely) playing games here. This uncertainty and manipulation regarding the image is central to Caché and to his work in general. After the interviewer Richard Porton had quoted him Godard’s famous dictum that “cinema is truth twenty-four frames per second”, Haneke replied, “My perspective on that, my article of faith, is that I’ve adapted Godard’s observation to read, ‘Film is a lie at twenty-four frames per second in the service of truth’. [Laughs]. Or a lie with the possibility of being in the service of truth. Film is an artificial construct. It pretends to reconstruct reality. But it doesn’t do that – it’s a manipulative form. It’s a lie that can reveal the truth. But if a film isn’t a work of art, it’s just complicit with the process of manipulation” (Porton 51). It is precisely this question that motivates all the destabilization of the image that occurs in Caché*”.

articulando e todo o filme passa a ser orquestrado pelo viés da imagem (especialmente das fitas, dos desenhos e da infância de Georges).

O que se segue é a implosão simbólica dessa suposta ameaça. Georges recebe um cartão postal com um desenho de uma criança expelindo sangue pela boca (Figura 138), vai à polícia com Anne e não consegue ajuda. A câmera *do filme* permanece à distância – não entra na delegacia, nem no carro onde o casal conversa sobre a inação da polícia. Esse recurso, nos outros filmes, tende a afastar o espectador de sentir empatia pelas personagens, mas, aqui, além deste fato, intensifica a conjuntura enigmática, sendo Georges e Anne apenas instrumentos dessa engrenagem.

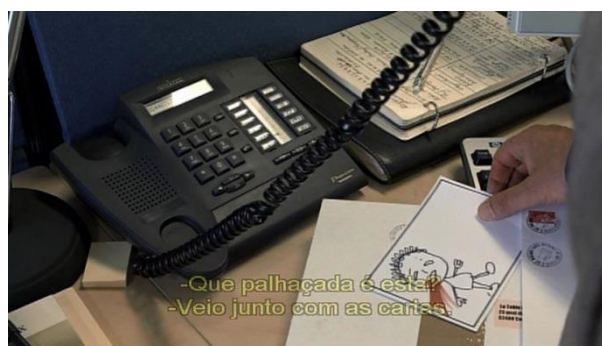


Figura 138 – Georges recebe cartão no trabalho. Fonte: *Caché* (2005).

Na saída da delegacia, um rapaz negro em uma bicicleta passa veloz e quase atropela Georges que reage com fúria. A princípio, uma circunstância aparentemente comum: certa distração que poderia ser lida como imprudência por parte do jovem, bem como de Georges que saiu de repente de trás de um veículo de grande porte da polícia. No entanto, essa sequência instaura uma tensão racial e política que o filme continuará a explorar:

Situação ríspida, filmagem seca, em que o tempo conduz totalmente o plano: Laurent, ameaçador, enerva-se e grita com o homem, com vontade, com muita vontade. O homem é negro, e quase se revolta com a arrogância assustada de Laurent. É arrogância? Ele tinha seus motivos, a revolta é efêmera tanto quanto é justa. O fato é que Laurent grita pois gritaria com qualquer um, afinal sentiu-se ameaçado. Ou, seria mais correto: grita com mais vigor pois realmente acha que um atropelamento é um absurdo, mas, inseminada nele está a noção de que se quem estiver na garupa for um imigrante africano, tanto pior, porque haveria uma distância, como no caso do argelino da infância, incontornável. Pode ser, aliás, ficamos com essa porque estamos acostumados ao bombardeamento de signos das lógicas políticas, pode ser a mais conservadora ou ético-liberal. O mal-estar de classes, não importa quais, é tão mais sombrio e determinante do atual estado de coisas quanto sofisticado, mas onde está a verdade se Haneke filma o ato, sua própria forma, o seu volume e sua densidade? Daí que há em *Caché*, nada é certo. Somos levados a renovar a crença no que acreditamos, no que aprendemos no modelamento do dia-a-dia da pedagogia e dos signos políticos, mas somos, se olharmos profundamente para cada cena, compelidos a

esquecer de tudo isso, para nos concentrar no físico, no que, afinal, existe, a única verdade (SZYNKIER, *Revista Contracampo*¹⁹⁸).

Logo após, vemos a entrada do que viremos a saber se tratar da escola de Pierrot, numa sequência que, a princípio, não parece ter grande relevância, mas será fundamental no desfecho do filme. Pierrot surge no canto superior esquerdo (Figura 139) e fica parado por um tempo, até que seu amigo aponta para o extracampo. O enquadramento, à distância, de certa forma comunica com a abertura do filme, visto que dura mais que o comum, nada distinguindo as duas personagens da multidão (ou se tratar de uma escola) e, por um tempo, não fica claro o sentido da cena – além do risco assumido do espectador não notar o garoto até que ele se mova. Quando Pierrot desce as escadas, a câmera o acompanha, em uma panorâmica lateral, até entrar no carro do pai.



Figura 139 – Pierrot sai da escola. Fonte: *Caché* (2005).

Georges surpreende o filho que não esperava que ele o buscasse. Ele diz que quer conversar com o garoto, mas é interrompido quando Pierrot pergunta por qual razão enviara um cartão para a escola. De acordo com o garoto, a professora não entendeu o desenho e estranhou o pai tê-lo enviado à escola (Figura 140). No cartão, está escrito “Para Pierrot, da parte de seu papai”.



Figura 140 – Cartão de Pierrot. Fonte: *Caché* (2005).

¹⁹⁸ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/cache.htm>

Parte da estrutura enigmática de *Caché* reside também na negativa de Haneke em mostrar a reação das personagens aos acontecimentos. Os cortes tendem a suceder os gestos registrados em planos-detalhes; logo, o espectador é privado de uma relação empática com as personagens, e, ao suprimir sua expressão, o diretor intensifica a opacidade do filme. Além da cena acima, não vemos o diálogo entre Anne e Georges, após ela receber o telefonema misterioso, não ouvimos o telefonema de Georges para a esposa quando vê o cartão postal que chegou a seu trabalho, ou mesmo sua reação à fita que mostra a casa onde passara a infância. Os desenhos são propulsores de um dos maiores desvios na narrativa que passa a compreender um universo significativo de imagens de natureza distinta do filme em si. Esses desenhos são uma via de acesso imediato ao inconsciente de Georges e, como de hábito, cabe ao espectador tirar uma conclusão.

Logo após a cena de Pierrot e do pai no carro, a câmera fica um longo tempo diante do que parece ser a janela da casa dos Laurent (este plano se repete ao final), numa espécie, enfim, de contraplano da rua de onde, supostamente, estaria aquele que os vigia. Em seguida, a câmera se movimenta num espaço desconhecido e revela o garoto da boca ensanguentada tossindo sangue. Outro corte e a entrada da casa da família pode ser vista mais de perto, durante o dia. Pai e filho saem e, quando atravessam a rua, a câmera acompanha seu movimento até entrarem no carro; no entanto, Georges desce novamente, pega uma propaganda no retrovisor e observa por um tempo – mais uma vez, não vemos sua expressão, somente sua mão segurando o panfleto (Figura 141).





Figura 141 – Janela / garoto / viela. Fonte: *Caché* (2005).

O movimento de câmera se torna um fator diferenciador das duas instâncias, compreendidas pela diegese do filme e das imagens das fitas. Ao longo da sequência, a questão da desconfiança segue instaurada e o espectador salta de uma imagem à outra sem nenhum fio condutor ou contextualização. O que se esconde, em *Caché*, é o próprio sentido que tendemos a buscar numa narrativa. Haneke transita nesse limiar entre uma estrutura linear e a concatenação desconexa de imagens. Para Domizio (2011, pp. 238, 239), a imagem digital é um importante complexificador neste filme:

Em jogo aqui não há uma nova ontologia do filme como tal, mas um reconhecimento que sob a lei transformacional da mídia digital, a imagem não tem centro, em termos de ‘identidade’, e não tem limites, em termos de ‘efeitos’. Estamos testemunhando mais do que a expansão de um novo e ubíquo ‘*mediascape*¹⁹⁹’ de imagens, mas a criação de um mundo de imanência de formas visuais que são tanto privilegiadas quando libertadoras; privilegiadas na remoção de qualquer hierarquia de ‘função representacional’ na imagem; libertadoras no sentido de que, apesar do processo nivelador descrito, um novo tipo de política, anterior a ‘narrativa’ ou ‘gênero’, é lançado na imagem. Eu pego *Caché* como exemplo de um filme que em sua constituição visual estabelece sua própria relação com a ‘digitalidade’ e, além disso, pode oferecer uma nova forma de pensar sobre o ‘cinema digital’ e a imagem digital em movimento, geralmente. [...] Em *Caché*, nós temos, talvez, o filme mais metacinemático de todos, mas, em contraste com os anteriores, um em que imagens não mais se distinguem como algo ‘outro’. Ao contrário, as imagens nesse filme não são abstraídas de um plano principal, mas internas em sua dinâmica, parecendo emergir logicamente, se não organicamente, do mesmo terreno visual. Isso não é para dizer que temos uma articulação singular ou unitária da imagem; temos de

¹⁹⁹ Pode-se traduzir “*mediascape*” como uma espécie de panorama midiático. No entanto, optou-se por manter o termo original. No sítio de internet Wiley Online Library (Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470670590.wbeog380/abstract>), há a seguinte explicação: “O termo ‘*mediascape*’ foi cunhado pelo antropologista Arjun Appadurai em seu antológico artigo amplamente citado, “Disjunção e diferença na cultura econômica global” (1990; 1996). *Mediascape* denota tanto ‘a distribuição de capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informação’ quanto ‘as imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação’. A metáfora espacial ‘*scape*’ (panorama) ressalta a natureza fluida e fragmentária do entorno das pessoas (os meios) como resultado de um intenso fluxo global” – Tradução da autora de: “The term ‘*mediascape*’ was coined by anthropologist Arjun Appadurai in his widely cited and anthologized article, ‘Disjuncture and difference in the global cultural economy’ (1990; 1996). *Mediascape* denotes both ‘the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information’ and ‘the images of the world created by these media’. The spatial ‘*scape*’ metaphor highlights the fluid and fragmented nature of people’s (media) surroundings as a result of intensifying global flows”.

fato um zoológico de visões: uma verdadeira montanha russa de imagens, provocativas e banais, tecnologicamente produzidas e ‘primitivas’, concretas e não ancoradas – imagens que constantemente retornam para alterar nosso entendimento do filme e nosso relacionamento com o que estamos vendo.²⁰⁰

Georges e Anne jantam com amigos em sua casa, posteriormente à sequência mencionada. Um dos convidados conta uma história pouco usual, de uma senhora que o abordara emocionada, pela certeza dele se tratar da reencarnação de seu cachorro. O homem descreve a circunstância com riqueza de detalhes, numa encenação que mobiliza a todos ao redor da mesa. Seu cachorro havia sido atropelado no mesmo dia de seu nascimento e atingido no mesmo local do corpo onde este homem tinha uma marca de nascença. Quando insinua mostrá-la a Anne, ele late e, após o susto, todos riem e uma das convidadas pergunta: “Então, é verdade ou não?”, ao passo que eles tornam a rir. Georges questiona de onde ele tirou a história e o amigo replica: “Vocês não acreditam em mim?”.

