



SARA MARTÍN ROJO

**O VIRTUOSISMO NA OBRA DE MICHAEL
HANEKE**

**por uma *mise en scène* da Sociedade
Contemporânea**

***VIRTUOSITY IN THE WORK OF MICHAEL
HANEKE***

for a *mise en scène* of contemporary society

CAMPINAS
2012



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES/UNICAMP**

SARA MARTÍN ROJO

**O VIRTUOSISMO NA OBRA DE MICHAEL HANEKE
por uma *mise en scène* da Sociedade Contemporânea**

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

***VIRTUOSITY IN THE WORK OF MICHAEL HANEKE
for a *mise en scène* of contemporary society***

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto
de Artes da Universidade Estadual de Campinas
para obter o título de Mestra em Multimeios
*Dissertation presented at the Arts Institute of the
State University of Campinas for the obtention of
the Masters Degree in Media Studies (MA).***

Este exemplar corresponde à versão final da
dissertação defendida pela aluna Sara
Martín Rojo, e orientada pelo Prof. Dr.
Marcius Cesar Soares Freire

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M365v

Martín Rojo, Sara.

O virtuosismo na obra de Michael Haneke: por uma mise en scène da sociedade contemporânea / Sara Martín Rojo. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Marcius Cesar Soares Freire.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Haneke, Michael, 1942-. 2. Representação cinematográfica. 3. Atualidade (cinema) I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Titulo em inglês: Virtuosity in the work of Michael Haneke: for a mise en scène of contemporary society

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Haneke, Michael, 1942-.

Cinematic representation

Actuality (cinema)

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Marcius Cesar Soares Freire [Orientador]

Francisco Elinaldo Teixeira

Samuel José Holanda de Paiva

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior

Nuno Cesar Abreu

Data da Defesa: 31-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Sara Martín Rojo - RA 100971 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Presidente



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Titular

201308465

Quiero dedicarle este trabajo a mis abuelos, porque todos mis logros son suyos y porque su añoranza es la mayor de mis dificultades.

AGRADECIMENTOS

É difícil enfrentar-se ao momento de escrever os agradecimentos. São tantas as pessoas que tenho que agradecer e que neste momento passam por minha mente, que espero ir com cuidado para não deixar ninguém fora desta pequena homenagem.

Primeiro, quero agradecer às agências AECID e CAPES por serem as instituições que me apoiaram diretamente com seus meios financeiros para poder embarcar-me nesta aventura acadêmica ao outro lado do oceano e que acabou servindo de guia para minha profissão, além de ser uma das melhores experiências de minha vida.

De forma especial quero deixar constância de meu agradecimento ao Dr. Prof. Marcius Freire, por sua paciência e seu apoio durante estes dois anos e meio de curso, pelos grandes conselhos e orientações sobre a pesquisa, e porque, além de ser um profissional exemplar é um grande amigo, o que fez que tudo fosse mais fácil neste árduo caminho. Meus mais sinceros agradecimentos.

Meus agradecimentos aos professores de cada uma das disciplinas do programa de Multimeios por oferecer-me a oportunidade de enriquecer minhas capacidades e servir de estímulo para a realização desta pesquisa. Em especial, aos professores que participaram de minha banca de qualificação, Elinaldo Teixeira e Fernando Passos.

Aos servidores públicos da Unicamp, por suas tantas ajudas na instituição, sobretudo a Luciana da DAC, por sua boa vontade nos atendimentos legais que me ajudaram a superar as pesadas burocracias, a Teresa Barreto do CORI, uma guerreira como poucas e a Carlinhos da biblioteca do IA, porque nas tantas visitas à biblioteca encontrei um amigo.

A meus amigos e colegas do grupo de pesquisa, Jennifer, Carla, Sabrina, Teresa, Gabriel, Isabel, Juliano, Rodrigo pelos comentários e orientações que permitiram esclarecer o objeto do discurso e em especial, às minhas queridas baianas, Jennifer e Carlinha, por essa amizade sincera que sempre mantivemos e por fazer-me sentir acolhida em todo momento. Estou tremendamente agradecida.

A minha querida amiga e colega de curso, Letizia, por nossa cumplicidade, e porque lembrarei por toda a vida dessas crises que desfrutávamos juntas.

A todos aqueles que me ajudaram a realizar esta pesquisa na Unicamp, a traduzí-la e a orientá-la. Muito obrigada.

Aos meus professores de Barcelona, Fernando de Felipe e Ivan Gómez, por ajudar-me a pensar nas ambivalências discursivas do cinema contemporâneo.

Aos que foram e aos que são meus companheiros de casa, Max, Mari, Pablo, Bruno, Theo, pelos bonitos momentos que compartilhamos e por saberem tolerar meus defeitos. E em especial a meu colega de todas as horas, meu querido José, que tanto compartilhei e que levo em meu coração para o resto da vida.

Aos meus amigos estrangeiros, William, Maya e Alejo, de Colômbia, Omar de México e Fer de Equador, por seu carinho e porque eles sabem como eu, o quanto difícil é sentir-se longe.

A todos os que em algum momento me acompanharam neste processo, Ivie, Rodrigo, Gabi, Mita, Davinia, Gabriel, Elisa, Esdras, Janaína, e a todos aqueles que agora não recordo.

A meus pais queridos, porque lhes amo e lhes sinto cada dia comigo. Por confiar em cada passo que eu dou e permitir-me estar tão longe em procura de meus sonhos. Esta é nossa recompensa. E a meus irmãos, Angel e Leonor, por sua admiração e seu aprendizado sobre as dificuldades da vida. Estou segura que em poucos anos terão a mesma ventura.

A Txaka, meu amigo e companheiro, por sua paciência e confiança.

As amigas de minha cidade que cresceram comigo e me deram seu apoio para enfrentar qualquer obstáculo, Sarita, Pilar, Paula, Ana, Silvia, Carmen e Anaïs.

E com especial carinho quero dedicar este trabalho a meus avôs que me criaram. Com eles aprendi as melhores qualidades que mantenho. E porque como disse em minha dedicatória, a saudade que sinto deles é a maior de minhas dificuldades.

RESUMO

O cinema de Haneke é um cinema de hiper-realismo; de atmosfera; que fala e responde; que traz em imagens a complexidade que caracteriza nosso questionado mundo. Este trabalho tem como foco a análise da obra do diretor austríaco Michael Haneke, através de uma revisão dos recursos estéticos e manifestações discursivas mais relevantes em seus filmes, definidos como marcas autorais. Em um primeiro momento, foi necessário realizar uma contextualização da obra como parte de um momento histórico concreto, demonstrando sua total vinculação com o pensamento modernista surgido na década dos anos 1970. Posteriormente, realizou-se uma pequena revisão biográfica do autor, ressaltando sua relação direta com o universo teatral e com a proposta estético-ideológica do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, a qual se distingue como absolutamente dominante no pensamento do diretor. E, finalmente, realizou-se uma análise detalhada dos elementos formais mais significativos presentes nesta obra como parte da intencionalidade do diretor. Os pontos centrais com os quais trabalha esta pesquisa, que por sua vez são definidos pela herança de Brecht, são: em primeiro lugar, a ativação da consciência do espectador mediante uma reflexão sobre as imagens representadas; em segundo, a *mise en scène* do diretor graças à qual tal ativação acontece. Espectador e cena são, portanto, os pilares deste estudo. Para conformar o corpus do presente trabalho foram selecionados os filmes de Haneke ambientados em um momento presente, contemporâneo, para após a análise dos aspectos formais encontrados, aproximar uma crítica que fala diretamente sobre o nosso mundo. Os filmes escolhidos nesta pesquisa foram os seguintes: O Sétimo Continente (1989); O Vídeo de Benny (1992); 71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso (1994); Violência Gratuita (1997); Código Desconhecido (2000); A Professora de Piano (2001); Caché (2005).

Palavras-chave: Michael Haneke, Teatralidade, *Mise en scène*, Cinema Contemporâneo.

ABSTRACT

Haneke's cinema is a cinema of hyper-realism, atmospheric, which speaks and answers. It translates into images the complexity that characterizes our challenged world. This work focuses on analyzing the work of Austrian director Michael Haneke through a review of the most important aesthetic resources and discursive manifestations in his films, defined as copyrighted brands. Firstly, it was necessary to contextualize the work as part of a specific historical moment, demonstrating its total link with the modernist thought emerged in the mid 70s. This is followed by a short review of the author's biography, emphasizing its his direct relationship with the theatrical universe and with the aesthetic-ideological proposal by the German playwright Bertolt Brecht, which distinguishes itself as absolutely dominant in the doctrinal thinking of the director. Finally, we carried out a detailed analysis of the most significant formal elements present in this work as part of the director's intent. The main topics addressed by this research, which in turn are defined by Brecht's legacy, are: the activation of the viewer's consciousness through a reflection of the facts represented, as a first topic, which originates through the productions created by the director, as a second topic. The spectator and the scene are therefore the pillars of this research. The aim of this study is to identify some ideas about the aesthetic design emanating from this filmography, understood as a byproduct of the renewing contemporary aesthetic thought. As part of the body of this research, Haneke's films set in a present and contemporary moment were selected in order to conclude in a critique that speaks directly about our world, after having reviewed the formal aspects found. The movies chosen for this research were the following: *The Seventh Continent* (1989), *Benny's Video* (1992), *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994), *Funny Games* (1997), *Code Unknown* (2000), *The Piano Teacher* (2001) and *Caché* (2005).

Key Words: Michael Haneke, Theatricality, *Mise en scène*, Contemporary Cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I: A EXPRESSÃO MODERNISTA. Uma aproximação à obra de Michael Haneke	
1.1. A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E O NOVO CINEMA EUROPEU	21
1.2. O SENTIDO CONTEMPORÂNEO DE TRANSPARÊNCIA.....	26
1.3. O RESSURGIMENTO DO ESPECTADOR.....	30
CAPÍTULO II: A REPRESENTAÇÃO TEATRAL NA OBRA DE MICHAEL HANEKE	
2.1. HANEKE E O TEATRO.....	36
2.2. A TEATRALIDADE CINEMATOGRAFICA	39
2.3. BRECHT EM HANEKE	46
2.3.1. Pensamento marxista e realidade social.....	49
2.3.2. Princípio único - Princípio Didático	53
2.3.3. Contra Catarse e Espetáculo.....	57
2.3.4. Não Identificação e estranhamento.....	61
2.3.5. O ator como elemento principal da <i>mise en scène</i>	65
2.3.5.1. O antiherói e a figura do burguês.....	69
2.3.6.2. O gestus social	73
2.3.5.3. O diálogo simples	77
CAPÍTULO III: AUTORIA HANEKE: O virtuosismo da forma como dispositivo	
3.1 QUESTÕES SOBRE AUTORIA	81
3.2 MARCAS AUTORAIS	83
3.2.1. Imagem fixa	86
3.2.3. Plano-sequência.....	87
3.2.3. Insinuação fora do quadro.....	94
3.2.4. Plano sonoro intradieético.....	98
3.2.5. Cores.....	102
3.2.6. Créditos.....	104
3.2.7. O final engenhoso.....	107
3.2.8. Ritmo e montagem.....	111
3.3 A IMAGEM-HANEKE.....	115
3.3.1. A Imagem desumanizada.....	117
3.3.2. A Imagem consumo.....	118
3.3.3. A Imagem desabitada	120
3.3.4. A Imagem que evidencia.....	122
3.3.5. A imagem da imagem – A imagem de arquivo	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
FILMOGRAFIA MICHAEL HANEKE	136

INTRODUÇÃO

Nos tempos que correm, parece que o típico ato de “assistir um filme” pode ter-se convertido em um fato perigoso para a tranquilidade social do indivíduo. Os filmes deixaram de ser esse lugar de refúgio onde as luzes e as sombras nos transportavam até os sonhos perdidos e faziam que nos esquecêssemos de nossa realidade durante o tempo que rodava a bobina. Hoje, depois de importantes processos históricos, o cinema se entende através de perspectivas diferentes. As representações contemporâneas se transformam em verdadeiros trabalhos de reflexão sobre o mundo e se constroem unicamente através de processos de interiorização dos discursos. Aqui é onde situamos a obra do diretor Michael Haneke que este trabalho se propõe a analisar.

O foco principal do estudo é a análise da obra do diretor contemporâneo Michael Haneke, a partir dos aspetos formais que adotam suas películas e que são determinantes para o exercício de ativação da consciência do espectador. O que pretendemos demonstrar é como este diretor programa cada uma de suas estratégias na composição de seus filmes, tentando criar um determinado efeito em seus espectadores que dê passagem a um tipo de crítica concreta. Esta crítica contida no filme e, consumada com a reflexão do espectador, dá-se em Haneke através de um complexo sistema de tensões e distensões nos mecanismos psicológicos do observador. Por outro lado, dito efeito não poderia produzir-se sem a intenção do espectador de querer saber o que o diretor lhe está dizendo. Sua cumplicidade é essencial para a formulação do discurso, convertendo-se no elemento mais importante da construção narrativa.

Ao longo de sua carreira, como diretor de cinema, Haneke conseguiu manter-se firme a certos princípios estéticos para conseguir centrar seu olhar sobre a crise social e política da sociedade contemporânea. Tal crítica é portanto a assinatura de Haneke. Esta filmografia reflete as obsessões deste autor e que por sua vez vêm sendo o grande quebra-cabeça da sociedade capitalista, eurocentrista, multicultural e globalizada. Por esta razão, e tendo em conta que um filme é sempre uma obra intencional, considerou-se apropriado realizar uma seleção dos filmes de Michael Haneke, ambientados em um dado momento presente, para, depois de sua análise, conseguir melhor entendimento da crítica referida à atualidade, à realidade social e fixada nas bases da história. Assim, os filmes escolhidos nesta pesquisa

foram os seguintes: *O Sétimo Continente* (1989); *O Vídeo de Benny* (1992); *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994); *Violência Gratuita* (1997); *Código Desconhecido* (2000); *A Professora de Piano* (2001); *Caché* (2005).

Os filmes de Haneke falam principalmente sobre a Europa, mas não por isso fazem referência exclusiva à injustiça européia, também se veem insertos em seu discurso todos os países afetados por seu domínio cultural. No livro, “Crítica da imagem eurocentrica” (2006), Robert Stam e Ella Shohat, destacam o predomínio da cultura européia como um exercício totalitário refalando seu império em relação ao resto dos movimentos culturais. Para esses autores o eurocentrismo:

Situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença. Os traços residuais de séculos de dominação européia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia a dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus (p. 20)

A imagem eurocentrica se converteu na referência da imagem universal e isto não agrada a Michael Haneke. Este diretor tenha que usar certos recursos, “equações hanekenianas” para a consolidação de seu discurso, pois uma representação em tom didático não ancoraria em sociedades perturbadas pelos domínios existentes na história. No entanto, é verdade que, nestes últimos anos, a brilhante Europa unificadora e com ares de grandeza se viu prejudicada por seu próprio ego, por uma gestão cobiçosa e que hoje se ilumina por detrás do falsário de uma construção idealista que pouco tem de ideal. Como veremos neste trabalho, Haneke já o vinha anunciando desde princípios dos 1990.

Em uma entrevista realizada por Christoph Ehlers a Michael Haneke e publicada no jornal *La Vanguardia*¹, o diretor diz que "o cinema mais interessante de hoje em dia vem do terceiro mundo, porque essa gente tem algo pelo que lutar. Nós não fazemos mais do que descrever permanentemente o asco que sentimos de nós mesmos". Como demonstra a afirmação anterior, o princípio pelo qual se guia a concepção estética deste diretor consiste em uma crítica ao pensamento eurocentrico e aos males que derivam de sua doutrina. Haneke situa a Europa como germe dos problemas da sociedade contemporânea. Trata de advertir-nos das perversidades que existem no mundo e que sobrevoam entre nós sem que percebamos sua presença, deixando impressões na história, mas mais do que na história,

¹ Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100115/53871175703/michael-haneke-las-guerras-del-dia-a-dia-conducen-a-grandes-guerras-alemania-oscar-primer-guerra-mu.html>

nas consciências. Este diretor trabalha com a memória, pois nela se assentam as bases do esquecimento a cargo de certos interesses, e o espectador, sem perceber, está sendo manipulado pelos processos que operam sobre suas próprias lembranças. Fala das contradições humanas tentando reluzir o porquê de sua ambivalência, e por isso se pergunta: quais deverão ser os ajustes para nossa nula percepção? A violência midiática e a manipulação, a incomunicação e perda de valores morais na sociedade, o papel das classes dominantes, o irrevogável pertence a um sistema regido pelo individualismo e a tecnologia, são algumas das preocupações temáticas mais recorrentes em seus filmes, os quais funcionam, como pretende demonstrar este trabalho, sob uma especificidade e autonomia da forma para a construção do discurso. Sua obra concebe uma estética hiperrealista através de uma imagem concreta na que se instala um mundo ambíguo, real e fictício ao mesmo tempo, trabalhando diretamente com a psicologia de seus espectadores.