Outro amigo, então, conta de um casal conhecido deles que se separou. O homem, em outro relacionamento, está escrevendo um roteiro e a ex-mulher está se recuperando de uma cirurgia. Enquanto mencionam a dificuldade de conviver com amigos (e escolher um lado) após o divórcio, Georges pergunta: “E o roteiro, é sobre isso?”. Logo em seguida, a campainha toca e ele vai atender. Na única cena do filme em que Haneke insere suas personagens numa situação de descontração exterior à tensão principal da narrativa, o contexto ainda envolve ‘real’, representação, crença e ficção.

Ao abrir a porta, Georges não vê ninguém. A câmera, localizada atrás dele, revela a “Rue des Iris” adiante. Ao se deparar com a rua completamente deserta, o homem questiona exasperado acerca dessa figura misteriosa e ninguém responde. Ao tentar fechar a porta de sua casa, nota um objeto e pega uma terceira fita. O mais curioso desta sequência é que a

²⁰⁰ Tradução da autora de: “*At stake here is not a new ontology of film as such, but a recognition that under the transformational law of digital media the image has no centre, in terms of ‘identity’, and no limits, in terms of ‘effects’. We are witnessing more than the expansion of a new ubiquitous ‘mediascape’ of images, but the creation of a world of immanence of visual forms that is both deprivileging and liberatory: deprivileging in the removal of any hierarchy or ‘representational function’ in the image; liberatory in that, despite the levelling process described, a new kind of politics, prior to ‘narrative’ or ‘genre’, is released in the image. I take Hidden to be an example of a film that in its visual constitution establishes its own relation to ‘digitality’ and, further, is able to offer a new way of thinking about ‘digital cinema’ and the digital moving image generally. [...] In Hidden we have perhaps the most metacinematic film of all but, in contrast with the previous, one whose images no longer distinguish themselves as something ‘other’. On the contrary, the images in this film are not abstracted from some master-plan, but are internal to its dynamic, seeming to emerge logically, if not organically, from the same visual ground. This is not to say we have a singular or unitary articulation of the image; we have in fact a menagerie of visions: a veritable merry-go-round of images, provocative and banal, technologically produced and ‘primitive’, concrete and unanchored – images that constantly feedback to alter our understanding of the film and our relationship to what we are seeing*”.

fita está localizada entre o primeiro portão e a porta de entrada da casa, ou seja, para colocá-la ali, o suposto *stalker* (“perseguidor”) teria de ter acesso a casa – no entanto, este fato jamais é explorado pelo filme.

Embrulhado na fita está um desenho, também de traço infantil, de um galo com a garganta cortada. Georges retorna e tenta ocultar o fato dos convidados, mas Anne acaba contando que estão recebendo pacotes e telefonemas anônimos. Ela pergunta o conteúdo do pacote e, impaciente, seu marido diz: “Já que Anne decidiu compartilhar nossa felicidade, não tenho nada a esconder” (“*Je n’ai rien a cacher*”) – por diversas vezes, a personagem faz esta afirmação.

Ele diz não se tratar de nada de divertido, que são imagens de sua casa “supostamente para insinuar que estamos sob vigilância”. Ao inserir a fita no videocassete, ele diz “*voilà*”, mas o que aparece é uma imagem do interior de um veículo que passa por uma rua, enquanto chove no para-brisas. Neste instante, há um corte e, agora, as imagens da fita vêm à primeiro plano. Nelas, o carro segue pela rua, pára e a câmera, uma subjetiva de quem dirige, vira à esquerda, revelando uma casa ao fundo. Do extracampo, podemos ouvir uma voz feminina perguntar o que é aquilo, ao que Georges responde: “É a casa de minha infância” (Figura 142):



Figura 142 - Desenho galo degolado / Georges coloca fita da casa / carro / casa de sua infância. Fonte: *Caché*.

Novamente, o filme ignora a reação das personagens. Um corte seco retorna à diegese e vemos Georges sentado em uma cama, folheando uma revista. Uma senhora é trazida por

outra mulher ao quarto e viremos a saber ser sua mãe. Eles conversam amenidades, falam de solidão e a senhora comenta:

- *De qualquer forma eu tenho minha casa... com o controle remoto da TV. Se falarem alguma besteira, eu os faço calar.* [Ela ri e, um tempo depois, ele pergunta]:

Georges: - *Sabe com quem eu sonhei? Majid.*

Mãe: - *Quem é Majid?*

Georges: - *Você sabe! Majid!*

Mãe: - *Não tenho ideia.*

Georges: - *Majid, o filho de Hashem. Que você queria adotar.*

Mãe: - *Ah bom.*

Georges: - *Estranho, não?*

Mãe: - *O que é estranho?*

Georges: - *Depois de todos esses anos.*

Mãe: - *Não é tão estranho, eu sempre sonho com a minha infância. Vem com a idade.*

Georges: - *Sim, mas eu não sou tão velho.*

Mãe: - *Chega mais rápido do que você imagina.*

Georges: - *Você pensa nele?*

Mãe: - *Em quem?*

Georges: - *Majid.*

Mãe: - *Não.*

Georges: - *Como assim?*

Mãe: - *Como “como assim”?*

Georges: - *Como assim você não pensa nenhuma vez nele? Era um acordo seu e do papai naquela época.*

Mãe: - *Foi há muito tempo atrás e não é uma boa lembrança. Você sabe muito bem.*

Georges: - *É.*

Mãe: - *O que você sonhou?*

Georges: - *Coisa besta, mas me veio agora na memória. Já tinha esquecido por completo.*

[A mãe muda de assunto e eles conversam por mais um tempo].

Desse ponto em diante, o filme passa a alternar entre sua diegese, as imagens das fitas e o que se revelará um possível acesso direto à memória (e/ou sonhos) de Georges de forma mais abrupta. Vemos Anne conversando com o marido ao telefone, em um evento literário. Ao final da ligação, ela diz “eu também te amo” e um corte seco revela um galo sendo degolado por um machado. O garoto, que havia sido mostrado somente no escuro com a boca repleta de sangue, agora é visto em primeiro plano e o sangue do animal espirra em seus olhos. O enquadramento abre e o garoto está diante da casa da mãe de Georges (agora, se pode deduzir mais claramente que este é Majid), observando o galo sem cabeça pulando. Outro corte e vemos um garoto (possivelmente, Georges) observando atento à cena. Quando seus olhares se encontram, Majid se aproxima com o machado na mão. Ele ergue os braços, pronto para atingir Georges e, quando a câmera o capta em primeiríssimo plano, a sequência é interrompida e vemos Georges, mais velho, suando, acender o abajur (Figura 143). No dia seguinte, ele desce as escadas com uma mala na mão e decide abrir uma porta, da sala da casa de sua mãe – local onde o garoto (Majid) havia sido visto nas inserções entre o filme e as imagens das fitas-cassete.

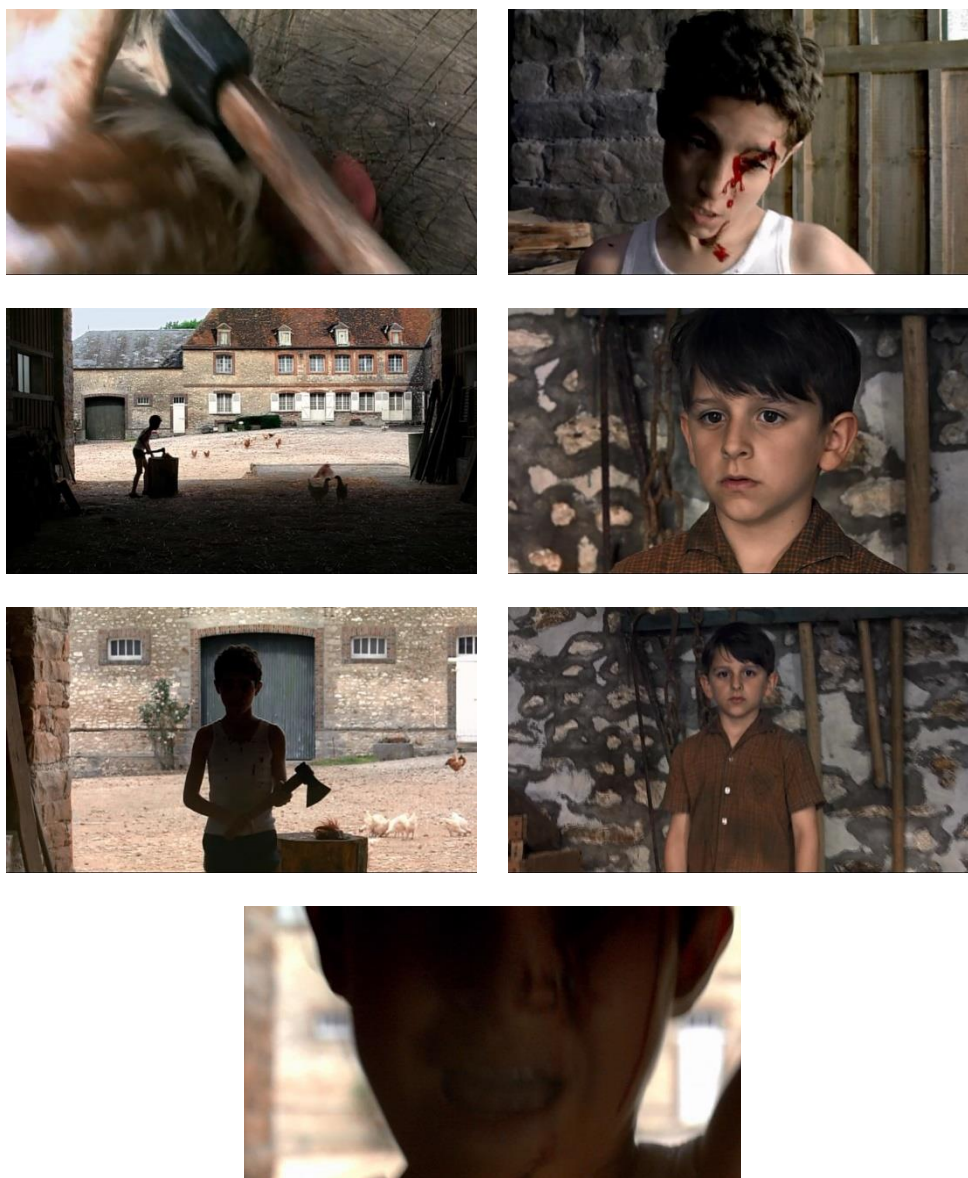


Figura 143 – Sequência do pesadelo de Georges. Fonte: *Caché* (2005).

Em entrevista ao site Cine-Fils²⁰¹, Haneke contou que a degola do galo, em *Caché*, foi inspirada em uma experiência traumática de sua infância, na qual ele vira o animal morrer da mesma forma e seu corpo ter espasmos mesmo sem a cabeça. Essa é a única cena do filme que o diretor associa à sua infância. Ao longo de sua carreira, ele mencionou a relação da narrativa com sua vida pessoal somente nessa circunstância e em *Lemminge*, sua série para a televisão.

O surgimento da personagem Majid (Malik Nait Djoudi, quando criança, e Maurice Bénichou, adulto) conduz o filme a outra dimensão. Se, antes, a dinâmica intra e

²⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpMtY8>

extradiagética dizia respeito às imagens do filme e das fitas, agora, a mente de Georges se torna uma espécie de portal de acesso e fio condutor das imagens.

Quando Georges dá bom dia para a mãe, corta-se para o interior de um carro que segue até uma esquina, vira à direita, até que outro corte revela um corredor e a câmera, um pouco instável, caminha até uma porta, de onde se pode ver o número 047. Desse ponto, a imagem é rebobinada até o local inicial. Ao atingir a esquina, ouvimos do extracampo Anna mencionar a placa da rua. A imagem é novamente rebobinada até o ponto onde está a placa. Georges diz não conseguir ler e Anne sugere: “Avenida Lenine?”. Ele concorda e questiona a localidade dessa rua, pede um mapa e um corte revela os dois no sofá, diante da televisão. Anne vai buscar o mapa, enquanto Georges se aproxima da TV e supõe se tratar de Romainville. Ela encontra o local: “Próximo à Estação Mairie de Lilas, linha 11”. Eles conversam sobre o que será feito. Georges, reticente, diz que irá verificar e se nega a avisar à polícia, como sua esposa sugere. Ele admite ter uma suspeita sobre o autor das imagens e os dois brigam, pois o marido se nega a revelar quem acha que é.

No dia seguinte, Georges vai ao endereço. Observa a rua de um café e segue para o corredor. Lá, ele encontra um homem que o reconhece ao abrir a porta. Eles entram no apartamento e conversam na cozinha. Georges pergunta se ele quer dinheiro, enquanto o homem segue perguntando por qual razão ele está ali e como o encontrou.

Georges: - *É um jogo, não é? Eu não quero jogar. Já sou um adulto.*

Majid: - *Estou vendo.*

Georges: - *Então, o que você quer com isso tudo?*

Majid: - *Isso o que?*

Georges: - *Você está de brincadeira comigo?*

Majid: - *Você pode me dizer por que veio? Como fez para me encontrar?* [Georges tira um desenho do bolso e mostra a ele]. *O que é isso?*

Georges: - *Não se faça de idiota.* [Majid torna a olhar o desenho, senta-se e, ao movimentar-se, pode-se ver que se trata do primeiro desenho recebido, do garoto com sangue na boca]. *Então!* [Majid olha o desenho, respira fundo e pede para ele se sentar. Ele estica o desenho em cima da mesa].

Majid: - *Talvez você não acredite, mas eu não te esperava por aqui. Você é a última pessoa que eu esperaria bater à minha porta.*

Georges: - *Ok, eu vou jogar para ver aonde chegamos. Eu poderia muito bem denunciar você à polícia. Então, você não sabe de nada e está surpreso em me ver. Quem você acha que me trouxe aqui? Quem está assustando a minha família há semanas?*

Majid: - *Não sei. Por que você fala como se fôssemos estranhos? Você não me reconhece? Você estava me seguindo na rua. No início, eu não tinha certeza. Quando eu vi casualmente o seu programa, há alguns anos atrás. Aquele com as duas cadeiras unidas. Você se sentava próximo a seus convidados, frente a frente. Eu ainda não tinha certeza. Eu tive simplesmente uma sensação desagradável. Estranho, não? Eu sentia náusea e não sabia por que. Quando finalmente apareceu seu nome eu comecei a entender. E, então... [ele simula um soco com a mão] o nariz. Como você chegou à televisão? Você não ficou com o patrimônio?*

Georges: - *Diga-me o que você quer.*

Majid: - *Nada. Nada! O que eu poderia querer de você? O que você imagina? Dinheiro? Você aparece aqui, me acusando de estar lhe extorquindo. Você não mudou. Com o que eu poderia lhe fazer chantagem?*

Georges: - *Quem me enviou as fitas?*

Majid: - *Quais fitas?*

Georges: - *Estranho. Eu não me meto numa briga desde criança. Eu acho isso repugnante. [Ele se levanta]. E agora... se você não parar com esse jogo estúpido...*

Majid: - *Vai me bater? Não seria difícil. Você está maior do que da última vez. Me bater não vai lhe ajudar a ter vantagem sobre mim. Ainda que me bata até a morte. Mas você é refinado demais para isso. Além do mais, você tem muito a perder.*

Georges: - *O que você está dizendo?*

Majid: - *Não é verdade? Creio que sim. O que faríamos para não perder o que é nosso?*

Georges: - *Você era maior e mais forte do que eu. Eu não tive escolha.*

Majid: - *Certo, então. Sua mãe está doente?*

Georges: - *De onde você tirou isso?*

Majid: - *Não é difícil de adivinhar, é?*

Georges: - *O que você quer? Vingança?*

Majid: - *Ela era uma senhora muito gentil. Eu era muito agradecido a ela, sabe. Ao seu pai também.*

Georges: - *Eu vou embora agora, mas fique sabendo de uma coisa: se você tentar se meter na minha vida, assustar a minha família ou me ferir de alguma forma, eu juro que vai se arrepender.*

Majid: - *Está me ameaçando?*

Georges: - *Sim, estou te ameaçando. acredite em mim, eu falo sério.*

Majid: - *Sim, eu acredito. Mas você não acredita em mim. Eu não queria nada de você. E eu nunca enviei uma fita ou qualquer outra coisa. [Ele pega o desenho]. Muito menos isso. [Georges pega o desenho e sai]. Estou contente por ter vindo.*

Georges liga para Anne e mente, dizendo que não havia ninguém no apartamento. Em seguida, vê-se uma competição de natação de Pierrot. A câmera faz uma panorâmica, de onde podemos notar várias pessoas munidas de uma câmera. O garoto vence e Anne e Georges se abraçam, entre duas pessoas que filmam a piscina. Seguido a isso, outro corte seco revela a conversa com Majid, desta vez, por um enquadramento fixo, de trás de onde Georges estava posicionado. Quando ele vai embora, continua-se no interior do apartamento e podemos vê-lo chorar copiosamente. Ouvimos Anne do extracampo dizendo: “Isso é tudo”. Um corte mostra o casal no sofá, enquanto ela diz: “A fita dura mais de uma hora, se você quiser ver como ele se sente”. Seu marido fica em silêncio e ela desliga a TV (Figura 144). Após uma longa discussão, Georges revela sua relação pregressa com Majid:



Figura 144 – Fita do encontro entre Georges e Majid. Fonte: *Caché* (2005).

Georges: - *Eu suspeitei que fosse ele. Não no início, mas depois da fita da casa da minha mãe. Eu não queria que você se envolvesse com isso. Os pais dele trabalhavam para nós. Papai gostava deles, deviam ser bons trabalhadores. Em outubro de 1961, o FLN convocou todos os argelinos para uma manifestação em Paris. 17 de outubro de 1961. Bastante falado. Papon. O massacre policial. Eliminaram cerca de 200 árabes no*

arrastão. Incluindo os pais de Majid. Eles nunca voltaram. Papai foi a Paris atrás deles. Disseram que ele deveria estar feliz de ter se livrado deles.

Anne: - *E então?*

Georges: - *E então... Meus pais decidiram adotar o garoto. Não sei por quê. Eles se sentiram responsáveis, de alguma forma.*

Anne: - *Então?*

Georges: - *Isso me incomodou. Eu não o queria em nossa casa... Ele não tinha seu próprio quarto, eu tive que dividir, entende? Eu não tinha idade para entender, tinha seis anos.*

Anne: - *Então, o que você fez?*

Georges: - *Nada... Eu contava mentiras sobre ele.*

Anne: - *Contava mentiras?*

Georges: - *Sim.*

Anne: - *Isso é tudo? Por isso ele quer se vingar?*

Georges: - *Aparentemente.*

Anne: - *Você o ameaçou.*

Georges: - *Não foi uma atitude muito inteligente.*

Anne: - *Não foi inteligente?*

Georges: - *Foi uma estupidez. Eu sei. Fiquei descontrolado.*

Anne: - *Não creio que ele esteja mentindo.*

Georges: - *O que quer dizer?*

Anne: - *Ele parece realmente surpreso.*

Georges: - *E a fita?*

Anne: *Qual? Acha que ele está encenando?* [Ela usa a palavra “jouer” – “jogando” - N. A.]. *Ele teria de ser muito maldoso.*

Georges: - *Quem mais poderia ser? Não posso ler a mente dele. Para quê nos enviar esta fita?*

Anne: - *Para me manter informada. Diferente de você.*

Georges: - *Então, quem enviou as outras fitas?*

Anne: - *Como vou saber? Que tipo de mentiras você falava?*

Georges: - *Não lembro. Coisas típicas de criança. Coisas que você inventa, besteiras.*

Anne: - *E?*

Georges: - *E o que?*

Anne: - *Pare de agir feito um idiota. Se você o tivesse acusado de roubar um ursinho, ele não iria querer vingança depois de 40 anos.*

Georges: - *Eu não me lembro!*

Anne: - *Não quer me contar, é isso?*

Georges: - *O que mais você quer? Não me lembro, você lembra as besteiras que fez aos seis anos?*

Anne: - *O que aconteceu com ele?*

Georges: - *Ele foi levado para longe, estava doente. Para um hospital ou um lar para crianças, eu não sei. Um dia ele não estava; eu fiquei contente e esqueci tudo isso, é normal, não?*

Anne: - *E seus pais?*

Georges: - *Esqueceram também, eu suponho. Isso foi num intervalo de alguns meses.* [Ela ri, surpresa].