Meu interesse pelos filmes do diretor surgiu sem vacilações, da forma mais simples de todas. Fui pela primeira vez presa de um de seus filmes, *Violência Gratuita* (1997), revolvendo-me por dentro, com um mal sabor na boca. Tal foi o efeito que esse filme causou em mim naquele dia, que agora me vejo escrevendo, nem mais, nem menos, uma dissertação de mestrado. Lembro-me daquela sensação de incômodo. Um sobe e desce de tensões ao longo do filme que fazia perguntar-me, quais são os limites da violência nas representações. Porque o diretor traria tão más intenções consigo? O primeiro pensamento foi uma espécie de crueldade por parte do autor e por isso entendo algumas das críticas entre as quais poderíamos desculpar, as do critério da dúvida. Perguntava-me, quem faria sofrer assim a uma família sem culpa, mas claro, ainda não estava preparada para compreender o sentido da culpa em Haneke. Naquele período eu estava cursando um mestrado na Universidade Ramón Llull de Barcelona e ali foi onde me impregnaram de Haneke. Em praticamente cinquenta por cento dos debates surgidos nas classes para pensar sobre as ficções contemporâneas saía à luz o nome deste diretor. Como era de esperar e depois daquela reação fanática que tive com o primeiro filme, em menos de um mês tinha assistido a filmografia completa. Parecia-me como se a cada um destes filmes, apesar de tratar de histórias diferentes, sugeriam os mesmos temas e o fazia da mesma forma. A partir deste momento me interessei pela análise de sua obra entendida como um todo e me dispus a escrever alguns trabalhos para a universidade. Parecia-me óbvio que para entender seu

caráter pouco compassivo, o meio mais adequado fora à análise da reconstrução do mundo inventado pelo diretor e que vinha em forma de mensagem para nossa consciência. Daí que este estudo parta da forma como os filmes foram criados, trazendo suposições sobre as significações da dita reconstrução.

De acordo com Comolli, a relação do filme com o mundo exterior reside na magia mise en scène. Para a análise da forma, os livros de Aumont e seus colegas, “A imagem”, “A Estética de Hoje”, “A Análise do Filme”, bem como a ajuda de Metz e Mitry para as relações simbólicas, e Comolli para o sentido ideológico da obra em seu conjunto, foram de grande ajuda.

Em um primeiro momento, para entender quais eram os traços objetivos mais comuns de seu compêndio filmográfico, levei a cabo uma exaustiva revisão de todos os filmes. Rebobinando, parando e pensando no significado das ações e dos tempos que elas precisavam para sua execução. Dos enquadres mais recorrentes, da relação entre uns personagens e outros, dos diálogos e os gestos em sua interpretação, da construção narrativa e em definitiva, de um cúmulo de recursos estéticos sempre presentes nestes filmes. Depois me submergi em uma busca obstinada das referências sobre o diretor em revistas especializadas, blogs e artigos online, todo tipo de resumos que me ajudasse a esclarecer qual seria o objetivo de análise da minha pesquisa.

Surpreendeu-me a quantidade de documentos que pude encontrar que tratavam sobre o tema. Tinham sido muitas as pessoas interessadas na obra de Haneke, analisando seus filmes desde as mais variadas perspectivas, social, estética, moral, política, antropológica. Encontrei também vários livros que analisavam exclusivamente a obra deste diretor. “La Disparidad de lo Trágico” escrito por Juan Hernández e publicado no ano 2009, foi o primeiro e quiçá o mais importante no impulso para embarcar-me neste projeto. Neste livro, Hernández dialoga com cada um dos filmes de Haneke para fazer pensar ao leitor nos possíveis sentidos que surgem de seu encontro. Lembro também, que a citação do pensador francês do século XVII Blaise Pascal que introduzia o livro e que li repetidas vezes, não me deixou impassível, pelo que considero oportuno reproduzi-la nesta introdução.

Quando considero a curta duração de minha vida, absorvida na eternidade precedente e na seguinte, o pequeno espaço que ocupo e inclusive que vejo, abismado na infinita imensidão dos espaços que ignoro e me ignoram, espanto-

me e me assombro de ver-me aqui e não ali, porque não existe nenhum razão de estar aqui e não ali, agora e não em outro tempo. Quem me pôs aqui, agora e não em outro tempo?

Esta citação adiantava a que seria toda uma experiência pessoal através das presunções filosóficas que este autor realizava sobre a obra autoral de Haneke. Mas Hernández não se limitou à análise estética dos filmes. O que em seu momento preocupou ao autor, como o mesmo título aponta, foi o caráter trágico de seus filmes, a disparidade do trágico, ou dito em outras palavras, a ambivalência do mundo que se manifestava e que, depois de sua reflexão, concebia-se como a terrível tragédia da sociedade contemporânea.

Uma vez realizadas as leituras apropriadas e feita à revisão da filmografia, foi possível concretizar um apêndice de conteúdo. Assim, o primeiro passo a seguir dando começo à investigação foi realizar uma breve contextualização do tempo em que se tinham produzido os filmes. Por esta razão e como se verá a seguir, que no primeiro capítulo abordou-se questões sobre a história do cinema europeu, recalçando a importância das criações modernistas dos anos 1970 para a concepção estética atual. De acordo com Font e Losilla, a maior parte dos filmes contemporâneos europeus que merecem consideração por propor uma reflexão mais profunda sobre o mundo, surgem como consequência direta do movimento modernista. “Toda a herança do passado em benefício do atual”, aponta Font. O modernismo conduziu a uma rutura total com a doutrina baziniana de realismo cinematográfico a qual entendia que o cinema devia capturar a vida tal e como é, sem intervenção humana e fazendo uso de uma mínima montagem. Como pretende demonstrar este primeiro capítulo, o abandono do sentido de transparência baziniano possibilitou uma reforma no pensamento cinematográfico dando passo às estéticas atuais, dentro delas, a obra de Haneke. O que se quer fazer ver neste estudo é como Haneke revive o antigo debate que surge em Cahiers du Cinéma durante os anos 60 e que se refere à relação entre o fora e o dentro do filme, o que Deleuze chamou de “filme dentro do filme”. Esta discussão acolhia a idéia de que não é uma representação justa do mundo a que mais se aproxima à realidade. A realidade deve ser sugerida a partir de outras relações, através de uma dialética entre o afora e o adentro do filme, e não mediante a representação de fatos objetivos. Por outro lado e como já assinalado, para que se possa produzir este diálogo o espectador deve ter uma verdadeira disposição ante o filme. Deve querer ver o discurso contido. Assim, a

última questão que será abordada neste primeiro capítulo de maneira introdutória, é a importância que o espectador adquire para o cinema europeu atual. O renascimento do espectador como sujeito ideológico e a constatação da sociedade como sujeito cinematográfico.

Apesar de seu difícil acesso, outro elemento que foi importante para a análise desta obra foi o livro publicado em 2010, “Companion to Michael Haneke”, editado por Roy Grundmann, que inclui uma série de ensaios de prestigiosos estudiosos de cinema da França, Alemanha, Canadá e Estados Unidos, entre outros, oferecendo uma gama de artigos sobre o trabalho de Haneke em cinema e televisão. Este livro explora os primeiros trabalhos do diretor em teatro e televisão analisando as repercussões que estas experiências tiveram na criação de seus filmes.

A partir deste momento e de acordo com as sugestões da banca de qualificação, me dispus a realizar o segundo capítulo deste trabalho. Em um primeiro momento deste segundo capítulo, levou-se a cabo uma pequena introdução biográfica no sentido de contextualizar a obra de Haneke como um derivado de sua experiência de vida. Como veremos, este diretor trabalhou durante muitos anos no teatro, o qual, como pretende demonstrar esta pesquisa, semeou as bases de sua atual *mise en scène*. De acordo com Grundmann na introdução do compêndio de ensaios, as práticas realizadas por Haneke no teatro constituem o valor de sua autoria e são por tanto sua principal ferramenta de estilo. Haneke consegue ter um controle total do dispositivo através de uma seleção concreta dos recursos que aparecem no plano, atendendo a diversos interesses estéticos e críticos. Para constatar a anterior afirmação, em um segundo momento do capítulo esta proposta traz o conceito de teatralidade cinematográfica trabalhada por vários autores, como Oscar Cornago ou Perez Bowie. Estes autores entendem o exercício da teatralidade como um meio de ação do cinema contemporâneo, que permite desarticular as convenções das narrativas clássicas ao mesmo tempo em que se formula como uma estratégia para recuperar a impressão de realidade no espectador. O fator principal que este recurso traz a cena é uma percepção de distância sobre os fatos representados. Um distanciamento como pressupôs Brecht em seu teatro épico. Desta forma e a partir da análise do conceito de teatralidade cinematográfica, destacando suas possíveis contribuições à construção do relato, foi importante observar a influência de Bertolt Brecht no estilo de Haneke,

analisando os filmes com a intenção de realizar um estudo comparativo referente à produção estética e teórico-política de ambas propostas artísticas.

Segundo Aumont, a análise fílmica tem como objetivo “nos fazer sentir prazer graças à melhor compreensão das obras”. A partir disso, no terceiro capítulo se pretende analisar os traços estéticos frequentes nos filmes, com a finalidade de compreender os discursos os sustentam, atendendo a questões relativas à sua gestão autoral. O plano fixo e o plano-sequência, o uso do fora de campo, a trilha sonora, a cor e a luz, o ritmo e a montagem, e os planos mais recorrentes são as senhas de identidade do diretor que este trabalho propõe investigar.

No estudo realizado por Aumont em seu livro “Análise do Filme” este chega à conclusão de que não existe uma metodologia universal para analisar o filme, pois, como aponta, é impossível completar uma análise já que sempre haverá algo que possa ser analisado referente a seus diferentes graus de extensão e precisão. De acordo com a anterior afirmação, quero destacar que, devido à dimensão desta autoria e à limitação do tempo e o conteúdo sujeito à realização da dissertação, fui obrigada a deixar fora deste estudo questões muito importantes que poderiam ter sido também analisadas.

O que pretendem demonstrar as páginas seguintes, é o fato de que Haneke é um cineasta que consegue abordar as questões de forma e conteúdo com grande talento para expressar uma peculiar e muito acertada visão do mundo. Faz isso através da teatralidade, das tensões da imagem, da conjunção de elementos opostos, plano-fixo/plano-sequência, por exemplo, do trabalho de direção de atores e de toda uma série de recursos com os quais consegue construir uma crítica que atua diretamente em nossas consciências. Haneke, sempre preocupado conosco que estamos do outro lado das telas, pergunta-se continuamente pela posição do espectador, que desde já, pode-se alegar que dispõe de poucas vantagens. Para o diretor a única realidade que percebemos é a realidade da televisão, a dos meios, uma realidade contraditória em si mesma, entanto dando-nos uma alternativa. Ele afirma que nosso horizonte de experiências é muito limitado, pois o que sabemos do mundo é pouco mais do que o que nos mostram os meios, o que faz que não tenhamos uma realidade, senão um derivado desta. Todos seus filmes respondem a um mesmo olhar que se retorce com a simples contemplação da vida passando.

A ideologia marxista à frente das sutilezas da expressão do cinema contemporâneo, em contestação a uma sociedade transgênica, que reluz por fora apesar de ter o interior podre. Sua estrutura em si não se sustenta harmoniosamente e precisa da reflexão do indivíduo como meio para combater a tragédia.

Entretanto, Haneke já começa a ser incluído entre os grandes diretores, se já não o é, pelo menos na Europa, junto com Tarkovsky, Bergman, Godard, Bresson ou Kiarostami. Ambientes como o festival de Cannes já apreciaram o talento do diretor a quem se lhe outorgou por segunda vez uma palma de ouro. A primeira por *A Fita Branca* no ano 2009 e a segunda e mais recente o passado maio deste ano 2012, por seu filme *Amour* que ainda não foi estreado no cinema e que espero ansiosa sua chegada.

CAPÍTULO I
A EXPRESSÃO MODERNISTA:
Uma aproximação à obra de Michael Haneke

1.1. A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E O NOVO CINEMA EUROPEU

Desde a Segunda Guerra Mundial, foram muitos os debates em torno da tentativa de criação de uma identidade cinematográfica europeia tratando questões que vão desde os produtos de consumo nacionais até as identidades culturais; todos eles sem sucesso em obter consenso. Se repassarmos pela história (e devemos nos desculpar, pois faremos referência principalmente às cinematografias ocidentais historicamente predominantes), veremos que depois de épocas de repressão, surgiram movimentos intelectuais e culturais de merecida consideração em grande parte do território eurocêntrico. Os europeus se viram forçados a enfrentar importantes mudanças no âmbito político e social, o que lhes levou a criar novas visões do mundo em suas representações. No entanto, estas visões renovadoras não conseguiram manifestar-se como uma unidade em torno da identidade europeia. A situação de cada um destes países procedia de histórias político-sociais diferentes e, portanto, eram portadoras de formas culturais muito variadas e distantes entre si, tornando impossível uma fusão dos códigos nacionais do que poderíamos chamar de “federação cinematográfica europeia” e que tivesse condições de enfrentar o mercado de cinema estadunidense.

As décadas de 1950 e 1960 se distinguem por serem épocas de transição, nas quais jovens diretores, muitos deles críticos de cinema, com impulso político e querendo confrontar o cinema convencional, batalharam pela criação de um sistema de produção com maior liberdade de expressão, dando origem a esses novos cinemas.

O precursor Neorrealismo italiano, seguido pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo *Free Cinema* britânico em primeiro plano, o recôndito Cinema Espanhol nascido sob as detenções e reprovações da ditadura militar e o Novo Cinema Alemão em segundo, além das incursões internacionais como o Cinema Novo no Brasil, entre outros².

² Deve considerar-se a importância que as revistas de cinema da época têm como meio de expressão para os debates da crítica presentes nos discursos de muitos diretores. *Cahiers du Cinéma* para a *Nouvelle Vague*

Grandes tentativas de mudança, agrupadas sob o nome de “novos cinemas”, afloraram em defesa da democracia e como contestação contra os abusos sociais sofridos em cada um destes países, deixando vestígios importantes na história do cinema. Muitas e muito diversas foram as causas nacionais que se poderiam analisar até hoje e que surgiram com um caráter ideológico pós-guerra.

Destacam-se, portanto, dois princípios comuns que impulsionaram a mudança nas estéticas do cinema europeu em um primeiro momento. Por um lado, a busca de um meio de expressão alternativo em épocas de discussões censuradas por políticas totalitárias ou dominantes, e por outro lado, a luta contra os monopólios da indústria norte-americana e em consequência, contra a narrativa clássica própria desta³.

Deste momento de crise e renovação, e dando continuidade a aqueles movimentos, floresce o conceito conhecido como Cinema Moderno já instaurado nos anos 1970, e que deixa suas impressões na maior parte dos cinemas da época, ainda que com sintomas diferentes em cada um deles. Seu habitat natural era a Europa, mas não estava circunscrito a ela, senão em constante diálogo com os modelos estéticos das cinematografias americanas. Inclusive poderia se destacar também a aparição de um verdadeiro vanguardismo em Hollywood, à margem do convencionalismo predominante, nas mãos de diretores como Orson Welles ou Hitchcock, e que ademais serviram como referência para os movimentos europeus.

A conjuntura modernista pretendia, portanto, criar um movimento de vigilância que se ocupasse da condição humana desse tempo, revelando as condições reais instauradas no presente. Estas novas estéticas criticavam a estrutura lógica do discurso do cinema clássico por sua invisibilidade, por não mostrar mais do que um discurso de interesses. Nestes filmes modernos, os fatos não se dão de forma causal, uma coisa acontecendo em decorrência de outra, a causalidade é inerente à pessoa, dá-se unicamente como

francesa; *Sight&Sound* para o *Free Cinema* inglês; *Film Cultura* para as novas produções estadunidenses e *Nuestro Cine* para o Novo Cinema espanhol. Além disso, nesta década também se inaugura um grande número de escolas de cinema, as quais serão promotoras de muitos acontecimentos surgidos nos anos posteriores.

³ Não obstante, os anos 60 não devem ser recordados somente pela mudança ideológica que afetou a estética do momento. As produções ocidentais, em função desse movimento, lutavam também contra um importante dissenso de lucros nas bilheterias, tanto em Hollywood como na Europa, o qual supunha uma amplitude para a renovação.

conseqüência de um processo de reflexão mais profundo, contemplando a possibilidade de interpretações plurais. O motivo principal pelo qual as narrativas modernistas recusavam a estrutura clássica é por não motivar a consciência do espectador, ponto que será analisado a seguir.