Anne: - *Um intervalo?*

Georges: - *Do que eu poderia chamar, uma tragédia? Talvez, fosse uma tragédia, eu não sei de nada. Eu não me sinto responsável. É normal, não? Isso é um absurdo.*

Anne: - *Você mencionou para a sua mãe quando foi visitá-la?*

Georges: - *Sim.*

Anne: - *Ah bom, vejo que tem pelo menos alguém em quem você confia.*

Georges: - *Meu Deus, ela conhece ele, eu não falei das fitas!*

Anne: - *Então, o que ela disse?*

Georges: - *Nada. Ela está velha, não lembra ou não quer lembrar, não sei nada. É desagradável para ela.*

[Anne retira a fita do videocassete e a coloca na mão de Georges. Colada nela está uma tira de jornal com a sua foto no programa de TV e rabiscos em vermelho] – (Figura 145).



Figura 145 – Georges vê a fita com jornal. Fonte: *Caché* (2005).

Haneke contrasta as rupturas na narrativa, por imagens cuja origem e sentido se desconhece, com longas seqüências de diálogos. Ao longo de toda a conversa de Georges com a mãe, com Majid e com a esposa, a decupagem resume-se a plano e contraplano. Na casa de Majid, a movimentação dos personagens permite que se veja toda a cozinha do argelino, inclusive o espaço onde a câmera estaria.

A relação entre Majid e Georges, Argélia e França, conduzem o filme a outra perspectiva. Após a entrada de Majid em cena, os diálogos passam a ser longos e ainda que Georges siga ocultando o que houve entre eles, o roteiro expõe uma série de detalhes, em contraste com o restante da narrativa fragmentada. A menção explícita ao confronto entre franceses e argelinos no evento de 17 de outubro de 1961 ressignifica uma série de coisas.

Haneke não se furta a inserir no filme uma série de informações e dados do mundo “real”. A Rue des Iris realmente existe e fica no “*arrondissement 13*”²⁰² – curiosamente, no bairro onde houve patrulhas extremamente violentas comandadas por Maurice Papon, chefe da polícia na época em que ocorreu o massacre dos ‘franceses muçulmanos da Argélia’. Roumanville, o local onde mora Majid, fica nos subúrbios de Paris, confirmando a condição humilde da personagem.

No diálogo com Georges, pode-se notar o duplo sentido de algumas coisas ditas por eles – por exemplo, quando Majid diz que bater nele até a morte não o deixaria em vantagem. O massacre de 1961 consistiu numa manifestação pacífica convocada pela FLN (Frente de Libertação Nacional da Argélia). Àquela época, Maurice Papon, nomeado chefe da polícia pelo presidente Charles de Gaulle, comandava um sistema de repressão contra os argelinos residentes no país. A Argélia, colonizada pela França desde 1830, vinha lutando pela sua

²⁰² *Arrondissement* “significa distritos, divisões administrativas das comunas que formam a cidade. Paris está dividida por 20 distritos compostos de quatro grandes bairros e distribuídos em forma de espiral no sentido horário” (Fonte: <http://omelhordeparis.com.br/paris-e-os-arrondissements-uma-cidade-eclética-e-mágica/>).

independência desde 1954. Em 1961, houve inúmeras denúncias de tortura; no entanto, a despeito das evidências, nenhuma queixa foi registrada. Muitos trabalhadores norte-africanos foram trazidos à França que carecia de mão de obra, mas suas condições de vida eram extremamente precárias. Esses argelinos eram logo enquadrados à FLN e obrigados a contribuir.

Desde agosto de 1961, as blitzes conduzidas por Papon se tornaram mais frequentes. De Gaulle demitiu o ministro da justiça, Edmond Michelet, que apoiava as negociações entre a França e a Argélia, o que contribuiu para a intensificação da repressão contra os argelinos. No final do mês, a FLN retomou os atentados em Paris e muitos policiais foram visados. Uma série de execuções foi orquestrada por organizações sindicais da polícia e, além de muitos desaparecidos, falou-se em corpos de norte-africanos no rio Sena.

Papon decretou um toque de recolher aos argelinos e a FLN decidiu boicotar. O intuito era organizar uma manifestação pacífica e os argelinos foram convocados a participar desarmados, além de não poderem reagir a nenhuma coação. Em 17 de outubro, as saídas dos metrô de Paris foram fechadas pela polícia (ciente da manifestação). Os manifestantes apanharam de forma demasiadamente violenta, milhares foram mortos e mais de dez mil foram presos. Eles ficaram presos no Palais des Sports, no Parque de Exposições, no Estádio de Coubertin e no Centro de Identificação de Vincennes, durante aproximadamente quatro dias, nos quais foram regularmente espancados. De acordo com informações da imprensa, no dia seguinte, falou-se oficialmente em dois mortos argelinos, numa “troca de tiros” entre a polícia e os manifestantes. O governo impediu que se criasse uma comissão parlamentar de inquérito, a despeito das tentativas de alguns políticos. Esse acontecimento ficou obscurecido por décadas na França e, somente em 2012, o presidente François Hollande reconheceu o massacre.²⁰³

Esse evento, mencionado por Georges e Anne, no qual os pais de Majid haviam sido mortos, confere outro sentido ao filme. Na conversa entre eles, fica subentendida uma relação violenta; no entanto, nada se descobre acerca do envio das fitas. É curioso que, ao falar com a esposa, Georges mencione a morte de mais de 200 argelinos, visto que *Caché* foi lançado em 2005 e a França ainda não havia admitido publicamente a dimensão do massacre.

²⁰³ Fontes de pesquisa, disponíveis em: <http://www.voxeurop.eu/pt/content/article/1066731-longa-historia-de-um-massacre-esquecido>, <http://passapalavra.info/2010/11/31390> e <http://br.reuters.com/article/worldNews/idBRSPE89G09D20121017>

O fato de as personagens Majid e Georges serem crianças à época adiciona um caráter perverso às suas personalidades – o que conecta *Caché* ao posterior *A Fita Branca*, no qual a suspeita acerca dos responsáveis pelos acontecimentos violentos da vila onde se passa a narrativa recai sobre as crianças. Reitera-se o fato de Haneke sempre enfatizar que, para ele, apesar da indiscutível relação de seus filmes com as ocorrências violentas na Europa, seu intuito é usá-los como reflexo de algo comum a esses países e à lógica capitalista. Contudo, o massacre aos argelinos em Paris e o fato de os jornalistas terem sido proibidos de registrar a manifestação, dão um novo sentido às imagens, em *Caché*.

Enquanto Majid se refere conscientemente ao comportamento violento de Georges em seu encontro, e também fala em morte e espancamento, o francês não demonstra nenhum remorso para com o argelino e no diálogo com sua esposa. A todo tempo, ele se defende, falando em “esquecimento” – algo muito presente nas reflexões acerca do assassinato em massa em Paris, no que tange à França “ignorar” o ocorrido. É fundamental notar que um dos aspectos que mais contribuiu para esse “esquecimento” por parte dos franceses diz respeito, justamente, à ausência de imagens.

O fotógrafo francês Elie Kagan foi uma das únicas pessoas que conseguiu registrar a perversidade da violência desferida contra os argelinos em 1961. François Maspero tentou publicar um livro sobre o acontecimento com imagens de Kagan; porém, o material foi confiscado pela polícia e não pôde ser publicado.²⁰⁴ Outras obras refletem o ocorrido, tais como o famoso livro *A Batalha de Paris*, de Jean-Luc Einaudi. No quarteirão Conti, em Paris, poucos dias após o atentado, no muro da ponte onde diversos argelinos foram mortos e atirados no rio foi pichada uma frase com os dizeres “Aqui afogaram os argelinos” (Figura 146).



Figura 146 – Aqui afogaram os argelinos. Fonte: Site Vox Europ (2011).

²⁰⁴ Para mais informações acerca do fotógrafo, cf: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-elie-kagan-1071155.html> e http://www.lemonde.fr/societe/infographie/2011/10/17/les-photos-inedites-du-17-octobre-1961_1586457_3224.html (algumas das fotos de 1961 estão disponíveis aqui).

É bastante significativo que Haneke tenha optado por trazer esse acontecimento em um filme que trata basicamente de imagens, num período em que a sociedade é regida por elas. A memória do ocorrido entre Majid e Georges segue perdida em *Caché* e é explicitada somente através dos sonhos do francês e das imagens que atravessam a diegese (que podem vir de uma memória imediata quando assiste às fitas, como sugere o filme).

As imagens, em *Caché*, têm diversas funções e consequências. Com a entrada de Majid em cena, elas ganham contornos políticos e também o estatuto de *provas*. A possibilidade de vermos a reação de Majid à visita de Georges retoma a questão do real e da representação no filme. Anne suspeita que o argelino não seja responsável, justamente por possuir imagens que validam seus sentimentos. O que se segue no filme é que a fita que contém a conversa entre Georges e Majid é entregue ao chefe do francês, na emissora em que ele trabalha. Eles se encontram, Georges é avisado da entrega da fita e tenta explicar a seu chefe o que está acontecendo. O comportamento de Majid é também mencionado pelo homem que diz: “Ele não parecia muito agressivo”. Aparentemente convencido por Georges de se tratar de uma situação na qual ele e sua família correm certo perigo, seu chefe diz esperar que se resolva, pois “seria uma desgraça se isso vazasse”. O temor, agora, é que as imagens apareçam na mídia – o que certamente resultaria em sua espetacularização.

Logo depois, Georges procura Majid, sem sucesso, e Anne encontra-se com um amigo do casal num restaurante, conversando com ele, desolada, sobre o silêncio do marido. A seguir, tal como em seus filmes anteriores, imagens de um noticiário na TV aparecem sem contextualização prévia. Nele, fala-se sobre as tropas italianas em Nassíria, no Iraque. Durante as notícias, ouve-se um barulho de chaves abrindo a porta e a voz de Georges dizendo: “Já era hora”. Ele está sentado e Anne adentra a casa. O marido questiona sua ausência, eles discutem e, quando ela pergunta por Pierrot, Georges se dá conta de que o filho pode estar desaparecido. Ao longo de toda a sequência, repete-se o padrão: a televisão, no centro, noticia fatos que sugerem a recorrência das circunstâncias políticas aludidas em *Caché*; entretanto, suas personagens seguem alheias (Figura 147).



Figura 147 – Jornal na TV / Anne chega a casa / Anne telefona. Fonte: *Caché* (2005).

O aparente desaparecimento de Pierrot se torna uma justificativa plausível para buscarem a polícia e receberem ajuda. Linearmente, o filme revela o casal entrando na delegacia e, posteriormente, Georges e alguns policiais adentrando no prédio de Majid. Quem abre a porta do apartamento é um rapaz (seu filho) e ambos são presos. Georges telefona para a esposa e conta que os dois negaram ter qualquer relação com o sumiço do garoto e o envio das fitas. Após retornar da delegacia e contar para Anne e o casal de amigos (que estava com sua esposa para consolá-la) que não havia provas para manterem os argelinos na cadeia, Georges chora na cozinha.

No dia seguinte, novamente, a entrada da casa é mostrada; porém, com a câmera aproximada. Vemos um carro fazendo manobra e dele saem Pierrot e uma mulher. Ele havia dormido na casa de um amigo, revelando se tratar de um mal-entendido. O filme segue numa lógica linear de acontecimentos: Anne conversa com Pierrot que aparenta tê-la visto no restaurante com o amigo, supondo serem amantes. O casal vai à natação buscar o menino e, à noite, o pai conversa com ele no banheiro sobre um livro que o garoto gosta e cujo autor estaria em seu programa no dia seguinte. O garoto é monossilábico (como Benny, quando seu pai o questiona por ter raspado o cabelo, em *O Vídeo de Benny*). Assim que ele fecha a porta do banheiro, um corte seco revela o programa de televisão de Georges, no qual falam de Rimbaud.

Críticos explanam sobre o escritor e, quando um deles diz que quer aprofundar, a imagem   congelada e podemos ouvir a voz de Georges dizer, do extracampo: “Pare, isso está ficando teórico demais”. Ele sugere um ponto de retorno da cena após cortarem a

sequência e a imagem é toda manipulada. O telefone toca e, agora, se vê que eles estão numa ilha de edição (Figura 148). Georges fica sério e pergunta, ao telefone: “O que você quer?”. Outro corte seco e vemos o francês no corredor do prédio de Majid.

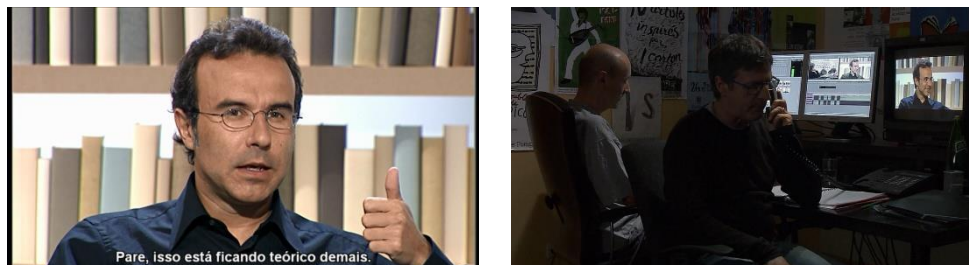


Figura 148 – Programa de TV pausado / Georges na ilha de edição. Fonte: *Caché* (2005).

Ao entrar no apartamento de Majid, acontece a grande catarse do filme. O argelino o convida para entrar e um corte exhibe a cozinha, de um enquadramento similar ao da fita que registrara a conversa anterior dos dois. A disposição, agora, dá ao espaço o sentido de uma espécie de palco, aguardando a cena começar. Quando eles entram no cômodo, se dispõem de frente um para o outro, de fato, como se se tratasse de uma ação teatral (Figura 149).



Figura 149 – Cozinha de Majid / Majid e Georges na cozinha. Fonte: *Caché* (2005).

Os dois homens adentram o recinto e tudo ocorre como se estivesse sido encenado – Majid diante da câmera e Georges de costas, olhando para ele. Nervoso, Georges pergunta por que foi chamado ali, ao passo que Majid afirma não ter enviado as fitas. O francês insiste em saber a razão de ter sido chamado e o argelino diz que queria que ele estivesse presente. Ele rapidamente puxa uma lâmina do bolso e corta seu próprio pescoço, caindo imóvel no chão da cozinha. Georges fica um bom tempo parado, olhando para o corpo inerte, sai do quadro pela direita, retorna, tosses, e a cena termina. O silêncio após a morte de Majid é interrompido pelo desconcertante barulho do sangue saindo de sua jugular (Figura 150).



Figura 150 – Sequência do suicídio Majid. Fonte: *Caché* (2005).

A imagem digital confere à cena um tom estéril que oscila entre a artificialidade e, novamente, possui um caráter verossímil, dada a imobilidade da câmera, a limpeza e ausência de textura. Assim como a morte de Peter, em *Violência Gratuita*, o suicídio de Majid é explícito, contrastando com as imagens de violência no cinema de Haneke; no entanto, em *Caché*, esta morte não será rebobinada. Ao mencionar essa cena, o crítico Dan North reflete sobre os vídeos das decapitações de reféns pelos extremistas da Al-Qaeda:

A decapitação de reféns foi uma coisa, mas a obscenidade com a qual a mídia respondeu ao ato de torná-la vídeo, a redução da filmagem da morte ao *status* de algo de baixo valor, você sabe, são conscientemente planejados para que, uma vez que estão na internet, são degradados e reduzidos ao *status* humilde de apenas outras imagens.²⁰⁵

Além da sensação de execução sumária, a morte de Majid também alude a um sacrifício político em nome de uma causa. O pragmatismo com o qual a personagem corta a própria garganta, bem como sua relação direta com a questão dos imigrantes na Europa e, mais especificamente, o massacre dos argelinos em 1961, traz à memória um acontecimento ocorrido durante a guerra do Vietnã, dois anos depois. Trata-se do ato de autoimolação praticado pelo monge budista Thích Quang Duc, em 11 de junho de 1963, em resposta à

²⁰⁵ Tradução da autora de: “*The decapitation of hostages was one thing, but the obscenity that media responded to was the videoying of it, the reduction of death footage to the status of a low capt, you know, they are very conscioussly designed so that once they are on the internet they are degraded and reduced to the lowly status of just other images*”. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gt6RfT9KrQ4>)

proposição do regime católico de Ngo Dinh Diem, primeiro presidente do Vietnã do Sul, e suas políticas discriminatórias com relação ao budismo (Figura 151).



Figura 151 – Suicídio Majid Fonte: *Caché* (2005) / Autoimolação. Fonte: Museu de Imagens.²⁰⁶

A opção por manter essa morte de forma tão direta pode ser vista como uma posição política do diretor. Não é revelado ao espectador se a câmera que a registrou seria diegética ou extradiegética. O suicídio está na interseção entre a ilusão (morte da personagem) e o protesto (morte simbólica do imigrante, em repulsa ao silêncio imposto à Argélia).

Após o suicídio de Majid, Georges vai refugiar-se num lugar elementar: o cinema. Dan North, em sessão comentada do filme²⁰⁷, diz: “Ele se esconde, novamente, em imagens”²⁰⁸. Haneke revela a entrada do cinema, de onde podemos ver os filmes em cartaz – dentre os quais: *Minha Mãe* (*Ma Mère*, França/Portugal/Áustria/Espanha, 2004), de Christophe Honoré; *Má Educação* (*La Mala Educación*, Espanha, 2004), de Pedro Almodóvar; *Era uma Vez Dois Irmãos* (*Deux Frères*, França/Reino Unido, 2004), de Jean-Jacques Annaud. Georges está sempre rodeado de imagens que o lembram do que ele foge (Figura 152). O filme de Honoré trata da relação subversiva entre mãe (não por acaso, a atriz Isabelle Huppert, que já trabalhou com o diretor) e filho adolescente; Almodóvar retrata uma relação homossexual entre dois homens que foram vítimas de pedofilia na infância, enquanto o filme de Annaud parece uma grande ironia de Haneke: dois irmãos tigres são separados na infância e, quando adultos, colocados para lutar um contra o outro.

²⁰⁶ Imagem disponível em: <http://www.museudeimagens.com.br/monge-thich-duc-tocha-da-justica/>

²⁰⁷ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gt6RfT9KrQ4>

²⁰⁸ Tradução da autora de: “*He hides, again, in images*”.



Figura 152 – Georges no cinema. Fonte: *Caché* (2005).

Ao sair do cinema, Georges vai para casa, entra em seu quarto e liga para Anne. Após contá-la sobre o suicídio, sua esposa o questiona acerca das razões de Majid.

Anne: - *O que você fez para ele?*

Georges: - *O que? Quando?*

Anne: - *Quando pequeno.*

Georges: - *Quem poderia imaginar algo assim, hein? Primeiro, ele envia essas malditas fitas. Você se lembra dos desenhos? Deviam ser algum tipo de aviso.*

Anne: - *Georges!*

Georges: - *Eu dizia à mamãe que ele tossia sangue. Eles não acreditavam em mim. O médico o examinou e não encontrou nada. Ele era um idiota, nosso médico. Então, eu disse a ele que papai queria que ele matasse o galo. Era uma ave asquerosa. Maldito, sempre nos atacava. E ele o fez. Ele cortou a cabeça do galo. O galo batia as asas. Majid estava coberto de sangue. E eu falei que ele fez isso para me assustar. Cortar a própria garganta por causa disso... uma maldita brincadeira, não acha? [Anne levanta-se, em silêncio, e coloca a mão no ombro de Georges].*

No que parece ser o dia seguinte, Georges vai para o trabalho e é surpreendido pelo filho de Majid. O rapaz pede para conversar, enquanto o homem se esquia e entra no elevador, mas é seguido por ele. Após insistir e encurralá-lo, Georges diz mais uma vez que não tem nada para esconder (“*Je n'ai rien de cacher*”), ao passo que o rapaz retruca: “Ah, não?!”. Ele comenta que a polícia confirmou sua declaração, de que fora um suicídio, e que não haveria mais nada a dizer, pedindo ao rapaz que pare de afrontá-los com as fitas. O filho de Majid diz não ter nenhuma relação com elas e Georges entra no trabalho. O rapaz chama seu nome em voz alta e os dois vão ao banheiro conversar. Até este momento, Haneke não mostra as reações do rapaz, apenas as de Georges.

No banheiro, a lógica se reverte: agora, é Georges quem fica de costas para a câmera, enquanto vemos o rapaz, impassível, conversar com ele. O francês grita, enquanto o jovem não levanta a voz. Em determinado momento, ele diz: “Vamos deixar essa polidez de lado, ok?” – novamente, aludindo sutilmente a *Violência Gratuita*. Durante a discussão, o rapaz menciona que ele privara seu pai de uma boa educação e Georges se esquia, dizendo não ter peso na consciência e que não era responsável pelo fracasso de Majid. Ele ameaça o

garoto que reage, dizendo só desejar saber como ele se sente por ter a vida de um homem em sua consciência, mas que já estava claro.