Domenech Font (2002), em uma de suas últimas publicações, realiza um amplo estudo sobre o significado da modernidade no cinema europeu assinalando alguns pontos importantes que podem ser aqui destacados em nossa aproximação à cinematografia contemporânea. Uma das primeiras posições do modernismo entendido como experiência moral e estética foi o desejo de familiarizar o cinema, de “acercá-lo a uma cotidianidade para que fale face à face à experiência e à consciência do espectador” (FONT, 2002, p.14)[tradução nossa]. A maior virtude do movimento modernista foi a existência de uma consciência sobre a necessidade de criar um espectador capaz de embarcar-se na reflexão de si mesmo como sujeito universal representado. Foi neste momento que se recuperou a idéia do espectador como sujeito estético e criador narrativo. As novas estéticas cinematográficas construía espectadores interessados na reflexão e no prazer artístico, fato pelo qual o movimento obteve pouca repercussão entre o grande público ⁴.

Em meio a toda esta efervescência cultural e intelectual surgem também as reivindicações do diretor como autor reconhecido por deixar sua expressão no filme, frente ao papel do realizador ou produtor dos filmes industriais. Assim é como a visão pessoal do cineasta se converte no dispositivo da mensagem cinematográfica, passando a ser objeto de debate permanente desde os anos 50 até os nossos dias.

Barthes, em um artigo que dedica a Antonioni, publicado em *Cahiers du Cinéma* em 1980, reflete suas opiniões em torno dos dois grandes debates desta época: a teoria do autor e a proposta modernista, e/ou o autor como sistema de consciência e o filme como lugar de repressões. Começa este ensaio referindo-se a seu querido Antonioni, ao que reclama dizendo:

Porque você é um artista, sua obra está aberta ao moderno. Muitos consideram o moderno como uma bandeira de combate contra o velho mundo, contra seus valores comprometidos; mas, para você, o moderno não é o fim estático de uma

⁴É interessante destacar aqui a reflexão que Rosellini, antecessor na consolidação do movimento, faz sobre a recepção que o grande público teve em relação ao movimento modernista. Ele diz que o espectador está acostumado a ser tão pouco considerado que quando se vê respeitado pelo autor se sente totalmente perdido (ROSSELLINI apud FONT, 2002, p.16).

oposição fácil; o moderno é, ao contrário, uma dificuldade ativa para seguir as mudanças do tempo, já não somente no nível da grande história, senão também no interior dessa pequena história cuja medida é a existência de cada um de nós. [tradução nossa]⁵

O modernismo é valorizado por seu empenho ideológico, convertendo-se em uma referência para a evolução e o reconhecimento do cinema europeu atual, e portanto, em “uma experiência estética moral e determinante para a sociedade contemporânea e que afetou à coletividade de duas gerações de espectadores” (FONT, 2002, p. 14). Sua principal característica, a criação de uma liberdade para o entendimento da realidade, possibilitou a aparição de novas estéticas e narrativas fragmentadas, na tentativa de desbancar os tradicionalismos nas representações e levar o espectador a uma reflexão sobre a abordagem do tema apresentado⁶.

O modernismo passa à história como um verdadeiro acontecimento que marcou a sociedade européia e cujo pensamento assentou as bases estéticas e ideológicas do que hoje chamamos de cinema contemporâneo europeu⁷. No entanto, o movimento modernista supôs mais do que um agrupamento estético e nacional, mas também a criação de toda uma nova ideologia artística que mudou o rumo do pensamento e a consciência do espectador.

O filme – qualquer filme – é uma instância ou ilustração da modernidade: essa nova forma de produção cultural que traz ao mundo um novo tipo de objeto artístico, e um novo tipo de percepção para o espectador que é submerso em uma obscuridade comunitária assombrosamente carregada. Mas todo filme é um exemplo deliberado de modernismo artístico? Obviamente não; (...) A maior parte do cinema – e por certo o que se produz com fins comerciais – tende a certa forma de contenção regulada, uma espécie de disciplina, que o empurra até o

⁵ Texto de Ronald Barthes publicado em *Cahiers du Cinéma*, nº 311, maio de 1980. Disponível em: <http://www.edder.org/?p=1416>

⁶ Os anos 70 se caracterizaram pelo grande número de projetos independentes e por uma autoria para a regeneração estética, sem que existissem realmente códigos de identidade que ajudassem a entender ao grupo europeu como um todo. As salas de cinema, contudo, seguiam sendo dominadas por filmes americanos. Alguns destes novos cinemas europeus contaram com a ajuda de administrações nacionais e fundos europeus na intenção de trazer à tona as deficiências do mercado. A França podia destacar-se como o único lugar na Europa verdadeiramente interessado pelo cinema nacional, além de dispor de um sistema de financiamento que permitiu realizar produções de melhor qualidade.

⁷ Mas nem todas as opiniões seguem na mesma direção. No artigo “Historia do cinema e historia das sociedades”, Sorlin (1991) realiza uma breve, mas precisa descrição do significado do cinema como historia remarcando suas ataduras a todo um contexto cultural, artístico e ideológico, mas nunca nacional. Para este autor, os filmes devem ser analisados como objetos independentes, atendendo a um contexto concreto e segundo os parâmetros antes expostos. Sorlin critica o modernismo por ser considerado como uma “mega-categoria que engloba a quase tudo”.

classicismo: o filme bem balanceado, bem armado, a historia bem contada, as regras estabelecidas do artesanato profissional. (MARTÍN, 2008, p.18)[tradução nossa]

Se para a Europa, anos antes já havia sido uma árdua tarefa criar signos de identidade comuns a todo o continente, hoje, em um mundo cada vez mais globalizado onde mal existem fronteiras culturais, também não há possibilidade de consenso. Não é possível pensar o cinema como o sistema simbólico próprio do país do qual procede e, portanto, também não faz sentido dividir os filmes em uma classificação segundo diferentes nacionalidades como ocorre na maior parte dos festivais importantes. O cinema se converteu em um jogo de identidades sem nacionalidades onde há lugar para todo mundo. O contínuo intercâmbio das formas estéticas criou um campo simbólico que se mostra essencial ao cinema contemporâneo, no qual histórias pessoais procedentes de diferentes partes do mundo se transformam em experiências universais.

Entendemos, assim, que o pensamento existencialista do homem contemporâneo, isto é, seu mundo interior e suas reflexões sobre a realidade, é provavelmente a base para se pensar as novas gerações do audiovisual. No entanto, é possível afirmar que as cinematografias contemporâneas devem muito ao que um dia foram os modelos dos anos setenta, surgidos como consequência direta do levantamento da ideologia modernista.

Deste modo, as representações contemporâneas deixaram de se preocupar tanto com o conteúdo de seus discursos e passaram a se interessar mais pelas estratégias de como esses conteúdos chegam ao público e como esse público recebe esse conteúdo; seguramente das formas mais variadas. Constituem-se como formas de organização autoreflexivas que podem ser transmitidas a diversas culturas, já que em si mesmas representam todas as identidades possíveis da sociedade multicultural. Daí o fato dos filmes de Haneke, diretor que analisaremos a seguir, muito embora classificados como um produto europeu que fala de Europa, repercutirem em todo tipo de espectador, independentemente de sua nacionalidade, e serem reconhecidos em todo mundo.

Existem dois pontos importantes que serão analisados neste capítulo por serem considerados os dois pilares básicos para a análise da estética contemporânea, os quais foram instaurados através da transmissão direta da herança modernista. O primeiro, um reajuste de liberdade de expressão para o entendimento da realidade, o qual leva a criar

formulações estéticas das mais diversas complexidades organizadas por princípios simbólicos; e o segundo, a ascensão categórica do espectador, como princípio narrativo e último termo para a instauração do discurso.

1.2. O SENTIDO CONTEMPORÂNEO DE TRANSPARÊNCIA

A impressão de realidade no cinema supõe uma das maiores dificuldades para a análise do meio, além de permanecer como uma discussão constante desde sua aparição. Autores como Bazin, Mitry ou Comolli, foram, entre outros, especialistas na teorização sobre o tipo de relação que o cinema estabelece com o mundo exterior, ou dito de outro modo, sobre a transparência cinematográfica, ainda que abordando tais dificuldades desde perspectivas diferentes.

Por outro lado, o modernismo conduziu a uma total desvinculação com a teoria da transparência narrativa de Andre Bazin, possibilitando a aparição de novas percepções no pensar sobre cinema. Assim, as criações audiovisuais que surgem a partir dos anos setenta, sobretudo em território europeu, negam a teoria de transparência, assinalada na condição referencial das imagens, por excluir o campo das significações. A transparência para Bazin é uma condição estética do cinema segundo a qual, o filme deixa ver os elementos apresentados como se estivéssemos assistindo aos acontecimentos reais que vivemos na vida cotidiana. O cinema permite, nas palavras de Bazin, “que subsista em nós a impressão de uma realidade contínua e homogênea” (apud AUMONT et al, 1985, p. 74) [tradução nossa]. Refere-se à fotografia como “essencial objetividade”, destacando sua qualidade imitativa, e ao cinema como “a realização no tempo da objetividade fotográfica” (BAZIN, 2004, p. 28). Segundo o autor, o princípio realista do cinema se encontra na profundidade de campo, e portanto, a natureza do realismo cinematográfico não deve ser construída já que, “pela primeira vez uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem intervenção criadora por parte do homem, segundo um determinismo rigoroso” (Ibid, p.28) [tradução nossa].

Mas esta percepção baziniana perdeu seu valor para a crítica contemporânea que hoje destaca o aparelho cinematográfico como dispositivo para atingir a consciência do espectador atendendo, principalmente, a sua condição de artífice construtor de qualidades.

Segundo novas ideologias, a transparência baziniana desvaloriza a figura do autor como construtor de formas reflexivas e da obra como potência ideológica construída pelo olhar do espectador e, portanto, já não serve como exemplo.

Em seu livro, *“Estética y Psicología del cine”*, Mitry (1984), critica a ontologia baziniana por pensar que por que a câmara registra automaticamente um dado real, gera uma imagem objetiva e imparcial dessa realidade. Este autor também entende a profundidade de campo como um valor de realidade adicionado, o que ele chama “espacialização psicológica do drama”, mas sem que por isso, tal percepção seja diretamente referencial à vida real, e sim como uma imagem mediatizada de uma realidade, ou como “o produto de uma imagem intelectual bastante afastada de nossa percepção normal” (MITRY, 1984, p. 43) [tradução nossa].

Apesar de ser uma imagem construída, a realidade no cinema se constrói como uma imagem do mundo onde se incorporam uma quantidade de elementos simbólicos com o objetivo de criar impressão de realidade no espectador. A impressão de realidade diz Metz (1977), “desencadeia no espectador um processo perceptivo e afetivo de participação” (p.16), de forma que este se sente motivado a crer que o que vê faz parte de uma realidade verdadeira. Assim, o segredo do cinema é colocar índices de realidade em imagens, isto é, construir significados que ajudem a criar posições verossímeis já que, como Metz aponta, “no cinema a impressão de realidade é também a realidade da impressão” (Ibid, p.22)

De acordo com Mitry (1986), as novas cinematografias estão longe de “revelar” a realidade “real” como supunha Bazin:

a imagem não é mais que um aspeto das coisas; um aspeto elegido e reestruturado, seja conseqüência de uma aparente linearidade (plano-sequência, profundidade de foco) ou de uma aparente descontinuidade (planos curtos, desarticulação da duração), a continuidade cinematográfica é uma série de fragmentos cujo desenvolvimento contínuo não é mais que um efeito ilusório (p.82). [tradução nossa]

Na imagem cinematográfica confluem relações não procedentes de “o real imediato”, que permitem ao autor a criação de uma dimensão imaginária orientada por “novas experiências temporárias e espaciais”. Estas imagens se estruturam criando relações novas e, portanto, uma realidade nova; “o representado é percebido através de uma representação que, necessariamente, transforma-o” (Ibid, p.6) [tradução nossa]

Mas a visão de Mitry exclui certos aspectos ideológicos como parte do tempo e do espaço da produção do filme, imprescindíveis para a análise de suas significações. Como assinala Comolli (2010), a proposta de Mitry é monocular. Não leva em conta o “sujeito da ideologia”, completamente associado a um “tudo social”, impossibilitando a leitura do filme como um texto ancorado em uma sociedade determinada. Não só os aspectos “objetivos” analisáveis no filme são necessários para a análise das relações simbólicas que possibilitam a criação de um novo mundo que tem a ver com a realidade, também o lugar que ocupa o espectador como parte do processo de significações deve ser analisado. Segundo Comolli, o estudo de Mitry se centra em “os efeitos de forma, a alteridade e a especificidade dos significantes fílmicos, a irredutibilidade do filme a toda “transparência” ao “real” (Ibid, p. 188), limitando-se ao simples formalismo e reduzindo o potencial da obra em sua interpretação. Questões como a percepção espetacular na qual o filme se vê inserido, devem ser discutidas na análise da transparência cinematográfica. As “resistências ideológicas” que determinam um contexto inserido em um sistema cultural, social, histórico, e não exclusivamente nacional, mudam os sistemas de significações sobre o filme e criam a forma de pensamento que tornou o filme possível. O ambiente e as condições de produção, a problematização em torno do autor, a ligação com produções anteriores, o posicionamento na indústria como produto de consumo, etc, são temas importantes para pensar sobre cinema, e mais concretamente, sobre o espectador desse cinema, arrastando á análise, faz-se um terreno embaraçoso devido à complexidade de suas variáveis.

À força de insistir, contra Bazin, na diferença filme/real, Mitry, não consegue ver que, longe de confessar essa diferença, o filme tende a reduzi-la ao presente como adequada às normas de percepção e restabelecer sem cessar a ilusão do homogêneo e do contínuo, no qual se funda precisamente o erro baziniano que atribui o mesmo valor à função unificadora da percepção e à representação fílmica (Ibid, p.182). [tradução nossa]

O que Comolli pretende expressar com sua crítica a Mitry é que, certamente, o discurso fílmico surge como consequência da ação de um conjunto de mecanismos cinematográficos, tecnológicos, narrativos, econômicos e estéticos principalmente, diretamente relacionados a aspectos extracinematográficos de caráter ideológico, histórico, sociológico, psicológico, filosófico, cultural, etc, os quais também contribuem para a

formação do discurso fílmico, participando o espectador do resultado de interação desses elementos. Levando em consideração as variáveis extrafílmicas, o aspecto que se deverá levar em conta nos estudos sobre um filme será portanto, o modo como foi construído esse filme, atendendo a uma situação ideológica concreta.

De acordo com Comolli, podemos destacar que o princípio para entender a realidade cinematográfica contemporânea se encontra na “magia da *mise en scène*”, ou seja, na construção do artifício. Este autor afirma que, “se há que compreender a janela, teria que o fazer com o outro grande preceito baziniano, “o enquadre é um ocultador” (Ibid, p.38) [tradução nossa]. Em cinema, não é suficiente sentar-se adiante da tela e observar o que acontece para perceber os significados sugeridos pela obra, é necessário “querer ver, crer ver, afundar no visível, pô-lo em dúvida e talvez distanciar-se” (Ibid, p.40) [tradução nossa], o que, definitivamente, se traduz na reflexão do espectador. Uma reflexão que talvez, não se manifeste a simples visão, mas que poderia chegar a se revelar através de um olhar consciente.

Ademais de conceber a representação da realidade de uma forma diferente à que havia sido estabelecida até o momento, estes novos filmes se veem determinados por uma estética que como aponta Metz (1977), interessa-se por grandes categorias que aludem aos sentimentos e sensações da vida. Uma nova concepção da experiência estética que já não se apresenta como um jogo de linguagens, senão a outro tipo de processo cognitivo com o objetivo de operar sobre problemas da existência humana.

Assim, estes modos de representação cinematográfica, incorporam um sentido de transparência que difere notavelmente do entendido por André Bazin. A transparência nestas obras não é mais pensada como uma representação realista da vida, que deve ser limitada ao notável uso da capacidade do próprio feito cinematográfico de capturar o momento presente. O sentido de transparência nos filmes contemporâneos deixa de lado a busca de um realismo entendido por sua proximidade com o mundo para ser substituído por uma realidade que compartilha alguma verossimilhança com o fato representado, em um tempo concreto e referido a um sujeito específico.

Neste sentido, e concluindo, destacamos que as novas cinematografias procuram reconfigurar os significados do realismo em suas representações criando uma estética que permita criar sensações reais no complexo espectador do século XXI, apelando a seus

mecanismos psicológicos, já que consideram que é neste ponto onde verdadeiramente podem ser criados efeitos de realidade. Assim veremos nos capítulos seguintes como, no cinema de Haneke, autor protagonista deste estudo, o sentido de transparência está em constante movimento. Apresentam-se planos longos (plano-sequência) e mínima montagem, concomitantemente, que revela o dispositivo, permitindo assim que estes filmes se apresentem como reais e irreais ao mesmo tempo, atendendo a um modo intertextual como mecanismo para atingir a consciência do espectador.

Portanto e dando continuidade ao próximo item, cabe destacar que o ponto de inflexão do cinema contemporâneo se encontra no espectador, mas mais do que no espectador, “no exercício da soberania pelo cidadão” e “na consagração da sociedade como sujeito cinematográfico” (LEDÓN, 2003, p.142) [tradução nossa].