A seguir, novamente o plano da entrada da casa, de um enquadramento quase idêntico ao da abertura do filme. Georges chega de carro e estaciona na porta. Ele toma alguns comprimidos, liga para Anne, diz que irá dormir, fecha as cortinas e se deita. Ainda nesta cena, pode-se ouvir o som de pássaros. Um corte revela a entrada da casa de sua mãe. A câmera, à distância, está posicionada no mesmo lugar de Georges em seu sonho da degola do galo. Vemos Majid ser levado por duas pessoas numa longa sequência que dura mais ou menos quatro minutos.

Dela, pode-se ver, mais uma vez, a escada da escola de Pierrot, repleta de pessoas. Ao longo de aproximadamente mais quatro minutos, uma ação reveladora ocorre, em meio à multidão. O filho de Majid, sobre as escadas, aborda Pierrot e os dois descem, vindo parar no canto esquerdo inferior da tela. Pessoas entram e saem de quadro e carros passam, enquanto eles conversam. O rapaz gesticula; no entanto, o clima entre eles não parece minimamente hostil. Eles se despedem, o argelino sai pelo lado direito, Pierrot sobe as escadas, aguarda seus amigos e vai embora pelo lado esquerdo do enquadramento. Os créditos sobem (Figura 153).





Figura 153 – Sequência final. Fonte: *Caché* (2005).

Algumas questões permeiam *Caché*: por qual razão a câmera extradiegética não é vista (pelas personagens) ou revelada (aos espectadores) em nenhum momento? Quem filma? Com qual intuito? Seria Haneke o grande controlador por trás de tudo? Ou, como sugere Cezar Migliorin, quem mandou as fitas seria o cinema, ou, “Haneke inventou a câmera de vigilância que filma o passado”²⁰⁹.

Acredita-se que *Caché* é, por fim, uma grande metáfora, uma forma pungente de o diretor aludir a esse ‘entre-mundos’ em que vivemos, numa distância cada vez menor entre o ‘real’ e o representado. Das antigas utopias que mobilizavam o pensamento ocidental, cedemos às ilusões de um mundo disciplinado. Quando o panóptico deixou de bastar, sacamos nossos controles-remotos no devaneio de domar a imagem.

²⁰⁹ Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/diariocache.htm>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

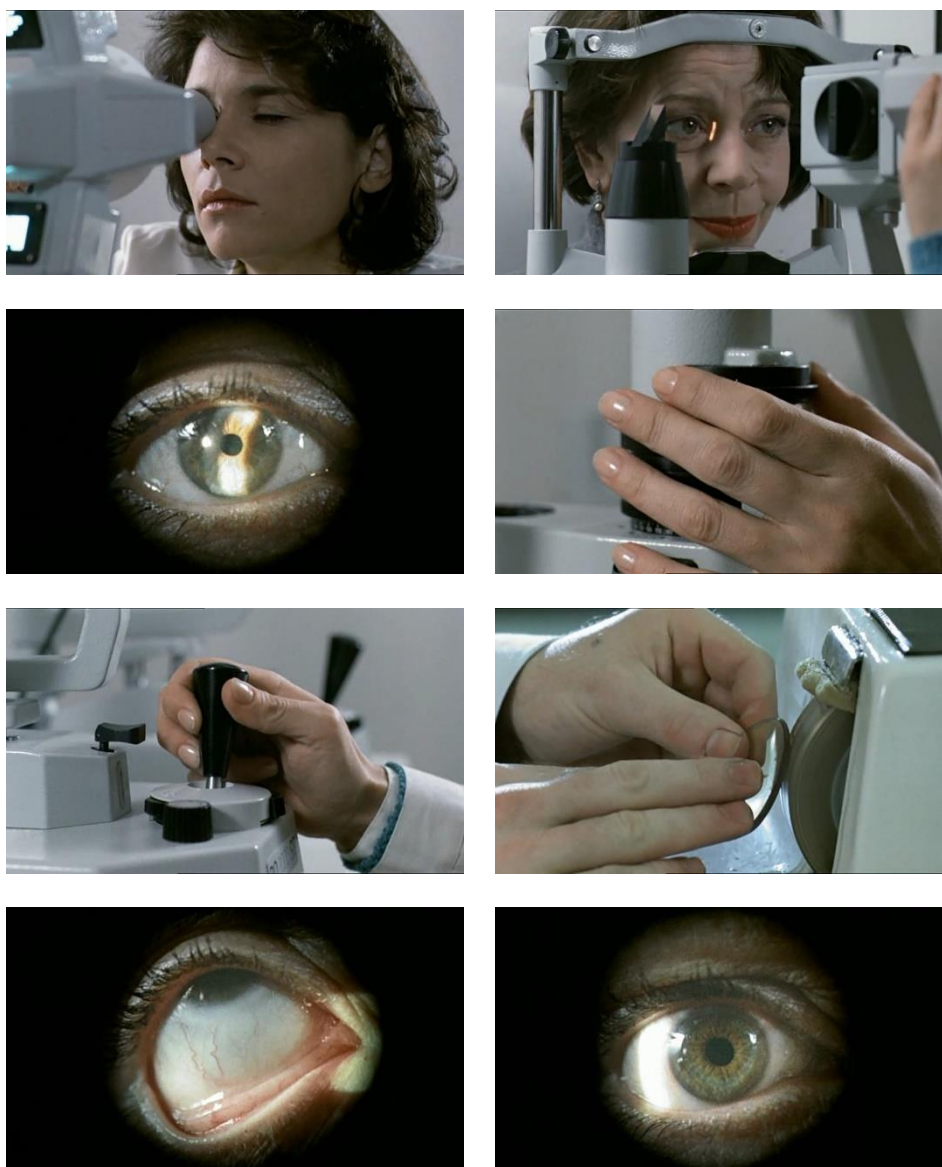
Durante este trajeto, foram apontadas semelhanças estruturais nos filmes de Michael Haneke, bem como a reiteração de alguns recursos e estratégias narrativas utilizados. Ainda que seu percurso revele uma rota única, que ora solicita a identificação com a ilusão cinematográfica ora aposta no distanciamento como mecanismo reflexivo possível, continuamente mordemos a isca. A precisão cirúrgica com que Haneke articula o dispositivo cinematográfico, a reincidência temática, os nomes recorrentes de seus personagens, a obstinação em deixar o espectador no escuro, por vezes parecem revelar um cinema que, para além de autoral, expõe um diretor obsessivo com o despertar da consciência crítica.

Ao subtítulo “acerca de um cinema sobre o controle”, pode-se acrescentar: “acerca de um cinema sobre o controle e os desafios da visão”. O âmago de sua obra, tal como apontado por Tadeu Capistrano (2011, p. 9), na apresentação da mostra dedicada ao cineasta no Brasil, foi revelado em seu filme de estreia no cinema, *O Sétimo Continente*. Durante um exame de vista, conduzido pela primeira das inúmeras ‘Annas’ de Haneke, toda a base de seu sistema é explicitada.

Enquanto a paciente relata um episódio de *bullying* protagonizado por ela e os colegas na infância, a montagem revela cada etapa do exame. A cena começa quando ela já havia iniciado o caso e diz: “Ninguém supunha o quão míope ela era”. A senhora descreve uma criança de sua escola que, além de “feia e cheia de espinhas”, era obcecada com a ideia de ser sua amiga. Um dia, a menina aparecera com óculos grossos (“grotescos”) e pedira a sua opinião: “Ela era digna de pena, mas vocês sabem como são as crianças. ‘Uma merda’, eu disse a ela. Ela me deu um olhar... um olhar que eu nunca vou esquecer. E, em seu sotaque alemão, cheio de ódio, ela disse: “Eu espero que todos vocês tenham de usar óculos”.

Após o constrangimento de urinar nas calças diante dos colegas de sala, a menina correrá e eles tiveram de limpar a sujeira. Anna, que operava mecanicamente o exame, pergunta: “O que aconteceu em relação à maldição?”. A paciente responde: “Bem... ao final do ensino médio, nós todos usávamos óculos”. “Toda a classe?”, questiona a médica. “Toda a classe”, responde. Durante a descrição, a decupagem alterna entre os olhos da mulher, as mãos e os olhos que conduzem o exame e o irmão de Anna, que prepara lentes de óculos ao lado.

Diante do relato da extrema maldade articulada pelas crianças, seus olhos são manipulados e ela é convidada a olhar para cima, para baixo e para os lados, ao mesmo tempo em que suas veias expostas tomam toda a tela. As lentes do aparelho oftalmológico se ajustam aos olhos escancarados que, por sua vez, fitam fixamente a câmera do filme. Anna executa o exame “anestesiada pelas rotinas de seu consultório” (CAPISTRANO, 2011, p. 9), e somente reage quando fica sabendo do triste destino da garota. Ela retira os olhos do aparelho e os dirige ao extracampo. Vemos, então, seu irmão que também abandona a catalepsia de seus gestos para, surpreendentemente, encarar a câmera (Figura 154).



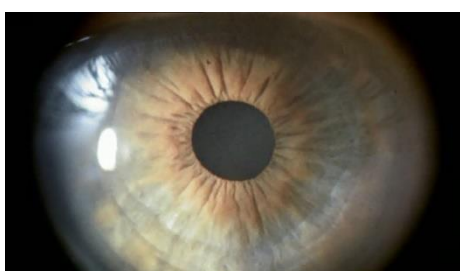




Figura 154 – Fotogramas da sequência do exame de vista. Fonte: *O Sétimo Continente* (1989).

Toda a dinâmica de base do cinema de Haneke está aí resumida. A senhora representaria, ao mesmo tempo, o espectador contemporâneo e também as personagens de seus filmes, assujeitadas por um sistema em que *ver* se tornou um processo mecânico desassociado do ato de enxergar. De maneira irrefletida, a paciente narra a crueldade praticada contra uma criança, precisamente porque sua miopia não a permitia enxergar, e se esquivava da responsabilidade de seu ato com a mesma justificativa de Georges, em *Caché*: eram apenas crianças. No cinema de Haneke, não parece haver espaço para a inocência. A Europa refletida pelas lentes de suas câmeras inevitavelmente espelha certa inerência do mal.

Do outro lado do ‘jogo’ (porque sempre parece se tratar de um), está aquele que manipula meticulosamente o olhar, através de um dispositivo que, dependendo da forma como for utilizado, resulta em uma experiência puramente maquinal. Ao convocar o extracampo, evidencia-se uma ironia: o fora da imagem se apresenta como uma estrutura labiríntica, visto que invariavelmente desvia-se para dentro de outras imagens. Estamos enclausurados nessa lógica e não parece haver saída. Controlamos e somos controlados, vigiamos; logo, corremos o risco de sermos vigiados e, nesta lógica cíclica, não sabemos responder à pergunta que urge: o que fazer a respeito das imagens em um mundo saturado delas?