1.3. O RESSURGIMENTO DO ESPECTADOR

Neste último ponto do capítulo, pretendemos discutir sobre a importância que o espectador contemporâneo tem adquirido como mais uma consequência da mudança produzida na estética cinematográfica em relação às produções anteriores.

Este aspeto da importância do espectador surge inicialmente a princípios do século passado com a proposta estética de Bertolt Brecht no teatro alemão. Uma das renovadoras transformações que Brecht traz ao teatro em primeiro lugar, e ao cinema em segundo, foi a de outorgar ao espectador um papel central na obra, dotando-lhe de capacidade para pensar por si mesmo. Brecht crê que o espectador tem a obrigação de mudar o mundo, por isso lhe situa adiante de alguma situação específica para que possa analisá-la, buscando despertar nele uma consciência crítica e um posicionamento. Exige ao espectador que seja parte ativa no relato, que julgue o que está vendo, que se coloque em uma posição dialética consigo mesmo. Desta forma, o espectador vê mais intensamente porque se vê vendo, é parte ativa, participa da construção final da obra, adotando uma atitude crítica ante os fatos representados. Para fazer sofrer ao espectador de um olhar consciente, Brecht questiona os meios dominantes de produção artística como técnica de representação e propõe, para mudar a representação, novas estratégias para a manipulação da cena, muitas das quais serão analisadas no capítulo seguinte.

O abandono do realismo pela ativação da consciência que, como vimos, é de ordem dominante desde a aparição do modernismo, produziu uma mudança na ontologia do cinema. O espectador, que até então tinha freqüentado a posição de *vouyeur*, sem mais missão do que seguir logicamente a narrativa, entrega-se ao filme para interagir diretamente com ele. A causalidade própria dos relatos convencionais já não é visível diretamente. Pertence ao espectador a tarefa de procurar sinais do mundo. Um mundo, até então dotado de ilusão e positivismo que agora se apresenta como um lugar complexo e indeterminado, cheio de razões encobertas. A consciência e a subjetividade ao não verem limitadas pela ilusão, faz que os espectadores se distanciem das superficiais aparências que emanam das representações fílmicas e que podem confundir a percepção.

O sentimento de proteção do espectador, ao saber que o que acontece no filme não é real, senão uma ficção, puro espetáculo e, portanto, algo que não lhe afeta diretamente, não está presente nas novas cinematografias. Estas estéticas contemporâneas não permitem ao espectador esquecer que sua visão é manipulada pelo discurso, como sucedia, apesar de todo discurso ter um caráter persuasivo, nas narrações clássicas.

Além de ser um princípio considerável para falar de uma mudança ontológica no cinema, o espectador como parte da narrativa poderia também marcar a diferença entre o cinema de autor e um tipo de cinema mais convencional, como veremos no último capítulo, antes de passar a analisar as marcas autorais encontradas na obra de Michael Haneke.

Para conseguir uma reflexão no sujeito observador, os novos modelos cinematográficos convertem a *mise en scène* em um dispositivo de ação. Atribui-se à câmera, a tarefa de “reeducar o olhar” do espectador, de lhe fazer perceber o que não se pode ver com uma primeira olhada. “O cinema atua como exercício de reeducação do olhar e da escuta. Ao colocar-lhes em jogo, manifestam as insuficiências dessas faculdades e aponta a seus limites mesmo: a cegueira no centro do ver, a surdez da escuta” (COMOLLI, 2010, p.40) [tradução nossa]. Tratam de representar um mundo que como aponta Comolli, “não é omnivisível”, senão que deve ser descoberto através de um exercício de interiorização do fato representado. Para as novas estéticas, ver significa ir mais longe, observar além do que a imagem simplificada apresenta, tomar em consideração o que não foi mostrado, associando a realidade cinematográfica a diferentes dimensões ao mesmo tempo. De acordo com Comolli, o fato de mostrar sutilmente o não mostrável, sem que seja

realmente mostrado, situa ao espectador “em um lugar real com respeito à ilusão total do espetáculo”. (Ibid, p. 127)

As vicissitudes do sujeito, a imersão no inconsciente, a implicação do observador na observação ou do analista na transferência, o estado aleatório das partículas, todo isso parece levar a uma fragilização do sentido comum, uma relativização dos chamados dados “objetivos”, uma crise das fronteiras entre o interior e o exterior, uma vacilação do sujeito cartesiano. Os relatos do mundo se inclinam até o lado do virtual, do múltiplo, do reversível, do espectral (ibid, p. 66). [tradução nossa]

Existe, portanto, a necessidade de uma cumplicidade com o espectador para que possa ver por trás dos fatos aparentemente representados na tela. O fator da vontade, isto é, o interesse pela representação, é importante para a construção do sentido destas obras. Neste sentido, a conexão com o relato provém do vínculo que o espectador encontra com os fatos apresentados, da própria experiência do observador, pois é aí onde realmente se constrói o discurso fílmico.

Ao constituir-se o filme como uma experiência pessoal, os espectadores podem se ver imersos em diferentes identidades. As percepções não estão limitadas à correspondência com um significado concreto, se incorpora também um desejo de ver, um imaginário que consegue identificar a ambos os sujeitos da enunciação e se corresponder com as relações emergentes. A ilusão essencial das narrativas clássicas passa a ser um recurso de segundo plano.

Ferramentas estéticas como o uso de fora de campo, a manipulação do som ou os tempos de reflexão são, entre outras, fórmulas perfeitas para estimular a reação no espectador. O fora de campo, como indica Comolli, é um “ocultador ativo”, que foi concebido para atuar diretamente no imaginário de seu público. Nele reside um universo de possibilidades sugeridas, um imenso campo de significações que permite, através da experiência, do imaginário, da ativação do inconsciente, do que não foi materializado na película, criar um tipo de percepção no espectador. Comolli assinala que o fora de campo “não é só um fragmento de espaço oculto: que é temporário, que nele a ausência nada mais é do que a iminência de uma presença, sua promessa ou sua ameaça, sua espera ou sua saudade” (Ibid, p.73) [tradução nossa]. Tudo o que a realidade oculta, tudo o que se mantém à margem da possibilidade de ver, tudo o que não se interessa em mostrar, tudo o

que está “à margem do lugar do espectador”. Produz-se deste modo uma “virtualização” das noções proibidas, das escuridões. De tudo aquilo que se refere às sociedades como conjunto, mas também ao universo particular do espectador, e que permanece oculto, seja por um conflito de interesses ou pela insuficiência de nossas capacidades de observação. Recordemos a frase de Comolli “a cegueira no centro do ver, a surdez da escuta”. A situação parece confusa, pois é através da sutileza das formas que o cinema contemporâneo consegue desterritorializar as perversidades do espetáculo e seu mundo de ilusões.

O antropólogo francês Edgar Morin (2001) em seu livro “O cinema ou o homem imaginário”, realiza um ensaio antropológico sobre a idéia de busca do espectador cinematográfico. Este autor, em seu estudo sobre os procedimentos que surgem da participação psicológica do espectador no filme e sua relação com o efeito procurado pela proposta estética, assinala os processos semióticos que derivam das ficções cinematográficas. Afirma que a objetividade do mundo do cinema, entendida como um produto da consciência, “precisa de nossa participação pessoal para tomar corpo e essência”, “precisa de nossa substância para viver” (p.135) [tradução nossa]. As questões não se veem limitadas por fatos objetivos, quem, como, onde e porquê, mas existe um desejo de ver, de conectar com a representação. A vontade e a insistência de ver do espectador dá margem a leituras diferentes, outorgando ao filme um potencial de significações. Segundo a afirmação de Metz (2001), que dá lugar ao título de seu ensaio, “no cinema o significante é imaginário”.

No ensaio de Morin, também se fala de um espectador ingênuo, como aquele que não consegue identificar os verdadeiros incidentes que trabalham sobre o filme. Este espectador não tem uma visão crítica porque não é consciente desse campo de significações que a ele mesmo se referem e que subjazem de um pensamento mais profundo do que a simples observação. A existência do espectador ingênuo é devida, em parte, ao predomínio da imagem televisiva na vida cotidiana. Estas são imagens presas aos afetos, às impulsões, ou como diria Brecht, às “emoções impuras” do espectador, interessadas em captar a atenção para esse momento concreto, mediante um mecanismo de códigos que apelam diretamente ao sujeito observador.

Cabe destacar aqui a comparação que Metz (1977) faz entre o espectador de cinema e o espectador de televisão. Este assinala que diferentemente do espectador de cinema, “o

espectador das atualidades de tv não se considera testemunha direta do acontecimento” (p.36). A televisão mascara de forma tão direta a realidade que consegue que o espectador não se sinta aludido ante os fatos representados. A realidade da televisão é a realidade do espetáculo. Em certo sentido, a anterior afirmação sobre a televisão poderia ser usada para compreender a posição que ocupou o espectador na história do cinema até os anos 70, sobretudo nas narrativas clássicas hollywoodianas, as quais entendiam também a figura do espectador como mero observador dos acontecimentos ao não se ver implicado em uma reflexão sobre as tramas.

No estudo de Comolli (2010), este destaca que até o momento em que se produz o estabelecimento do espectador no relato, a teoria cinematográfica não leva em conta a contribuição ideológica dos filmes às condições de produção capitalista. Como dissemos, o espectador não era mais do que um observador inconsciente das repercussões de dita observação. Deste modo, as narrativas clássicas, pretendendo perpetuar o caráter ideológico burguês, encobriam as verdades sociais que afetavam ao mundo mediante a recriação de um universo de aparências. Um exemplo disso poderia ser a glorificação da típica família americana, a qual serviu para enfeitar a maior parte dos filmes clássicos.⁸

Este despertar da filosofia das representações fez surgir novos meios para pensar a realidade e para pensar, sobretudo, no sujeito ao que se lhe oferece dita realidade. As estéticas contemporâneas se constituem hoje como fenômenos coletivos que permitem o reconhecimento do espectador em perspectivas universais, de tal modo que aqueles que participam da narração, hoje conseguem se ver integrados na totalidade dos contextos.

Compreende-se que os processos fundamentais do cinema que tendem a realizar e excitar a mobilidade, a globalidade e a ubiquidade da visão psicológica, corresponda ao mesmo tempo a fenômenos de percepção prática e a fenômenos de participação afetiva. (MORIN, 2001, p. 117)[tradução nossa]

⁸ Comolli, na última parte de seu livro “Cinema contra espetáculo”: “Técnica e Ideologia”, levando o pensamento marxista ao extremo, realiza sua própria sentença: o olhar do espectador sobre a realidade social foi manipulado através dos filmes, mostrando exclusivamente o que se considerava interessante para a construção de um inconsciente coletivo arraigado ao sistema capitalista. Este autor destaca como exemplo, o desinteresse de Hollywood sobre o uso da profundidade de campo por ser um recurso próximo à realidade que não permite centrar a atenção do espectador, além da necessidade de uma montagem invisível que não revelasse as funções do artifício, a câmera.

A ativação da consciência como meio de representação supõe, portanto, uma mudança no pensamento social, econômico, histórico e em conjunto cinematográfico, permitindo a aparição de narrativas complexas das quais emergem diferentes dimensões significativas e que são reconhecidas em diversos tipos de identidades, como é o caso da obra de Michael Haneke que passaremos a analisar nos capítulos seguintes. Tal afirmação nos serve de desculpa pelas possíveis carências de nossa análise, centrada principalmente no estudo da forma que apresentam os filmes do diretor, pois, como dissemos, é a partir da análise dos elementos formais que cremos derivar o campo das significações conscientes e inconscientes surgidas no espectador. Desde já, podemos assinalar a faculdade deste diretor que se interroga constantemente pelo lugar que o espectador ocupa no relato, pois sabe que nele está a chave para a transmissão de sua mensagem: conscientizar ao espectador da manipulação à que se vê submetido pela “era visual”.

CAPÍTULO II

A REPRESENTAÇÃO TEATRAL NA OBRA DE MICHAEL HANEKE

2.1 HANEKE E O TEATRO

Antes de iniciar o desenvolvimento deste segundo capítulo e considerando a importância de conhecer a experiência de vida de um artista para poder empreender o estudo de sua obra, pretendemos realizar uma breve introdução assinalando os traços importantes encontrados na biografia de Michael Haneke, que sejam determinantes para a análise aqui proposta.

Michael Haneke nasce em 23 de março de 1942 perto de Munique, na Alemanha, em plena 2ª Guerra Mundial. Filho de Beatrix von Degenschild e Fritz Haneke, dois atores que entretinham as tropas de guerra. O diretor passa a infância e parte da adolescência em um subúrbio de Viena junto a sua mãe, já separada de seu marido. Beatrix se casa pela segunda vez com um judeu austríaco e assim, melhorando seu nível social, consegue oferecer uma boa educação a seu filho. Em 1945, quando Haneke ainda era um recém-menino, as tropas soviéticas invadem Viena. A cidade se mantém ocupada por tropas inglesas, francesas, estadunidenses e soviéticas durante dez anos. O contexto vienense com o qual convivia Haneke vinha marcado pelas transformações culturais e políticas que surgem com o final da guerra, suportando, portanto, um clima de pós-guerra onde as tensões, as incertezas e a desordem tinham um papel fundamental para a sociedade do momento. Este fato influi de forma determinante na educação de Haneke, sendo um ponto de referência em toda sua biografia e um momento crucial para o estudo de sua obra.

Haneke estuda filosofia, psicologia e dramaturgia na Universidade de Viena, após fracassar em suas tentativas de estudar música e interpretação. É interessante notar como o fundamento ideológico que impregna toda a obra de Haneke se vê diretamente vinculado à filosofia moderna alemã representada basicamente pela tríade Marx-Freud-Nietzsche, e ao mesmo tempo sensível aos pensamentos da escola de Frankfurt, sobretudo a Adorno.

Na década dos 60 se produzem grandes mudanças no meio artístico alemão, até o momento, prejudicado pelos desastres da guerra. Das cinzas do pós-guerra surge uma nova corrente cinematográfica conhecida com o nome de Novo Cinema Alemão. Esta corrente, formada por um grupo de jovens diretores, nasce como resposta a uma necessidade de mudança e de renovação artística na nova Alemanha. Os representantes máximos do movimento, e, portanto, predecessores diretos de Michael Haneke são Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders e Volker Schlöndorff.

Os filmes destes diretores, classificados como Novo Cinema Alemão, são filmes de tendência política onde se analisam as leis pelas quais eram regidas as relações sociais da época. Neles se refletem os conflitos de inadequação social que o país vivia como resultado de sua história. Os filmes deste período guardam relação direta com a obra de Haneke, sobretudo com aqueles filmes que o diretor realiza para a televisão na década de 80, mas também com os filmes atuais no que se refere ao aspeto estético-ideológico de suas propostas⁹. O caráter teatral que encontramos nos filmes do diretor contemporâneo, que será analisado neste segundo capítulo, também pode ser considerado uma herança deste movimento. Pensemos por exemplo nos filmes de Fassbinder, cineasta, ator, diretor e autor teatral alemão, nos quais se alterna teatro e cinema como estratégia estética baseada no uso do melodrama.

Assim, depois desta pequena retomada de sua biografia, podemos deduzir que Haneke conquista o cinema com uma proposta que muito tem a ver com a sua procedência. Uma vida marcada por conflitos políticos e outros sentidos da história: o final da guerra, a Guerra Fria encerrada com a soberania dos Estados Unidos, a queda do muro de Berlim, etc.

Em 1967, Haneke entra como diretor no *Südwestfunk Theater Company*, onde dirige numerosas peças de teatro. Três anos mais tarde, decide seguir trabalhando com teatro, mas

⁹ *Fräulein* (1984), filme dirigido por Haneke para a televisão, foi produzido em resposta ao filme *O casamento de Maria Braun* (1979) de Fassbinder. Ambos os filmes contam a mesma história: uma mulher alemã cujo marido desaparece na guerra e que passa a manter relações amorosas com os estrangeiros que chegam à Alemanha ocupada. O ressurgimento dos maridos é o detonador do problema. A diferença entre um filme e outro se encontra na posição da mulher. No filme de Haneke, a protagonista ama ao estrangeiro para escapar da dominação de seu marido, enquanto Maria Braun de Fassbinder se prostituía por interesses econômicos. Assim, este filme situa Haneke junto aos mestres do Novo Cinema Alemão.

de forma independente, convertendo-se ele mesmo em diretor e cenógrafo de todas as peças que dirige até hoje, assim como ocorre em seus filmes.