Haneke iniciou sua carreira no cinema, expondo um estado de “glaciação” em curso em seu país. Tal como seu mestre Antonioni, o diretor explorou a complexidade da não comunicação, readequando-se à conjuntura de outro tempo. Não se trata propriamente do silêncio, reitera ele, mas da “comunicação que não comunica”. Sua resposta a esta era de conformismos está, precisamente, numa provocativa interlocução.

Ao operar desvios em sua narrativa, Michael Haneke nega ao espectador a interlocução. Ele interrompe o fio do diálogo pela via mais obscura. Recusa a resposta fácil, rompe o decurso, mergulha na imensidão da tela preta. Mesmo que abertos, os olhos parecem sempre cerrados ao que se apresenta diante deles, estaria aí a condição intrínseca do homem pós-moderno, simbolizada em seu cinema. O diretor talvez suponha o quão míope

somos nós, ou, quiçá, sua pretensão apenas revele prepotência. Entretanto, diante da cegueira compartilhada e da incerteza que acompanha os dias de hoje, a convocação a abriremos os olhos e nos dispormos realmente a enxergar, parece uma boa ideia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *A Indústria Cultural*. In: COHN, Gabriel. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo (in: Nudez)*. Lisboa: Editora Relógio D'água, 2010.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente; o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG (Coleção Mídia@rte), 2004.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG (Coleção Humanitas), 1999.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2012.
- _____. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 2008.
- _____. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BAZIN, André. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- _____. *O que é o cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BITTAR, Eduardo C. B. *Nietzsche: niilismo e genealogia moral*. 2003. 25 f. (Artigo) – Universidade de São Paulo, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas/SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 2008.
- _____. *Narration in the film fiction*. Madison: Wisconsin Univ. Press, 1987.
- BORDWELL, D. et al. *The Classical Hollywood Cinema – film style & mode of production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- BRUNETTE, Peter. *Michael Haneke*. Chicago: University of Illinois, 2010.
- CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COTTA, Roberto R. M. *O pós-guerra encenado por R.W. Fassbinder: instabilidade e o equilíbrio na composição das formas cinematográficas*. 2016. 178 f. Trabalho de conclusão de curso (tese) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- DEBORG, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2000.
- DELACAMPAGNE, C. *História da Filosofia no século XX*. R. Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUARTE FLORES, Luís Felipe. *Max Ophuls, mestre de cerimônias - Mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès*. 2015. 234 f. Trabalho de conclusão de curso (dissertação) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Rafael Ciccarini (Org.). *Luís Buñuel – O Fantasma da Liberdade*. Catálogo da retrospectiva completa do cineasta, Belo Horizonte, Março, 2012.
- GRANT, Barry K. *Shadows of Doubt: negotiations of masculinity in american genre films*. Detroit: Wayne State University Press, 2011.
- GRUNDMANN, Roy. *A Companion to Michael Haneke*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.
- LEITCH, Thomas. *Crime films genre in American Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MACHADO, Carlos Wagner Costa. *O cinema moderno de Rogério Sganzerla*. 2010, 49 f. Monografia (Pós-Graduação em Produção e Crítica Cultural) – Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte, 2010.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MASCARELLO, Fernando; Baptista, Mauro. *Cinema Mundial Contemporâneo*. São Paulo: Editora Papyrus, 2008.
- McCANN, Ben & SORFA, David. *The Cinema of Michael Haneke*. New York: Columbia University Press, 2011.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- _____. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. 2015. 414 f. Trabalho de conclusão de curso (tese) - Universidade de São Paulo, 2015.

PRICE, Brian & RHODES, David. *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema – documentário e narrativa ficcional: volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RUBIN, Martin. *Thrillers: genre in american cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

RUIZ, C. Bartolomeu. *Os Paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SAVERNINI, Érika. *Índices para um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Coleção Mídia@rte, 2004.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. Nova Iorque: Library of Congress, 1981.

SOUSA, Fábio A. M. *Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo*. 2013. 113 f. Trabalho de conclusão de curso (dissertação) - Universidade de São Paulo, 2013.

SPECK, Oliver. *Funny Frames: the filmic concepts of Michael Haneke*. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group Ltd., 2010.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHEATLEY, Catherine. *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image*. Nova Iorque: Berghahnfilm, 2009.

WESCHEFELDER, Ricardo. *O conceito de extra-campo no cinema: o plano do invisível*. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 10, n. 2, p. 306-320, 2016.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Terra e Paz, 2008.

XAVIER, Marília L. *Sujeito-da-câmera X Narrador onisciente: Análise da narrativa no filme Caché*. 11 f. Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Universidade Federal de Juiz de Fora.

Sítios de Internet

ARAÚJO, Inácio: “Michael Haneke discute overdose de imagens”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 de maio de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0505200619.htm>>. Acesso em 04 mar. 2013.

BINGHAM, Adam. “Life, or something like it”, *Austria*, vol. 4, 8 mar. 2004. Disponível em: http://www.kinoeye.org/04/01/bingham01_no2.php (Acesso em 10 jan. 2015).

CAINETA, Joaquim. “Moteto na Idade Média”. Blogspot, 2012. Disponível em: <http://historiadamusicaxx.blogspot.com.br/p/motete-na-idade-cmedia.html> (Acesso 01 jun. 2014).

CHEMIN, Ariane. *França: a longa história de um massacre esquecido*. 2011. Disponível em: <http://www.voxeurop.eu/pt/content/article/1066731-longa-historia-de-um-massacre-esquecido> (Acesso em 7 jun. 2017).

CINE-FILS. *Michael Haneke on violence*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpkMtY8> (Acesso em 18 dez. 2016).

COHN, Fred. MOZART: Così Fan Tutte, Vol. 78, nº 11, maio, 2014. Disponível em: http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2014/5/Recordings/MOZART__Cos%C3%AAC_Fan_Tutte.html (Acesso em 11 jan. 2015).

DOS REIS, Francis Vogner: “Violência Gratuita” (Funny Games US), de Michael Haneke (EUA, 2008). In: *Revista Cinética*, São Paulo, out. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/funnygamesus.htm> (Acesso em 12 nov. 2013).

EMMANUEL MUSIC. *Bach Motet Translations. BWV 227 - "Jesu, meine Freude"*. Disponível em: http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_motets/t_bwv227.htm (Acesso em 10 fev. 2017).

FREY, Mattias. “Michael Haneke. Senses of Cinema”, Australia, 2010. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/> (Acesso 7 jan. 2015).

_____. *Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video*. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.558.3631&rep=rep1&type=pdf> (Acesso 26 jan. 2017).

FUNDACIÓN PRINCESA DE ASTURIAS. *Michael Haneke – Premio Príncipe de Asturias de las Artes*. 2013. Disponível em: <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2013-michael-haneke.html?texto=discurso&especifica=0> (Acesso em 18 jan. 2017).

FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE ASTURIAS. *Discurso de Michael Haneke*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPqGGLLe-Jvg> (Acesso em 18 jan. 2017).

HOMANNEEK, Alexando. *Mickey Mouse: símbolo do Imperialismo Americano*. 2011. Disponível em: <http://homanneek.blogspot.com.br/2011/02/mickey-mouse-simbolo-do-imperialismo.html> (Acesso em: 13 fev. 2017).

JAGERNAUTH, Kevin. *Michael Haneke Drops 'Flashmob,' Working On New Film Set In France*. 2015. Disponível em: <http://www.indiewire.com/2015/06/michael-haneke-drops-flashmob-working-on-new-film-set-in-france-263187/> (Acesso em 12 mar. 2017).

JOHNSON, Douglas. *Obituary: Elie Kagan*. 1999. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-elie-kagan-1071155.html> (Acesso em 7 jun. 2017).

JUSTICE, Chris. “*Funny Games. Senses of Cinema*”, Melbourne, fev. 2005. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2005/cteq/funny_games/ (Acesso em 15 nov. 2013).

LE MONDE – SOCIÉTÉ. *Les photos de la répression du 17 octobre 1961*. 2012. Disponível em: http://www.lemonde.fr/societe/infographie/2011/10/17/les-photos-inedites-du-17-octobre-1961_1586457_3224.html (Acesso em 7 jun. 2017).

MUBI. *Nachruf für einen Mörder*. Disponível em: <<https://mubi.com/de/films/obituary-for-a-murderer>> (Acesso em 12 abril 2015).

MUNDO ESTRANHO – REDAÇÃO. *Quem são o Pierrô, o Arlequim e a Colombina?*. 2011. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/quem-sao-o-pierro-o-arlequim-e-a-colombina/>> (Acesso em 6 jul. 2017).

MUSEO DEL PRADO. *Pinturas Negras*. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-manola-leocadia-zorrilla/8dab47d2-3f3c-4612-81f7-5808268e8a76>> (Acesso em 12 jan. 2017).

NORDMANN, Charlotte. *O que se passou em 17 de outubro de 1961*. 2010. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2010/11/31390>> (Acesso em 7 jun. 2017).

O MELHOR DE PARIS. *Paris e os arrondissements: uma cidade eclética e mágica*. Disponível em: <<http://omelhordeparis.com.br/paris-e-os-arrondissements-uma-cidade-eclética-e-mágica/>> (Acesso em 20 jun. 2017).

PERISSÉ, Gabriel. *A linguagem do clown: você é branco ou augusto?* Disponível em: <<https://www.cepetin.com.br/artigos/a-linguagem-do-clown/>> (Acesso em 18 mar. 2017).

REVISTA CINÉTICA. *Cachê em debate*. 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/diariocache.htm>> (Acesso em 11 jul. 2017).

REVISTA CONTRACAMPO. *Cachê*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/cache.htm>> (Acesso em 11 jul. 2017).

REUTERS. *Presidente da França reconhece massacre de argelinos em 1961*. 2012. Disponível em: <<http://br.reuters.com/article/worldNews/idBRSPE89G09D20121017>> (Acesso em 7 jun. 2017).

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. “O Paradoxo do Realismo no Cinema Contemporâneo”. Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, n.º. 4, jan/jul. 2007. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp> (Acesso 10 mar. 2013).

SOARES JR., Luiz. *Câmara Escura, de Marcelo Pedroso (Brasil, 2012)*. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/camara-escura-de-marcelo-pedroso-brasil-2012/>> (Acesso em 2 jul. 2017).

SOBRINHO, Agenor Bevilacqua. “Brecht: arte, história e poder”. In: *Revista UniABC*, São Paulo, v. 1, n.º. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.uniabc.br/site/revista/pdfs/2/2.pdf>> (Acesso em 15 mar. 2013).