Durante a primeira parte de sua vida, trabalhou como crítico de cinema, como realizador de televisão e dirigindo peças de teatro no sul da Alemanha, o que lhe ajudou a ganhar uma ampla experiência para o que, posteriormente, será sua trajetória como diretor de cinema. Haneke dirigiu uma série de produções teatrais em alemão nas cidades de Berlim, Munique e Viena, entre elas, obras de Strindberg, Goethe e Heinrich von Kleist. Provavelmente, este seja o período em que o diretor desenvolve suas capacidades criativas para essa genial concepção da *mise en scène*, o motivo do presente trabalho. Antes de se dedicar por completo ao mundo do cinema, Haneke passou muitos anos trabalhando como diretor de cena, o que o levou a submergir-se na dramaturgia alemã e a conhecer em primeira mão a obra de Bertolt Brecht. Assim, os instrumentos de trabalho empregados pelo diretor partiram de um meio para o outro, do teatro para o cinema, deixando importantes marcas teatrais em seus filmes. Hoje, além de trabalhar nos projetos cinematográficos e como diretor de ópera desde 2006, trabalha também como professor de Direção na Academia de Cinema de Viena¹⁰.

Uma vez revisada a experiência e procedência de Haneke como diretor de cena, onde encontramos aspectos importantes que destacam sua relação direta com o universo teatral, pretendemos em um segundo momento do capítulo, explicar o conceito de teatralidade cinematográfica aplicado à obra de Haneke, de forma que se determinem as funções de referida teatralidade como recurso narrativo. Por último, realizaremos um estudo comparativo entre a proposta do diretor e a base teórica do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, considerada uma referência inquestionável e fonte de inspiração para Michel Haneke. Para cumprir tal propósito, examinaremos traços comuns das referidas propostas mediante exemplos encontrados nos filmes.

¹⁰ Hoje em dia, Michael Haneke está dirigindo uma ópera de Mozart, *Così fan tutte*, para o Teatro Real de Madri. Disponível em: http://elpais.com/diario/2009/05/26/cultura/1243288806_850215.html

2.2 A TEATRALIDADE CINEMATOGRAFICA

O cinema mantém até hoje uma estreita relação com o meio teatral. Os dois requisitos básicos para o bom critério destas artes cênicas são: o artifício de encenação e o trabalho de interpretação com os atores. Assim, estas relações se viram determinadas ao longo da história por manter um diálogo constante, favorecendo a troca de recursos estilísticos em suas representações, com o fim de atingir a melhor forma para seus discursos. Essas incursões arbitrárias geraram uma verdadeira complexidade para determinar as relações que estes dois meios mantêm na atualidade, representação teatral *versus* representação cinematográfica. Por outro lado, é importante destacar que quando o cinema nasce, é concebido como espetáculo teatral. Este fato teve como consequência a conquista do cinema mudo, um gênero sensível à gestualidade e atencioso ao palco, e a aparição das “obras filmadas”¹¹, peças teatrais célebres, sobretudo do teatro europeu, filmadas desde a frontalidade. O teatro marcou de forma transcendental os primeiros anos da evolução do cinema, convertendo-se portanto, em progenitor da sétima arte.

Este trabalho se centra na idéia de que as interrelações produzidas entre o cinema e o teatro, sempre que sejam bem-intencionadas, podem favorecer a ambos os meios contribuindo com um valor expressivo mediante o uso de elementos novos em seus discursos, sem por isso ter que renunciar ao conhecimento de si mesmo, isto é, a sua especificidade.

Frente à apropriação direta, na qual um meio, esquecendo sua identidade, duplica e se apropria dos recursos utilizados por outro, a assimilação por analogia se produz quando um meio adota os resultados e princípios estéticos, expressivos ou narrativos pertencentes inicialmente ao outro, através de novas e originais soluções, coerentes com suas particularidades. O estudo do modo no qual se produzem estas assimilações por analogia permite apreciar a maneira em que, através de uma constante interação, o teatro e o cinema reformulam suas propostas construtivas sem renunciar em nenhum momento a sua especificidade. (IGLESIAS, 2008, p. 129) [tradução nossa]

Como já foi mencionado, existe um vínculo forte entre o diretor contemporâneo Michael Haneke e o mundo do teatro. É ao mesmo tempo diretor de cinema, diretor de cena

¹¹ Este teatro filmado tinha como objetivo conquistar ao público burguês e aristocrático e por meio dele, se representavam os grandes dramas clássicos.

e realizador de televisão; o que faz com que em seus filmes apareça um talento especial para a configuração interna da *mise en scène*, fruto de tais experiências. Esta ligação com o teatro e também com a televisão, formula-se, portanto, como uma ferramenta de estilo em toda sua obra. Haneke direciona a atenção dos espectadores seguindo procedimentos similares aos usados no teatro mediante uma criação cênica que combina diferentes recursos como elementos formais da narração. A presença teatral que encontramos em seus filmes merece consideração por apresentar-se, portanto, como uma estratégia essencial para a construção da *mise en scène* deste diretor.

O valor da gestualidade e o uso continuado do plano fixo são possivelmente os motivos mais importantes para poder entender o cinema de Haneke sob o conceito de teatralidade, os quais analisaremos em profundidade ao longo deste trabalho. Estes recursos se constituem como atributos fixos que se mantêm imóveis em toda sua obra. Os planos fixos de longa duração, em muitas ocasiões, coincidem com o momento de intensidade gestual dos atores, dessa forma, tal conjunção permite que se consolidem um com o outro. Para reter a tensão gestual, ou como diria Brecht (2004), o “gestus social”, sobre o que falaremos mais adiante, faz-se necessário um plano estático que permita manter a atenção no personagem, para que não tenha distrações que levem o espectador a se fixar em outras propriedades da cena.

Também passam a fazer parte deste grupo de elementos teatrais encontrados nos filmes de Haneke: a) Os espaços abertos, criando uma imagem que recorda à platéia de teatro. b) A dependência de tomadas longas. c) O abuso da frontalidade, sobretudo em *Caché* e em *Código Desconhecido*, como exemplo deste último, a cena dos jovens no restaurante apresentando um plano longo, frontal, onde eles aparecem conversando atrás da mesa do restaurante, mantendo o mesmo ângulo durante toda a cena. d) A fragmentação narrativa como recurso temporal. O diretor passa de um tempo narrativo para outro com rigor, sem atender à “ilusão projetiva” (ALLEN, 2005, p.199) pela qual “deixamos de ter consciência da imagem projetada como uma reprodução ou registro de alguma coisa e experimentamos os acontecimentos nela representados como se estivessem presentes” (SMITH apud ALLEN, 2005, p.142). Na teoria que Allen (2005) formula sobre o conceito de “ilusão projetiva”, este afirma que no mesmo momento em que o espectador toma

consciência de que a imagem que tem ante seus olhos é uma representação, a percepção se modifica pelo bloqueio do efeito de ilusão que até então se tinha mantido sobre a imagem¹².

No filme *O Sétimo Continente*, por exemplo, o diretor elege uma montagem em que cada cena guarda uma única relação com o todo devido a uma narrativa linear. Os acontecimentos se sucedem cronologicamente e as transições espaço-temporais entre os dias se distinguem por uma rigorosa tela negra cuja duração depende do tempo decorrido entre uma cena e a seguinte. Como bem nota Hernández (2009), “a *mise en scène* de Haneke não opera por situações, senão por planos” (p. 50). Em algumas ocasiões, se estabelece uma correspondência entre os quadros dramáticos e os planos teatrais, de forma que muitas das alterações espaciais vêm acompanhadas de uma mudança de plano.

Outros dispositivos teatralizantes que também estão presentes na estética hanekeniana são: os planos de corpo inteiro dos personagens, a distribuição de objetos e pessoas no espaço atendendo à composição, os silêncios cheios de significação, o uso da profundidade de campo, as entradas e saídas dos atores na cena e o esvaziamento como elemento significativo da composição, entre outros. É interessante destacar o duplo uso que Haneke faz do dispositivo da teatralidade como meio para recuperar a impressão de realidade no espectador por um lado, e como um mecanismo de denúncia às representações espetaculares por outro.

Metz (1977) aponta que “a realidade total do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema”, o que colabora com a crítica sobre a representação antes mencionada por um lado, “mas a porção de realidade de que dispor a ficção é maior no cinema que no teatro” (p. 28), de onde surge o efeito de realidade nos filmes por outro. Sendo assim, o segredo do cinema versaria em colocar índices de realidade em imagens sem que por isso deixem de entender-se como tal, isto é, como as imagens de uma representação.

No filme *A Professora de Piano*, uma das cenas mais duras de todo o filme funciona graças a um dispositivo teatralizante. Esta é a cena em que Erika e Walter se encontram no banheiro do Conservatório e se beijam até que ela lhe repele com um empurrão, abre o zíper de sua calça e lhe masturba até quase fazê-lo chegar ao orgasmo. Quando o jovem

¹² Murray Smith (2005) analisa a leitura ficcional através de seu vínculo com a instituição pública. Este debate aparece, de alguma forma, inserido no filme *O vídeo de Benny*. O personagem de Benny não é capaz de discernir entre leitura ficcional e leitura real, o que lhe leva a cometer um assassinato. Benny confunde os níveis entre realidade e ficção devido ao uso abusivo que faz dos meios de representação audiovisual.

está a ponto de acabar, ela para, não quer seguir lhe tocando e lhe proíbe que o faça ele mesmo, usando essa ordem como mecanismo de dominação. Neste momento de tensão, Erika impõe a Walter as regras de seu sádico jogo do qual ele só poderá participar se as cumprir. Ele, que quer amá-la saudavelmente, fica perplexo ante a distorção da professora. Haneke apresenta a cena com um plano aberto, quase na medida de um plano-sequência não fora pelos cortes produzidos ao final da cena, com pouco movimento, e assim o mantém quase até acabar, o que poderia ser perfeitamente percebido como o palco de uma peça de teatro. Deste modo, a cena não se apresenta desde o erotismo, mas de forma insensibilizada. Ao apresentar uma cena tão dura à distância, através de um dispositivo teatralizante, eliminando as imagens que possam ofender a sensibilidade do espectador, Haneke consegue questionar a representação para que possa ser percebida como um fato social e não como espetáculo erótico.

Mediante a teatralidade cinematográfica, este diretor consegue criar um recurso narrativo que em si mesmo manifesta uma crítica aos modelos de representação dominantes respaldados pela indústria hollywoodiana, questionando por sua vez, a estrutura clássica como veículo narrativo, sendo esta, portanto, uma função principal do recurso teatral permanente nestes filmes.

O filme *Violência Gratuita* é o melhor exemplo para entender a idéia antes exposta. Este filme consiste em uma representação da violência mediante o uso de um mecanismo alternativo de representação, baseado principalmente na participação do espectador no relato¹³. O espectador constrói a violência através de suas expectativas. Tudo vem dado com a seguinte pergunta: a violência como condição humana ou como fundamento político de base? E, portanto, institucional, social, histórico e não necessariamente biológico. Haneke consegue romper com o modelo hegemônico de representação distanciando as imagens. Na cena do assassinato do menino, por exemplo, encontramos o predomínio de um plano aberto em um meio retangular, o salão da casa ao início e ao final da cena, e este plano se mantém durante bastante tempo. Daí que a sensação de dor na cena se acentue, em parte graças à distância que apresenta o plano. Uma perspectiva pouco emocional para a linguagem cinematográfica. Tarín (2005) diz a respeito:

¹³ Hernández (2009) define o filme *Violência Gratuita* como uma proposta tautológica por consistir na narração de uma narração. A representação da violência midiática nos meios de comunicação.

É esta distância ou frieza que fará possível que essa dor seja transmitida ao espectador como pura abstração, distante da história em si, correspondendo a um mundo que é mais que real porque não é o da ficção audiovisual – enganosa – senão o de sua própria realidade experiencial, a que se encadeia de forma inequívoca e da qual não é possível escapar (p. 3). [tradução nossa]

De acordo com Cornago (2005), a teatralidade aplicada ao cinema é entendida como componente fundamental do comportamento humano onde o cinismo ganha terreno ao prevalecer como um elemento de realidade. Portanto, a sensação de engano “perceptível” é um requisito básico para a assunção do efeito teatral.

Em todas as ordens culturais, afirmar sobre algo que é teatral implica um olhar consciente que torna visível os códigos exteriores que estão sendo empregados. A realidade fica desvelada como um jogo de representações e a veracidade de seu sentido ulterior passa a ser questionada (CORNAGO, 2005, p.7). [tradução nossa]

O jogo da teatralidade cinematográfica exige um olhar consciente sobre a representação. A visão do espectador se converte no elemento motor do discurso e, portanto, em um pré-requisito para que se produza o exercício da teatralidade. O dispositivo do olhar é em *Violência Gratuita* a estratégia principal do filme. Nesta representação, Haneke nos demonstra que olhar também é imoral e não deixa de ser um ato de intervenção. Para Haneke, olhar um crime é ontologicamente perverso, e isto é o que fazemos a cada dia quando assistimos a todas as perversões do mundo pela televisão. Com o modo pelo qual apresenta o relato, este diretor consegue que os espectadores se sintam culpados por serem os observadores de suas imagens.

Assim, se pode ver como todos os personagens que aparecem nos filmes de Haneke estão dotados de uma verdadeira ambiguidade, e isto, em parte, resulta desse aspecto teatralizante que emana dos filmes, criando uma distância entre o espectador e o ato de representação. Manifesta-se como um jogo de tensões, entre o que um vê por um lado, e o que percebe como escondido por trás do que está vendo por outro, convertendo-se, portanto, em um espaço instável, vivo e em movimento (CORNAGO, 2006). Já que é um processo ativo, a percepção de uma distância teatral entre o espectador e o fato representado estimula a autoreflexão sobre o próprio meio e enriquece a determinação do discurso.

Em seu artigo “Ficções Visuais”, Gregory Currie (2005) faz uma diferenciação interessante quando se refere à ficção visual como um gênero narrativo específico que nasce de uma “performance dramática”¹⁴ (p. 186). Isso se deve ao fato da ficção necessitar da presença do público para consolidar-se como tal. Concede-se ao público um papel duplo, sendo ao mesmo tempo ator e espectador da produção. Currie assinala que tanto os filmes como as peças teatrais solicitam que o espectador se imagine vendo conteúdos ficcionais, para o que é necessária uma verdadeira disposição intencional que se verá afetada pelas presunções e intencionalidades que emanam do discurso, como ficou constatado no primeiro capítulo.

Outro exemplo diferente de teatralidade que permite questionar a representação é a cena em *Código Desconhecido* na qual Haneke introduz uma interpretação teatral dentro da diégesis, mostrando-nos Juliette Binoche interpretando a personagem de Anne, ao mesmo tempo em que Anne, atriz de profissão, interpreta outro personagem dentro do filme. Neste caso, a teatralidade cinematográfica também supõe um modo consciente de representação ainda que de forma declarada. De acordo com Perez Bowie (2010), a inserção de uma representação teatral dentro da diégesis é provavelmente a primeira referência quando se tenta imaginar em que consiste o conceito de teatralidade cinematográfica. Tal inserção produz um efeito singular na representação criando uma dupla ficção simultânea. Os personagens do filme adquirem o papel de espectadores e os espectadores reais passam a fazer parte de uma segunda dimensão.



Violência Gratuita – Código Desconhecido – A Professora de Piano

¹⁴ Uma performance ou ação artística se diz de uma mostra cênica. Gregory Currie (2005) afirma que “o conteúdo da performance, como o de qualquer outra ficção é determinado em parte pelo que nela é explicitado” (p. 178), é claro que há elementos de significação dentro do conteúdo que não são visualmente objetivos, mas que podem ser perfeitamente deduzidos pelo espectador, já que este conhece perfeitamente as convenções do meio, ademais de possuir certas referências culturais que lhe permitem entender estes significados.

Um dos truques melhor empregados pela teatralidade para atrair o olhar do espectador sendo, por sua vez, um recurso presente nos filmes que aqui analisamos, é a excessiva representação da materialidade. A exibição da matéria na tela simboliza um mundo coisificado¹⁵. Esta coisificação do mundo representado gera no espectador uma atenção especial sobre o meio mesmo, atraindo um olhar de forma consciente que reflete sobre o fato reproduzido em lugar de submergir-se de maneira quase instintiva na história narrada. A matéria em movimento converte os atores em bonecos manipulados pelo diretor do filme. Desta forma, a narração, ao estar condicionada pela teatralidade e pela materialidade, perde significado situando-se a meio caminho entre o cinema narrativo e o cinema poético.

Murray Smith (2008), em seu ensaio sobre a espectadoriedade cinematográfica e a instituição da ficção, sobre o que já fizemos referência, define a categoria de “cinema reflexivo” como aquele que direciona o atendimento do espectador a seu estatuto de artefato convencional. Seguindo tal conceito, a função da teatralidade no cinema pode ser entendida como uma equação paradoxal. Ao mesmo tempo em que a representação teatralizada procura afastar-se da estética realista, à diferença do Neorealismo Italiano, por exemplo, incorpora um valor de realidade no filme, através de um exercício meta ficcional baseado em um dispositivo de reflexão sobre o próprio discurso. O objetivo do cinema reflexivo consiste, portanto, em “nos fazer focalizar a atenção sobre personagens que nos indicam, explicitamente, a existência de um conjunto de convenções implicadas tanto na produção como na compreensão do filme” (SMITH, 2008, p. 162).

O efeito ideológico que resulta da teatralidade cinematográfica se define por sua relação com a ideologia inerente à perspectiva. Deste modo, Cornago (2006) analisa o auge de teatralidade no mundo moderno como uma consequência da cultura de massas; capitalista, consumista, midiaticizada e manipulada. Diz:

¹⁵ Em “História e Consciência de Classe”, Lukács (1969) utiliza o conceito de coisificação para definir a condição universal do sistema de mercantilização, o qual determina o modo de ver da sociedade e a atitude dos homens. O ser social se vê condicionado pelo fetichismo de mercadorias que produz a alienação da estrutura. Desta forma, a coisificação rege a visão de mundo e a consciência das sociedades. É importante destacar esta crítica de Lukács para pensar em como essa aparência material nos filmes gera um valor de sentido crítico, já que a percepção de materialidade abriga em si mesma uma denúncia ao sistema dominante e uma representação, podíamos dizer, mais responsável da realidade social.

“O fracasso das representações históricas, unido ao excesso das ficções e a inflação da palavra, justifica, em última instância, o desenvolvimento da teatralidade como modo de resistência frente a um poder que se levanta sobre as ruínas das representações dialéticas” (p. 205). [tradução nossa]

Neste sentido, o cinema contemporâneo utiliza a teatralidade para superar a crise de credibilidade sofrida pela retórica hollywoodiana. Produz-se, portanto, uma espécie de retrocesso, sobretudo no contexto europeu, que leva a recuperar recursos da representação teatral e incorporá-los nos filmes como meio para conseguir uma relação mais direta com o mundo real.¹⁶

Brecht, autor ao qual se dedica o seguinte item, sublinha que quanto mais teatralidade produz o cinema de forma inconsciente, pior é esta teatralidade empregada. Na visão de Brecht (2004), “o giro fazia a discricção e o aproveitamento de tipos dados, a rejeição da expressão exagerada que se produziram no passo do cinema mudo ao cinema sonoro, custou-lhe muita expressão ao cinema sem por isso liberá-lo das garras do teatro” (p. 247) [tradução nossa] Em concordância com a anterior afirmação, defendemos que hoje, muitos diretores de cinema contemporâneos fazem uso da teatralidade cinematográfica para lutar contra a crise de credibilidade na qual viram submergidos os meios de representação como consequência da estrutura dominante, para deste modo, dar força a seus discursos através desse recurso.

2.3. BRECHT¹⁷ EM HANEKE

Segundo o dramaturgo alemão do início de século, Bertolt Brecht, o objeto da representação é um tecido de relações sociais entre os homens e, portanto, deve estar a

¹⁶ Exemplos contemporâneos desta reteatralização encontramos nos filmes de Lars Von Trier, *Dogville* (2003) e *Manderley* (2007). Aqui o diretor faz um mínimo uso cenográfico para sua representação. Desta forma, “cria um cinema ‘depurado’, mais próximo ao homem e, por conseguinte, mais apto para representá-lo” (BOWIE, 2010, p. 44). O efeito de distanciamento produzido por um cenário, que busca a máxima expressão com mínimos elementos, direciona a atenção do espectador até os atores que, junto a outras técnicas distanciadoras, colaboram dando força à instância narradora.

¹⁷ Bertolt Brecht nasceu em 1898 em Augsburg, Berlim oriental. Ativista político e militante da República de Weimar. Entra para o Partido Comunista em 1930 e poucos anos depois, após a queda do Parlamento Alemão, foge para a Dinamarca. Passa meia vida exilado, escapando das repressões fascistas e das tensões políticas da época na Suécia, Finlândia, EEUU, etc. Brecht viveu a construção forçada do socialismo em uma sociedade em desalento após as tragédias da guerra.

serviço da construção social e trabalhar em todo momento para conseguir uma transformação do mundo. Para Brecht, a arte deve servir para mudar a natureza da convivência humana em uma tentativa de melhorar a realidade social do momento. Desta forma, a base ideológica do projeto brechtiano se fundamenta no vínculo entre criação artística e razão social, sendo esta questão, por sua vez, a primeira instância para pensar os filmes de Michael Haneke.

Rompendo com as convenções do teatro da época, às que considerava servindo aos interesses burgueses, Brecht propõe um novo modelo metodológico de criação para as artes interpretativas baseado principalmente na não identificação do espectador com o sujeito representado. A intenção desta técnica é conseguir que se manifeste o conhecido efeito de distanciamento, de maneira que o espectador possa afastar-se da situação e desenvolver uma atitude crítica sobre a representação.

O argumento principal do livro de George Lellis, (1982), “*Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Filme Theory*” consiste em afirmar a teoria de Brecht e os princípios do teatro alemão como a principal influência para o desenvolvimento e a evolução da revista *Cahiers du Cinéma* e, conseqüentemente, da teoria do cinema contemporâneo. A assimilação de Brecht em *Cahiers* foi um processo gradual. Brecht passou a ser considerado uma figura importante na França em 1960 com sua entrada no teatro francês, mas é só depois de sua morte que cresce o número de teóricos interessados por ele. Um dos defensores mais importantes de Brecht no contexto cultural francês daquele período foi Roland Barthes. Em um de seus ensaios sobre teatro, *Theatre Populaire*, ele assinala:

Qualquer que seja a nossa avaliação final de Brecht devemos, ao menos, indicar a coincidência de seus pensamentos com os grandes temas de nosso tempo: que os males que os homens sofrem estão em suas próprias mãos – em outras palavras, que o mundo pode ser mudado, que a arte pode e deve intervir na história; que deve contribuir para o mesmo objetivo que as ciências, com a qual ela está unida; que nós devemos ter uma arte de explicação e não mais meramente uma arte de expressão; que o teatro deve participar da história através da revelação de seu movimento; que as técnicas de palco são elas mesmas “comprometidas”; que, finalmente, não há tal coisa de uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte com a qual será responsável por sua própria libertação. (BARTHES, 1975 apud Lellis, 1982, p.32) [tradução nossa]

Este ensaio demonstra a astúcia de Barthes para entender quais são realmente os pontos-chaves a serem tratados no discurso brechtiano, associados principalmente à sociologia e à semiótica, e por sua vez, importantes para a teoria cinematográfica, além de ser uma referência direta para pensar nas criações das décadas posteriores. Dessa forma, as críticas e as análises surgidas nesses anos proporcionam conceitos sobre os quais se constroem as bases para entender o cinema de nossos dias. Podemos considerar, por tanto, que os mecanismos de representação defendidos por Brecht passaram a ser utilizados por muitos diretores contemporâneos em suas produções com o fim de aproximar-se dos espectadores. Encontramos, por exemplo, a influência do distanciamento de Brecht em filmes de Resnais, Godard, Glauber Rocha, entre outros¹⁸.

A arte como convite à *práxis*, a sociedade como protagonista, a exibição do dispositivo, o distanciamento em lugar da catarse, o entretido pelo formativo, a negação do herói, o gesto e a atuação como realidade, são alguns dos fundamentos brechtianos melhor empregados por esses diretores, sendo ao mesmo tempo, traços determinantes na obra de Michael Haneke.

J. A. Hernandez (2009) em seu livro sobre o diretor, reprova da crítica o empenho por destacar superficialmente o efeito Brecht na obra de Haneke, dizendo “o que Brecht consegue é um círculo mágico entre os atores e espectadores. É importante ter isto em conta porque costuma despachar-se frivolamente a *mise en scène* de Haneke recorrendo a este referente” (p. 67) [tradução nossa]. Com isto, Hernández quer defender a autonomia de Haneke sobre a concepção estética de seus filmes, enquanto outros, elogiam a iniciativa deste diretor por encontrar uma maneira de continuar os projetos de Brecht no novo século.

Embora a obra de Haneke provavelmente seja uma das que mais nitidamente reflita a herança de Brecht, não só no que se refere ao conteúdo teórico político de suas intenções mas também na criação de bases para a representação, nos filmes do diretor podemos analisar novas estratégias para abordar as exigências sociais que se correspondem com a

¹⁸ Se pensamos, por exemplo, nos filmes de Godard, encontramos o distanciamento brechtiano principalmente no uso que o diretor faz da linguagem. Para Godard, a linguagem é o tema central do cinema, de forma que, como destaca Susan Sontag (2007), a severidade verbal que emana de seus filmes se situa como um instrumento virtualmente autônomo, convertendo-se portanto, em um elemento visual incorporado nos mesmos.

realidade do momento. O autor pretende uma mudança de atitude face à realidade, e já que a realidade se apresenta como um fenômeno instável, deve responder, portanto, às exigências dessa época¹⁹. Dessa forma, pretendemos destacar em linhas gerais a teoria crítica e a proposta metodológica de Brecht, para entender como se viu aplicada nos filmes do diretor. Para isso, propomos analisar a filmografia de Michael Haneke com o fim de descrever traços comuns encontrados em ambas propostas estéticas, mediante a contribuição de alguns exemplos concretos.

2.3.1. Pensamento marxista e realidade social

Brecht desenvolve um modelo de teoria artística dentro da vanguarda que tem como premissa básica o caráter ideológico da obra. Para o dramaturgo, tanto a arte como a política deve servir para transformar o mundo na construção de uma sociedade nova, mudando, portanto, a natureza da convivência em sociedade. Sua obra reflete as causas da crise social: os valores sociais têm se desumanizado e os que predominam exaltam a insensibilização e a solidão nos homens, o que se traduz em uma sociedade dividida.

Do mesmo modo que Brecht, a potente crítica à sociedade que introduz a obra de Haneke, também procura uma reflexão sobre as questões que condicionam o pensamento do homem de nosso tempo. A necessidade de uma tomada de consciência social levou ambos os autores a criarem uma proposta metodológica para a representação baseada principalmente na visão crítica do espectador. Este afã por ativar a reflexão nos espectadores é, sem dúvida, o ponto de confluência mais importante em seus discursos.

Estes autores lutam contra a alienação do homem produzida pela rotina de produção do sistema capitalista, ao mesmo tempo em que denunciam o esquecimento a que se veem submetidas às classes desfavorecidas. Procuram uma reflexão política que fale através dos direitos dos prejudicados perdidos pela dominação de interesses capitalistas. Nos textos de Brecht pode se observar que este faz uso do conceito marxista de “superestrutura”. Marx explica como a atividade material e o comércio levou à perda de consciência dos

¹⁹ Para as disciplinas históricas, os filmes podem ser considerados verdadeiros testemunhos de uma época e, portanto, a partir de suas análises, favorecer o estudo da história. Segundo Pierre Sorlin (1985), às vezes, os filmes nos falam tanto da sociedade que as realizou como do fato histórico que tentam evocar.

problemas sociais e da humanidade entre os homens, fazendo que os problemas inseridos na vida real se apresentem como gigantescos fetiches.

A produção das ideias e representações da consciência aparece à princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o comércio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, os pensamentos, o comércio espiritual dos homens se apresentam ainda aqui, como emanação direta de seu comportamento material. E o mesmo ocorre com a produção espiritual, tal e como se manifesta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo (MARX, 1991, p. 40). [tradução nossa]

As relações sociais dependem das forças produtivas e, portanto, do sistema de produção dos homens, ou seja, o modo que têm de se sustentarem condiciona as relações que mantêm entre eles, determinando sua ideologia independentemente de sua vontade²⁰. Cria-se assim uma superestrutura política e jurídica que determina a consciência social a respeito da religião, da moral, da ciência, da filosofia, da arte e, portanto, também do cinema e do teatro. Voltamos assim à questão do “sujeito ideológico”, referida por Comolli na primeira parte deste trabalho.

Tanto Brecht como Haneke, acreditam em uma crítica marxista do mundo, na qual a economia de mercadorias é considerada como culpada pela perda de consciência dos problemas sociais. A diferença aqui é que, enquanto Brecht defende diretamente os direitos das classes trabalhadoras, atadas sem escolha ao trabalho assalariado, a crítica nos filmes de Haneke se preocupa em mostrar os abusos de ocidente sobre o resto do mundo, o que, de alguma forma, vem sendo o resultado da evolução do sistema de mercadorias, que com o tempo gerou uma grande diferença de classe entre o primeiro e terceiro mundo. Assim vemos como muitos de seus filmes incorporam cenas nas quais aparecem os conflitos sociais de Europa como derivados de atitudes racistas. Haneke ajusta a luta de classes à época convertendo as minorias, principalmente representadas pela sociedade imigrante, e

²⁰ Hanna Arendt (2009), em seu livro “La Condición Humana”, define o trabalho como “uma atividade que corresponde ao não-natural da exigência do homem, que não está imerso no constante ciclo vital da espécie, nem cuja mortalidade fica compensada por referido ciclo. O trabalho proporciona um “artificial” mundo das coisas, claramente distintas de todas as circunstâncias naturais. Dentro de seus limites se abriga cada uma das vidas individuais, enquanto que este mundo sobrevive e transcende a todas elas. A condição humana do trabalho é mundanidade” (p.21).

ao sujeito social em risco, a classe média acomodada, nos novos motivos de luta contra o capitalismo.

Em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, por exemplo, apresenta-se a história de um menino romeno que decide emigrar de seu país para escapar da fome e da miséria e o consegue graças a um esconderijo encontrado dentro de um caminhão. Assim mesmo, duas das sub-tramas de *Código Desconhecido* também remetem ao problema da imigração. Na primeira cena, o conflito que o garoto africano sustenta com o irmão de George ao querer defender a integridade de uma mulher romena que pede na rua, dando margem a duas tramas protagonizadas por imigrantes. Por um lado, a história de Amadou, um garoto francês de origem africana que dá aula de educação musical a meninos surdomudos. E por outro, a história de Maria, uma mendiga romena que pede pelas ruas de Paris para enviar dinheiro a sua família e é finalmente deportada. Em *Caché* também se mostra uma cena em que o personagem principal, outro George tem um confronto com um garoto africano na rua ao ser quase atropelado por este, que andava em bicicleta. Como podemos ver nestes exemplos, a luta brechtiana está, de alguma forma, presente em todos os filmes de Haneke.

No início do século passado, época em que Brecht realiza seu estudo, a diferença monopolista da Europa frente ao resto do mundo não tinha se consolidado de forma a colocar o continente em uma posição determinante. Hoje, no entanto, o eurocentrismo, entendido como “resíduo discursivo do colonialismo”, atingiu posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural. (SHOHAT; STAM, 2006). É por esta razão que os filmes de Haneke falam sobre a Europa em primeira pessoa, criticando, desse modo, a idéia de cultura de referência através de um dispositivo metatextual. Usam a imagem eurocentrica para julgar o eurocentrismo, de forma que esta imagem constitui em si mesma sua própria crítica.

Todas as narrativas de Haneke trabalham, direta ou indiretamente, com a idéia de culpabilidade histórica referida ao contexto europeu. Em *Caché*, por exemplo, se estabelece um conflito relacionado com a luta de classes no mundo ocidental através da culpabilidade inerente da classe dominante, neste caso, representada pela sociedade francesa abastada. O conflito do filme se concentra no personagem de George, um crítico literário dominado por

um sentimento de culpa enterrado em seu passado. George começa a receber gravações em sua casa por parte de um acusador. Suas suspeitas lhe levam até Majid, um homem argelino com quem conviveu quando pequeno e a quem traiu fazendo com que perdesse a possibilidade de começar uma nova vida. É provável que as intenções de Haneke para com o filme pretendam explorar a idéia de recordação, mas não como exercício individual, e sim entendido a partir do conceito de consciência coletiva²¹. A memória da sociedade determina em grande parte as conseqüências da história e, portanto, a consciência social da atualidade. Este é o motivo pelo qual o filme introduz um fato histórico aparentemente esquecido e o faz através da culpa do personagem principal. O diretor evoca no filme o ocorrido entre França e Argélia no passado, criando um vínculo que demonstre suas conseqüências no presente: uma total discriminação do povo argelino por parte da sociedade francesa. Dessa forma, consegue fazer com que os espectadores tomem consciência da vulnerabilidade da memória histórica, compelida pelos interesses dominantes, e do perigo que sua manipulação supõe para a natureza dos homens²². Em *O Sétimo Continente*, sua obra prima em cinema, pode-se ver como este é o tema central da narrativa e o motor para o desenvolvimento da história. A trama mostra a história de uma família que, culpada por entregar-se à sociedade capitalista moderna, opta como meio de sublevação pelo suicídio coletivo.