TARINGA! *Las Pinturas Negras de Goya (Completas) – Arte Sublime*. Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/arte/6841793/Las-Pinturas-Negras-de-Goya-Completas---Arte-Sublime.html>> (Acesso em 10 jan. 2017)

TERRAZA, C., TRAVASSOS, L. *A imagem fluxo e o espectador no espaço institucional da arte*. Artigo apresentado no 14º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia : #14.ART: arte e desenvolvimento humano. Disponível em: <http://www.academia.edu/16829781/A_imagem_fluxo_e_o_espectador_no_espaco_instituional_da_arte> (Acesso em 24 fev. 2017).

TOUBIANA, Serge. “Der siebente Kontinent Le Septième Continent - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana”, 2012. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cTikyDQGjSs> (Acesso em 12 mar. 2014).

_____. “Benny’s Video - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana”, 2012. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OmshNFEUTM> (Acesso em 12 mar. 2014).

_____. *71 Fragments...* - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana, 2012. [online]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=30ixr9UD0_s (Acesso em 12 mar. 2014).

_____. “Michael Haneke Interview (excerpt 1)”. 2007. *Funny Games. Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana* [online]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo> (Acesso em 15 nov. 2013).

WIKIPEDIA. Jesu, meine Freude. Mai, 2014. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Jesu,_meine_Freude (Acesso em: 01 jun. 2014).

WILEY ONLINE LIBRARY. *Mediascapes*. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470670590.wbeog380/abstract> (Acesso em 14 jul. 2017).

FILMOGRAFIA:

Filmes para a TV de Michael Haneke (ordem cronológica):

DEPOIS DE LIVERPOOL (*Und was Jommt Danach?*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: James Saunders. Alemanha, 1974 (89 min.).

TRÊS CAMINHOS AO LAGO (*Drei Wege zum see*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: Ingeborg Bachmann, adaptação de Michael Haneke. Alemanha e Áustria, 1976 (97 min.).

SPERMÜLL. Direção: M. Haneke. Roteiro: Alfred Bruggmann. Alemanha, 1976 (80 min.).

LEMMINGE, PARTE 1: ARCÁDIA (*Lemminge, Teil 1: Arkadien*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha e Áustria, 1979 (113 min.).

LEMMINGE, PARTE 2: FERIDAS (*Lemminge, Teil 2: Berletzingen*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha e Áustria, 1979 (107 min.).

VARIAÇÃO (*Variation, Dass es Utopien gibt, Weiss ich selber!*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha, 1983 (98 min.).

QUEM FOI EDGAR ALLAN? (*Wer was Edgar Allan?*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: M. Haneke, Hans Broczyner e Peter Rosei. Alemanha e Áustria, 1984 (83 min.).

FRAULEIN – EIN DEUTSCHES MELODRAM. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Bernd Schröder e Michael Haneke. Alemanha, 1986 (108 min.).

NACHRUF FÜR EINEN MÖRDER. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Áustria, 1991 (110 min.).

A REBELIÃO (*Die Rebellion*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke e Joseph Roth. Áustria, 1992 (105 min.).

LUMIÈRE & CIA (*Lumière et compagnie*). Episódio: Michael Haneke/Vienne. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Philippe Poulet (ideia original). Áustria, 1995 (88 min.).

O CASTELO (*Das Schloss*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke, adaptação da obra de Franz Kafka. Alemanha e Áustria, 1997 (123 min.).

COSÌ FAN TUTTE. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Lorenzo da Ponte. Alemanha, Bélgica, Espanha e França, 2013 (190 min.).

Filmes para o cinema de Michael Haneke (ordem cronológica):

O SÉTIMO CONTINENTE (*Der Siebente Kontinent*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke e Johanna Teicht. Áustria, 1989 (104 min.).

O VÍDEO DE BENNY (*Benny's Video*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Áustria, 1992 (105 min.).

71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO (*71 Fragmente einer Chronologie dès Zufalls*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Áustria, 1994 (100 min.).

VIOLÊNCIA GRATUITA (*Funny Games*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Áustria, 1997 (104 min.).

CÓDIGO DESCONHECIDO (*Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages*). Direção e roteiro: Michael Haneke. França, 2000 (118 min.).

A PROFESSORA DE PIANO (*La pianiste*). Direção: Michael Haneke. Roteiro: baseado na obra de Elfriede Jelinek. Áustria e França, 2001 (131 min.).

O TEMPO DO LOBO (*Le temps du loup*). Direção e roteiro: Michael Haneke. França, 2003 (113 min.).

CACHÉ. Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha, Áustria, França e Itália, 2005 (117 min.).

VIOLÊNCIA GRATUITA – EUA (*Funny Games U.S.*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Estados Unidos, 2007 (111 min.).

A FITA BRANCA (*Das Weissen Band*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha, Áustria, França e Itália, 2009 (144 min.).

AMOR (*Amour*). Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha, Áustria e França, 2012 (127 min.).

HAPPY END. Direção e roteiro: Michael Haneke. Alemanha, Áustria e França, 2017 (107 min.).

Filmes Citados (ordem alfabética):

24 REALIDADES POR SEGUNDO (*24 Wirklichkeiten in der Sekunde*). Direção: Nina Kusturica e Eva Testor. Áustria, 2005 (58 min.).

A AVENTURA (*L'avventura*). Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini e Tonino Guerra. França, Itália, 1960 (143 min.).

A HORA DO LOBO (*Vargtimmen*). Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1968 (90 min.).

A ROSA PÚRPURA DO CAIRO (*The purple rose of Cairo*). Direção e roteiro: Woody Allen. Estados Unidos, 1985 (82 min.).

A VILA (*The Village*). Direção e roteiro: M. Night Shyamalan. Estados Unidos, 2004 (108 min.).

AS AVENTURAS DE TOM JONES (*Tom Jones*). Direção: Tony Richardson. Henry Field (romance) e John Osborne. Reino Unido, 1963 (128 min.).

ACOSSADO (*À bout de souffle*). Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: François Truffaut (história). França, 1960 (90 min.).

ASSASSINOS POR NATUREZA (*Natural Born Killers*). Direção: Oliver Stone. Roteiro: Quentin Tarantino (História), David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone. Estados Unidos, 1994 (118 min.).

CABO DO MEDO (*Cape Fear*). Direção: Martin Scorsese. John D. MacDonald (romance), James R. Webb e Wesley Strick. Estados Unidos, 1991 (128 min.).

CÂMARA ESCURA. Direção e roteiro: Marcelo Pedroso. Recife (PE, Brasil), 2012 (25 min.).

CIDADÃO KANE (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Estados Unidos, 1941 (119 min.).

ERA UMA VEZ DOIS IRMÃOS (*Deux Frères*). Direção: Jean-Jacques Annaud. Roteiro: Jean-Jacques Annaud e Alain Godard. França e Reino Unido, 2004 (119 min.).

ESTRADA PERDIDA (*Lost Highway*). Direção: David Lynch. Roteiro: Barry Gifford e David Lynch. Estados Unidos e França, 1997 (134 min.).

FESTIM DIABÓLICO. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Hume Cronyn (adaptação), Patrick Hamilton (peça), Arthur Laurents e Ben Hecht (não creditado). Estados Unidos, 1948 (80 min.).

HAMLET. Direção: Laurence Olivier. Baseado em obra de William Shakespeare. Reino Unido, 1948 (154 min.).

LARANJA MECÂNICA (*A Clockwork Orange*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Anthony Burgess (romance). Estados Unidos e Reino Unido, 1971 (136 min.).

LEVADA DA BRECA (*Bringing Up Baby*). Direção: Howard Hawks. Roteiro: Dudley Nichols e Hagar Wilde. Estados Unidos, 1938 (102 min.).

MÁ EDUCAÇÃO (*La mala educación*). Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha, 2004 (106 min.).

MINHA MÃE (*Ma Mère*). Direção: Christophe Honoré. Roteiro: Christophe Honoré e Georges Bataille (romance). França, Portugal, Áustria e Espanha, 2004 (110 min.).

NANOOK DO NORTE (*Nanook of the north*). Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, França, 1922 (78 min.).

NOITES DE CABÍRIA (*Le notti di Cabiria*). Direção: Federico Fellini. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Pier Paolo Pasolini e Maria Molinari. França e Itália, 1957 (110 min.).

O ANJO EXTERMINADOR (*El Ángel Exterminador*). Direção: Luís Buñuel. Roteiro: Luís Buñuel e Luis Alcoriza (história). México, 1962 (95 min.).

O ANO PASSADO EM MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*). Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. França e Itália, 1961 (94 min.).

O BARÃO DE MÜNCHHAUSEN (*Münchhausen*). Direção: Josef von Bábky. Alemanha, 1943 (110 min.).

O DESERTO VERMELHO (*Il deserto rosso*). Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. França e Itália, 1964 (117 min.).

O ILUMINADO (*The Shining*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Diane Johnson, baseado na novela de Stephen King. EUA e Reino Unido, 1980 (146 min.).

OS BRUTOS TAMBÉM AMAM (*Shane*). Direção: George Stevens. Roteiro: A.B. Guthrie Jr., Jack Sher (diálogos adicionais) e Jack Schaefer (novela). Estados Unidos, 1953 (118 min.).

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1966 (85 min.).

PULP FICTION – TEMPO DE VIOLÊNCIA (*Pulp Fiction*). Direção: Quentin Tarantino. Roteiro: Quentin Tarantino (história e roteiro) e Roger Avary (história). Estados Unidos, 1994 (154 min.).

ROMA CIDADE ABERTA (*Roma città aperta*). Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Sergio Amidei, Federico Fellini (colaboração), Roberto Rossellini (colaboração), Sergio Amidei (história), Alberto Consiglio (material adicional). Itália, 1945 (103 min.).

SANTIAGO. Direção e roteiro: João Moreira Salles. Rio de Janeiro (RJ, Brasil), 2007 (80 min.).

SHORT CUTS – CENAS DA VIDA (*Short Cuts*). Direção: Robert Altman. Roteiro: Raymond Carver, Robert Altman e Frank Barhydt. Estados Unidos, 1993 (188 min.).

SOLARIS (*Solyaris*). Direção: Andrei Tarkovsky. Roteiro: Stanislaw Lem (romance), Fridrikh Gorenshteyn e Andrei Tarkovsky. URSS, 1972 (167 min.).

TREM MISTÉRIO (*Mystery Train*). Direção e roteiro: Jim Jarmush. Estados Unidos e Japão, 1989 (110 min.).

WHISKY. Direção: Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. Roteiro: Gonzalo Delgado, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. Alemanha, Argentina, Espanha e Uruguai, 2004 (99 min.).