Outro elemento para pensar no tema da crítica eurocentrica está no fato dos personagens principais de seus filmes sempre pertencerem à classe média alta, intelectualizada, acomodada, urbana, capitalista e ocidental, de forma que o público que em geral assiste seus filmes, representado principalmente pela classe média européia, sente-se identificado, em certo sentido, com os personagens. Encontramos o personagem de George em *Caché*; a Erika em *A Professora de Piano*; a Benny em *O Vídeo de Benny*; as famílias de

²¹ Cabe destacar aqui a definição que o sociólogo francês Emile Durkheim faz da noção de consciência coletiva em seu livro “A divisão do trabalho social” (2001), entendendo esta como “o conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à metade dos membros de uma mesma sociedade, que constitui um sistema determinado que tem sua vida própria” (p.89)

²² O filme evoca o conflito ocorrido na França em 17 de outubro de 1961, “O massacre de Paris”, que figurou na história como uma repressão sangrenta a uma manifestação de argelinos em Paris, durante a época da guerra de independência da Argélia. A repressão policial francesa, dirigida por Maurice Papon, que foi condenado em 1998 por crimes contra a humanidade cometidos durante o governo de *Vichy* contra os argelinos que viviam na França, se manteve durante todo o outono de 1961. Por esse fato, a França já havia quase perdido a guerra e Charles de Gaulle começava a negociar com a Frente de Libertação Nacional (FLN) da Argélia.

O Sétimo Continente e Violência Gratuita, aos personagens de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*; e a Anne, em *Código Desconhecido*.

Retomando o tema da transnacionalidade do cinema contemporâneo, é interessante destacar aqui a seguinte afirmação, “em um mundo multinacional, a espetatoriedade midiática tem um complexo impacto sobre a identidade nacional, a afiliação política e o pertencimento comunitário” (SHOHAT; STAM, 2005, p.394). A espetatoriedade, portanto, poderia definir-se como um traço de identidade mais do que a própria identidade imanente do filme. Através destas ficções, Haneke convida aos espectadores europeus, por um lado, a refletir sobre si mesmos e sobre os problemas que derivam de sua sociedade, mostrando uma forma diferente de verem-se representados, motivando-lhes a participar em seus filmes mediante um posicionamento crítico. E ao resto dos espectadores, por outro lado, a pensar em um possível diálogo e a motivar uma intervenção, além de constituir-se como um mecanismo de tomada de consciência social e uma nova visão para a organização do mundo. Todo mundo encontra-se representado através do olhar de Haneke.

Encontramo-nos em um momento diferente do capitalismo “em que a cultura e a informação se tornam setores estratégicos” (STAM; SHOHAT, 2005, p. 405), fato pelo qual todas as lutas políticas ocorrem agora no campo simbólico dos meios de comunicação de massas. Outra vez vemos como tudo se virtualiza.

2.3.2. Princípio único - Princípio Didático

A crítica entendida como conceito artístico é o nexo ideológico mais importante destas posturas. O prazer artístico deve estar a serviço da ação política, em uma tentativa de aliar o prazer de pensar e o prazer estético. A arte depende assim de sua função política e, portanto, tudo se vê determinado pela *práxis*, ou seja, pelo meio de ação selecionado para a formulação didática do discurso.

Brecht (2004) assinala em seus escritos que o artista, para ser considerado como tal, deve se guiar por um único princípio que jamais pode ser quebrantado, a função social. A arte se converte, portanto, em uma demanda necessária e o artista em um trabalhador

inserido no mundo com uma função social a desempenhar. Brecht pensa no teatro como uma experiência sociológica e na arte como um processo de criação coletiva. A intenção de sua proposta é chegar às massas, diz: “só em relação com eles esperamos fazer predições satisfatórias, aí procuramos a lei causal” (p.60)²³[tradução nossa].

Haneke é um diretor de pós-guerra, também com um objetivo político a desenvolver, como pudemos comprovar depois do pequeno repasse biográfico sobre a vida do diretor no início deste capítulo. Já desde o seu primeiro filme, *O Sétimo Continente*, realizado no ano da queda do muro de Berlim, propõe questões de ordem social, política, histórica e cultural, e continua guiado pela mesma perspectiva durante toda a sua produção artística. O filme trata da imposição capitalista universal na qual os valores econômicos regem a felicidade das pessoas. O tema central deste filme, e o mesmo para os demais filmes da trilogia à que pertence – A glaciação dos sentimentos –, é extraído da crônica negra alemã daquele momento. A notícia, uma família que se suicida coletivamente por razões desconhecidas.

Em seu livro “A Condição Humana”, Hannah Arendt (2009) considera a ação²⁴ na vida ativa como a única atividade exclusiva do homem, e que só pode ser entendida plenamente por este. A partir da ação se gera inevitavelmente o discurso. Viver não deixa de ser uma forma de narrar e narrar, uma forma de viver. Desta forma, o homem se vê inserido no mundo através da ação (*práxis*) e do discurso (*lexis*). Conectando com o pensamento brechtiano, Arendt diz: “na vida ativa não devemos cobiçar as honras ou poder desta vida (...) senão o bem-estar de quem está embaixo de nós” (Ibid, p.81).

Apesar de parecer difícil pensar nos filmes de Haneke como um produto de massas, pois sua ação aparece, em certo modo, limitada ao mundo ocidental, estes filmes podem servir de referência para diferentes culturas. Como se pode ver na pergunta que Christopher

²³A intenção do dramaturgo é descobrir a causalidade social, mas não compreendida como causalidade absoluta e sim como estatística. Tal causalidade se apresenta a partir da aparição de feitos históricos. Se gera um vínculo entre “o interesse causal do espectador” e os processos ativos nos movimentos de massas. Desta forma, o espectador concebe as massas como um produto do indivíduo e ao indivíduo como uma partícula das massas.

²⁴ Hannah Arendt (2009) define a ação como “a única atividade que se dá entre os homens sem mediação de coisas ou matéria; corresponde à condição humana da pluralidade o fato de que os homens, em O Homem, vivam na terra e habitem o mundo. Enquanto todos os aspectos da condição humana estão de algum modo relacionados com a política, esta pluralidade é especificamente a condição – não somente *la conditio sine qua non*, senão, *la conditio perquam* – de toda a vida política” (p. 22).[tradução nossa]

Sharrett realiza a Haneke em uma de suas entrevistas, é possível que o diretor tenha receio a ver limitado o campo de ação de seus filmes à Europa.

S: Seu trabalho parece uma crítica permanente à civilização ocidental atual...

H: Penso que pode interpretá-lo assim, mas estou seguro de que você sabe que é difícil para um autor dar uma interpretação de seu próprio trabalho. Não me preocupa esta visão, mas não tenho nenhum interesse na autointerpretação. O propósito de meus filmes é propor certas perguntas, e seria contraproducente se eu mesmo respondesse a elas²⁵. [tradução nossa]

Em Haneke sempre existe a ambigüidade. O diretor jamais estabelece respostas concretas para questões que seus filmes propõem como meio para ativar o pensamento do espectador.

Estes filmes pretendem analisar o significado dos códigos e os ritos sociais. Seguindo com o filme *O Sétimo Continente*, vemos como em duas das cenas deste filme, os personagens começam a chorar sem motivo aparente e nos momentos mais inesperados. A primeira, em especial, causa uma verdadeira estranheza. Um dia o casal convida o irmão de Anna, a mãe de família, para jantar. Sua mãe havia falecido há pouco tempo e por isso, creram ser conveniente tal convite. No meio do jantar e depois de uma conversa sem importância, o irmão começa a chorar desconsoladamente. Mãe, pai e filha ficam estupefatos ante a reação do irmão. A família não está acostumada a lidar com este tipo de situação emocional. Um intenso minuto se passa até que Anne decide estender sua mão para consolá-lo. Haneke deixa que passe o tempo devagar, fazendo homenagem à preocupação kantiana pela vontade humana, que o mesmo Kant definiu como “amor patológico”²⁶. Como se pode ver com este tenso minuto, a família não sabe responder a certos impulsos sociais.

Segundo Brecht (2004), o tema da arte é que o mundo está fora de si e por isso, para tentar dissolver sua complexidade de forma eficiente, é conveniente enfatizar o

²⁵ Disponível em: <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> [tradução nossa].

²⁶ Para Kant, o amor patológico era entendido como o amor ético onde a caridade se iguala ao respeito. Manuel Garrido disse referindo-se ao conceito proposto por Kant: “a tensão dialética entre inclinação e dever somente se apresenta a uma vontade como a nossa, sujeita à animalidade” (2010, p.84), enquanto nos pergunta por que, se somos seres racionais, animais, devemos nos comportar como se não fôssemos? A não aceitação destes protocolos leva à inadequação social, o que obriga a comportar-se socialmente.

elemento racional já que, esta é realmente a única forma de produzir as devidas emoções. Os personagens e as narrações que se apresentam nos filmes de Haneke também parecem concordar com a idéia de um mundo louco e descontrolado: uma família que se suicida sem motivo aparente (*O Sétimo Continente*); um homem dominado por sua culpabilidade (*Caché*); uma professora de piano que se autolesiona (*A Professora de Piano*); um adolescente que se apresenta como um ser sem escrúpulos (*O Video de Benny*), e assim sucessivamente.

Walter Benjamin (1989) também teorizou sobre a questão funcional da composição artística em seu ensaio sobre “a perda da aura”, em que igualmente sobrepõe a utilização social à experiência estética. Afirma que a arte precisa ter um valor de uso além da exclusividade do prazer estético. Ao contrário, Adorno (1984) não compartilha esta mesma opinião por considerar a teoria de Benjamin como uma proposta idealizada ao elevar a classe trabalhadora, o público popular passivo, a um nível com o qual não se identifica. Considerando seus danos colaterais, Adorno classifica a nova arte, o cinema, como uma arte modernista em prol do capitalismo. Dizia que o mito que envolve o cinema podia chegar a cativar os homens e a cegar-lhes em sua busca de realidade. Este afirmava que os filmes comerciais, fabricados em série, são produtos destinados às massas entendidas como uma audiência passiva e automatizada. Considera-o, portanto, um tipo de arte perigosa que se vende em formas de mercado alternativas, podendo chegar a dramatizar a realidade social²⁷.

Apesar do pensamento de Adorno não contemplar a possibilidade de um uso vantajoso do cinema, opondo-se, portanto, à concepção estética destes autores, sua preocupação sobre o papel que jogam os meios na determinação dos valores dos indivíduos se vê contemplada perfeitamente na obra de Haneke. Em uma das entrevistas que o diretor realiza com os meios pode-se ver a seguinte nota de Haneke:

Antes da televisão sabíamos muito pouco do mundo, mas éramos conscientes de nosso conhecimento. Agora nossa consciência de mundo foi criada pelos meios e

²⁷ Adorno apresenta uma forte resistência a Brecht no intento de alcançar o domínio do pensamento de Benjamin. Ele qualifica o enfoque filosófico de Benjamin sobre a obra de Brecht como não dialético, simplista e ingênuo.

isso é muito perigoso, pois as imagens manipulam e pervertem, consciente ou inconscientemente, a visão da realidade. [tradução nossa].²⁸

Haneke, procurando um olhar crítico sobre a crise mundial, incorpora imagens dos conflitos armados que afetam o mundo através das televisões de seus personagens. Assim ocorre em quatro dos sete filmes que neste trabalho analisamos: *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, *O Sétimo Continente*, *Código Desconhecido* e *Caché*. Suas narrativas introduzem a violência como realidade social. O diretor o faz simplesmente colocando o espectador adiante de fatos históricos reais para que ele possa analisá-los. Em diversos momentos dos filmes os personagens assistem televisão. Não falam, mal se movem e fixam seus olhos sobre as telas como se a vida lhes fosse isso. Trata-se a incomunicação entre os homens e como essa incomunicação derivou em uma perda de valores morais. Introduz-se, como elemento didático, a representação de uma sociedade totalmente fragmentada. A violência nestes filmes é legitimada evitando sua estilização e seu uso espetacular.

2.3.3. **Contra Catarse e Espetáculo**

Na introdução do recente livro dedicado a Michael Haneke, Roy Grundmann (2010) assinala o principal ponto de convergência e divergência entre estes dois autores, Haneke e Brecht. Por um lado, Brecht luta contra a dramática aristotélica e os convencionalismos do teatro de sua época, enquanto Haneke, por outro, pretende desbancar o *mainstream* e a produção de filmes hollywoodianos. Apesar de existir uma variação do tempo em que se realizam e do campo de ação para o qual foram criadas ambas as propostas, através da questão antes exposta podemos observar que existe uma intenção semelhante entre elas.

Em “Escritos sobre teatro” Brecht (2004) introduz o conceito de dramática não aristotélica para definir um modelo dramático completamente oposto ao proposto por Aristóteles em sua Poética, e que se fundamenta essencialmente na não identificação do espectador com os personagens representados. O princípio da tragédia grega, ao qual se viu aferrada a maior parte da tradição teatral, consiste em um fundamento ético-estético

²⁸ Entrevista de Michael Haneke em Cannes, em 26 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.observatorioducatel.cl/michael-haneke-yo-en-television-solo-veo-el-parte-del-tiempo/>

baseado na imitação das paixões humanas como parte essencial da representação. Para Aristóteles, o objetivo da tragédia se fundamenta em um dispositivo social: a catarse²⁹ (*kátharsi*). A catarse aqui é entendida como o único meio possível para purificar os pecados graças ao sentimento de compaixão que esta produz e que supõe uma aprendizagem sobre o fato representado. Por esta razão, a mimese se apresenta como um elemento necessário para a dramática aristotélica, pois sem ela não se daria a identificação e, portanto, também não se daria a catarse. Assim, a dramática aristotélica se define como aquela que provoca no espectador o ato psicológico da identificação, independentemente dos meios que utilize para isso.

Para combater os convencionalismos na representação, marcados pelo predomínio da identificação, Brecht cria um modelo teatral sobre uma base de oposição à dramática aristotélica. Reprova, em referida proposta, uma falta de espírito científico que enfatize o elemento racional, já que, segundo ele, este é o único meio possível para penetrar nas massas. Para o autor, da dramática aristotélica não derivam verdadeiras emoções senão emoções impuras, equivocadas e pouco verossímeis com a realidade. A identificação é entendida como “um fenômeno social que em determinada época histórica significou um grande avanço”, mas que agora se converteu mais bem em “um obstáculo para a evolução social das artes interpretativas” (Ibid, p.25) e, portanto, em uma técnica pouco realista.

Brecht se refere à dramaturgia clássica aplicada ao cinema como “uma espécie de tráfico de estupefacientes que foi comprovado que como signo de uma época de decadência, exerce uma influência nefasta sobre o público ao criar ilusões sobre a vida real e as situações reais”, afirmando que existe outra forma de representação em que “o mundo que se representa não é um mero mundo desejado, em que o mundo não se representa como deveria ser, senão como é” (ibid, p.130) [tradução nossa]

O homem ignora as ordens que determinam a sua existência. Seus sentimentos, suas paixões e sua consciência, aparecem desconectados em favor de um fundamento de classe baseado nos interesses da classe dominante, de uma superestrutura que torna impossível ter

²⁹ Brecht, em “Escritos sobre teatro” (2004), livro em que desenvolve extensamente este pensamento, define a catarse aristotélica como “a purificação do espectador em relação ao espanto e à compaixão, graças à representação de ações que provocam o espanto e a compaixão” (p. 19).

uma imagem real do mundo e, portanto, também não serve para realizar uma atuação social. O desejo da classe dominante, na contramão da sublevação dos dominados, é o que impede a aplicação de um parâmetro científico que permita verdadeiramente analisar os problemas sociais. Não obstante, Brecht pensa que “uma atitude do espectador completamente livre, crítica, centrada em soluções puramente terrenais, não constitui uma base para a catarse” (Ibid, p.20). [tradução nossa]

Assim como Brecht, Haneke também se opõe a uma catarse entendida como um recurso que facilita a purgação dos homens. Seus filmes procuram o elemento que conduz à desestabilização do espectador, e não ao perdão ou à compaixão própria da tragédia grega. Conseqüentemente, o estilo e as críticas que emana desses filmes opõem-se às produções americanas, oferecendo uma visão antagônica ao exercício espetacular exigido por essa indústria. Como já mencionado, o filme *Violência Gratuita* é o melhor exemplo para entender a contradição entre os filmes de Haneke e os filmes americanos. Neste filme, o espectador é condicionado ao longo do filme por uma narrativa sufocante, sem descansos dramáticos ou purificações catárticas. É interessante notar aqui a proposta que a indústria cinematográfica de Hollywood fez ao diretor. A primeira versão de *Violência Gratuita* é de 1997 e é filmada em alemão. O filme teve tanto sucesso que Hollywood pediu a Haneke uma nova versão em 2007. Tim Roth e Naomi Watts reviveram o pesadelo do casal alemão dez anos depois, mas sem o sonho americano. Este *remake* produzido em 2007 é uma versão exata de seu predecessor *Violência Gratuita*, 1997. Haneke não quis mudar nem um só plano, esse foi o seu acordo. Os diálogos são praticamente os mesmos, só há uma variação do tempo e do lugar onde foram filmados. O engraçado aqui é como Haneke conseguiu rir de Hollywood sem que eles mal se dessem conta. Não se pode esquecer que o filme vem com uma profundidade crítica aos modelos de representação dominantes, ou seja, à indústria do entretenimento e a seu classicismo narrativo. Como era de se esperar, a película não teve grande sucesso entre o público americano. Um filme demasiado diferente para um público indiferente.

A questão do espetáculo se formula desde diversas perspectivas nos filmes do diretor austríaco passando a ser um tema central em toda a sua filmografia. Brecht, no entanto, não aborda esta questão com tanta magnitude, pois como já foi mencionado, as preocupações da época eram outras e os meios ainda não tinham se desenvolvido o suficiente para

manifestar esse temível controle social que hoje manipula o homem, conforme falava Adorno.

Os filmes de Haneke levam a marca de Guy Debord e a Internacional Situacionista³⁰. No livro “A Sociedade do Espetáculo” (2008)³¹, Debord traça o desenvolvimento da sociedade moderna, regida pelas condições de produção capitalista. Segundo Debord, a sociedade produziu uma “imensa acumulação de espetáculo” com o objetivo de promover um alinhamento social, fazendo com que tudo se converta em mera representação. Este fato levou a que, como bem explicita o autor, “no mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” (ibid, p.34). A vida social autêntica foi substituída por uma imagem representada da mesma, foi virtualizada, o que levou a uma “evidente degradação do ser em ter” (ibid, p.35), fazendo com que as relações sociais sejam substituídas pelas relações de consumo.

As narrativas dos dois últimos filmes da trilogia, *O video de Benny* (1992) e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994) também trabalham a partir de um dispositivo de denúncia da sociedade do espetáculo. No primeiro filme citado são mostrados 71 fragmentos, de forma intermitente, da vida cotidiana de um entrelaçado de personagens. Apresenta-se aqui uma sociedade vítima e silenciosa, que contempla o noticiário de cada noite, e cujos valores foram se degenerando rumo à solidão, à incomunicação e à misantropia. Durante todo o filme, o autor nos bombardeia com imagens de catástrofes do mundo, nos moldes de um telejornal, expressando a violência global personificada em tratamentos triviais. Haneke não aponta de forma explícita o culpado por tal empobrecimento, pois sua tarefa consiste em fazer o espectador pensar sobre as causas de tais consequências.

O espetáculo, representado através do personagem principal é, sem dúvida, o tema principal no filme *O video de Benny*. O protagonista deste filme, Benny, um adolescente, filho de uma família de classe média alta, assassina uma jovem, sem premeditação, após ver repetidamente e à câmara lenta o vídeo caseiro da matança de um porco. Os

³⁰ A Internacional Situacionista foi uma vanguarda artística que surgiu em meados do século XX e cujos componentes, um grupo de artistas e intelectuais, lutavam para derrotar o sistema ideológico contemporâneo da sociedade ocidental, com o objetivo de acabar com a sociedade de classe como sistema opressor.

³¹ “A Sociedade do Espetáculo” (DEBORD, 2008) é um manual teórico que apresenta 221 parágrafos no modelo de sentenças.

espectadores seguem a cena através do contracampo que se projeta em uma das câmaras de Benny. A curiosidade pelo espetáculo da violência é o detonador da situação. Vemos como Benny, um garoto aparentemente normal, não sabe distinguir o bem do mal devido ao fato de que os filmes violentos que aluga diariamente no videoclube lhe fizeram perder a consciência. A função principal nestes filmes é questionar a manipulação abusiva das formas de representação através de uma reflexão sobre o papel que estas exercem. Sobre a sociedade do espetáculo, Haneke aponta:

As novas tecnologias, tanto de representação dos meios como do mundo político, possibilitam um dano maior a uma velocidade cada vez maior. Os meios contribuem para criar uma consciência confusa através desta ilusão de que sabemos todas as coisas a todo o tempo, e sempre com este grande sentido do imediatismo. Vivemos neste ambiente onde pensamos que sabemos mais coisas mais rapidamente, quando de fato não sabemos nada de nada. Isto nos leva a terríveis conflitos internos, os quais logo criam angústia, a qual por sua vez, produz agressividade, e isto cria violência. É um círculo vicioso³²

Tanto a proposta de Brecht como a de Haneke, concebe um mundo distorcido pela feição e o grotesco como postulado, e se contrapõem à falsa beleza como meio de reivindicação artística. Ambos os autores concordam que o espetáculo deve levar uma marca implícita de realidade social, “o espetáculo da realidade”, sem pretender satisfazer os cânones da velha estética. Tratam a questão do espetáculo desde uma perspectiva quase psicanalítica favorecendo a posição de *voyeur* do espectador como ferramenta para incorporar a crítica em sua recepção.

2.3.4. Não Identificação e estranhamento

Brecht propõe um modelo de criação anti-ilusionista que tem como objetivo eliminar a magia, a ilusão que cria a obra para nosso desfrute. Este dizia que para fortalecer as reproduções realistas da vida referente aos homens é necessário estabelecer sua realidade quanto à representação. Para isso, o autor cria um novo modo de representação baseado na exibição do dispositivo, revelando os procedimentos técnicos com o fim de destruir o

³² Entrevista realizada a Haneke por Christopher Sharrett [tradução nossa]. Disponível em: <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php>

mistério criativo. Desta forma, questiona os meios de produção artística e provoca no espectador um olhar consciente.

A obra de Haneke também se destrói a si mesma desde o interior, desde a teatralidade, desde uma metalinguagem que reflete sobre a capacidade das imagens e que conclui com uma paródia sarcástica sobre a própria representação. O acontecimento representado não tem a chave em si mesmo, por isso se faz necessário transmitir essa intenção concretizada em uma ideia e mediante um dispositivo de ação.

Frente ao que Bazin entendia como realidade imanente do cinematógrafo sob o conceito de transparência, estes autores defendem a ideia de que “o ilusionismo realista deve ser adicionado” (BRECHT, 2004, p.38), e não uma cópia exata da realidade conhecida, pois como vimos, com as mudanças que trouxe o modernismo, uma construção cênica simbólica pode ser mais realista do que uma reprodução calcada na realidade.

Não somente uma construção cênica servilmente imitadora da natureza, ou fantástica (estilizada) em certos traços, é capaz de produzir a ilusão total, também uma construção cênica simbólica pode produzi-la. Há que se distinguir bem entre os decorados simbólicos e a construção cênica da dramática não aristotélica baseada em características realistas (BRECHT, 2004, p. 210). [tradução nossa].

Tendo como objetivo a suspensão do efeito de ilusão na representação, o princípio do teatro épico de Brecht radica em provocar em lugar da identificação no espectador, o distanciamento. O distanciamento consiste, portanto, em “tirar-lhe à ação ou ao personagem os aspetos óbvios, conhecidos, familiares e provocar em torno seu o assombro ou a curiosidade” (Ibid, p.83). Não se trata de uma perda de emoções, tampouco se excluem as relações afetivas, o que muda é o modo com que essas emoções se manifestam. Assim, esta proposta recusa a mimese, a identificação com o espectador por considerá-la um impedimento para o desenvolvimento social da arte. Para Brecht, distanciar uma ação ou um personagem significa simplesmente desfamiliarizar os elementos naturais próprios desse personagem ou dessa ação. Significa colocar em um contexto histórico ou representar ações e pessoas como históricas, isto é, como efêmeras. Para conseguir distanciar a representação, deve-se colocar o personagem em um momento histórico, e suas ações devem estar representadas como decisões momentâneas. Se um personagem faz uma escolha e não outra quando se lhe apresentam várias opções, é por uma questão de vontade própria e por isso, o espectador não deve compartilhar desse conflito. Qualquer tipo de

empatia acrítica com o personagem deve ser eliminado para poder julgá-lo segundo sua escolha. Com esta proposta, Brecht pretende apagar dos acontecimentos suscetíveis de serem modificados o rótulo de “familiar” que hoje os protege de toda intervenção. A peça didática não deve ser uma cópia da realidade, senão mais bem uma metáfora da realidade social e, portanto, não pode ilustrar-se, como aponta Brecht, por meio de casos idealizados, pois a impureza é o primeiro passo para evolução³³.

Somos conscientes do passado, mas o que ocorre com a atualidade? Como podemos ser conscientes dela ao mesmo tempo em que ela se sucede? Para resolver essas questões, Brecht propõe o efeito de distanciamento como meio para tomar consciência da realidade social. O distanciamento se apresenta como uma distância mínima e intelectual que leva o espectador a olhar com outros olhos, como se este fizesse parte de uma geração futura. Ao distanciar-nos da imagem, esta se converte em conhecimento, a “historicizamos”, somos capazes de entendê-la dentro de um novo contexto. O espectador vê de forma mais intensa precisamente porque se vê vendo e participando da história, convertendo-se assim em um elemento narrativo necessário para a construção final da obra, e a obra, portanto, em um documento de reflexão sobre a história. Neste sentido, podemos ver como nos filmes de Haneke, o tempo se articula como presente e como passado, adquirindo um efeito histórico na representação.

Deleuze em seu livro, “A imagem-tempo” (1996), analisa a imagem cinematográfica através do conceito de memória de Bergson (1999). A memória conserva em si todos os estados passados, pelo que nela convivem o passado e o presente ao mesmo tempo. Para Deleuze, a imagem movimento, que seria a imagem em tempo presente, uma imagem de ação, não abarcaria a capacidade total da imagem cinematográfica, e, portanto, não poderia ser empregada para o entendimento de temporalidade. O presente sempre compreende um passado e um futuro, “não há um passado que não se reduza a um antigo presente, não há um futuro que não consista em um presente por vir” (DELEUZE, 1996, p. 59), pelo que “cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele mesmo não passaria” (Ibid, p. 60). Por isso, o cinema deve capturar em si mesmo este passado e

³³ Como contraponto, vê-se a crítica que Mitry (1986) faz à proposta de Brecht. O teórico francês vê o propósito de Brecht de querer sustentar uma posição crítica no espectador como uma ofensa e o chama de didatismo social na cena. Segundo Mitry, as ideias que surgem ao assistir a uma representação não se perdem com a ilusão, pois estas derivam das capacidades do espectador, e atuam de forma independente.

este futuro que sobrevive na imagem presente. Deleuze enuncia que se deve “filmar o que está – antes - e o que está – depois -”, na mesma imagem (Ibid, p.60).

O que é atual é sempre presente. Mas, precisamente, o presente muda ou passa. Sempre podemos dizer que se converte em passado quando já não está, quando um novo presente o substitui. Mas isto não quer dizer nada. O presente tem que passar para que chegue o novo presente, tem que passar ao mesmo tempo que está presente, no momento em que o está. A imagem, portanto, tem que ser presente e passada, por sua vez, ao mesmo tempo. Se não fosse já passado ao mesmo tempo em que o presente, o passado nunca passaria. O passado já não sucede ao presente ao mesmo tempo em que ele já não é, coexiste com o presente que ele foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem no espelho (Ibid, p.111). [tradução nossa]

Haneke evita qualquer identificação com os personagens para poder historicizar o presente. Nestes filmes, não se encontram vínculos que permitam interagir com os sentimentos, seus personagens sempre aparecem desde a distância. Assim, as imagens frias e distantes que apresentam afastam o espectador da cena com o fim de ativar sua atitude crítica, de forma que esta desvinculação consciente se constitui como um veículo de interação com o público.

Em *A Professora de Piano*, por exemplo, encontramos essa distância na cena em que Haneke faz o espectador participe do momento, quando a prestigiosa professora de piano, dominada por suas tendências sadomasoquistas, se autolesiona cortando sua vagina. Deste modo, o espectador não identificado, tenta analisar a situação julgando o porquê de tais desvios, relacionando assim a situação apresentada com a história real, ou com o que poderia ser a realidade do filme. Resulta estranho presenciar como uma mulher, com alta capacidade intelectual e boa condição econômica, sofre de tais patologias. Estas situações repentinas, representadas sem motivo aparente, afastam o espectador do personagem. E o mesmo ocorre com Benny no filme *O vídeo de Benny*, onde se mostra a um adolescente como um ser sem escrúpulos, imoral e inconsciente.

Este jogo de distanciar o espectador dos personagens, Haneke o usa com muito talento. Pensemos, por exemplo, nos dois jovens agradáveis que batem à porta da família de *Violência Gratuita* fazendo-se passar por seus vizinhos para acabar torturando-a lentamente até matá-la. Estes jovens, muito agradáveis e refinados, desfrutam matando sem motivo de lucro ou de vingança, só pelo fato de viver uma experiência única, a experiência da

violência, tal como sucedia com Benny. Mas o interessante aqui é como os assassinos de *Violência Gratuita* procuram, durante todo o filme, uma cumplicidade com o espectador através da rutura da quarta parede, o que gera um processo vivo e flutuante que passa da empatia à rejeição em poucos segundos ou, em outras palavras, da identificação ao distanciamento.

A condição voyeurística do espectador foi denominada por Brecht como “a convenção da quarta parede” (2004, p, 131) referindo-se à parede que falta no palco e que permite aos espectadores observar o que ocorre em cena. A rutura da quarta parede em *Violência Gratuita* ocorre quando os personagens interagem diretamente com o público. Falam, sorriem e piscam o olho olhando diretamente à câmara. Este ato poderia ser entendido pela sua duplicidade já que simpatiza com o espectador interagindo diretamente com ele, ao mesmo tempo em que lhe distancia da realidade fílmica, fazendo-lhe tomar consciência sobre a representação.

Em *O Sétimo Continente* e em *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso*, o diretor também mostra sem distrações um presente estranho e surpreendente que desfamiliariza os costumes sociais. Tanto o casal do primeiro filme citado, como todos os personagens da cronologia, aparecem inseridos no filme realizando ações do dia a dia – trabalhar, fazer compras, jantar assistindo televisão, fazer amor com a (o) cónjuge, etc. –, mas estas ações se apresentam como fatos forçados, o que conduz a uma reflexão sobre as condições de vida no mundo moderno, e, portanto, à análise da realidade social.

O distanciamento brechtiano surge para atuar como uma arma direta contra o espectador. Como fomos comprovando ao longo deste trabalho, este diretor se interroga constantemente sobre o lugar que o espectador ocupa no relato, pois sabe que nele está a chave para a transmissão de sua mensagem: conscientizar ao espectador da manipulação a qual se vê submetido pela era visual.

2.3.5. O ator como elemento principal da *mise en scène*

Considerando a não identificação ou distanciamento dos personagens com o público como o ponto estratégico da conceção estética de Haneke, o ator se converte, portanto, em uma ferramenta fundamental para proceder à consolidação da técnica.

Em seus escritos, Brecht atribui ao ator um papel principal para cumprir suas intenções que resumidas são basicamente duas: representar os problemas sociais e gerar uma atitude crítica no espectador para conseguir sua intervenção na realidade social do momento. O objetivo de sua proposta consiste em fazer entender os problemas sociais como algo humano e por isso, o nexo de mediação entre o texto e a representação deve residir principalmente no ator, com o apoio cênico em segundo plano. Desta forma, o ator passa a fazer parte da construção cênica ocupando o papel principal.

Não obstante, a anterior afirmação não prescinde do controle cênico dos demais recursos; palcos, música, ritmos, e demais elementos úteis da composição. Para poder focalizar a importância no ator é preciso que os demais recursos contribuam também com referido contexto. O que está no palco deve atuar obrigatoriamente, senão, não serve. Os espaços devem se guiar pela austeridade, para que desta forma, a composição ganhe clareza e solenidade em relação ao discurso apresentado pelo diretor. Não deve aparecer nada que possa despistar a atenção sobre o fato representado. O artista tem que criar um universo diegético totalmente em conexão com o sentido ideológico da obra.

Segundo Brecht (2004):

As premissas para a utilização do efeito distanciador com o fim citado são que se limpe o cenário e a zona do público de todo elemento –mágico- e que não se formem campos hipnóticos (...) há que neutralizar com determinados meios técnicos a tendência do público em embarcar-se em uma de essas ilusões (p.131).
[tradução nossa]

Ao contrario do que ocorre com outros diretores cuja estética se baseia em uma composição maneirista como, por exemplo, os filmes do diretor chinês Wong Kar Wai com uma preciosa estética depurada que nos recorda à imagem pictórica, a importância dos filmes de Haneke reside na sobriedade de suas imagens e no valor de seu discurso. Um discurso que se projeta diretamente para o espectador, conforme viemos assinalando ao longo deste trabalho. Ao viver uma emoção muito intensa, se produz uma sensação tão forte que se esquece o ato de exercitar uma observação atenciosa; por isso, é necessário estar com pés de chumbo na hora de pensar a criação da cena para tentar fugir de qualquer ilusão exacerbada que possa surgir no espectador. Essa questão é fundamental para entender o significado da frieza da *mise en scène* de Michael Haneke.

Já que todos os objetos devem se ver reduzidos aos exclusivamente necessários, o vazio se constitui, portanto, como um elemento significativo para a composição nos filmes do diretor austríaco. Para definir esta característica cênica, Brecht usou o conceito de “parquedad”, pobreza, explicando que a presença do esvaziamento, a austeridade, não deve ser entendida como uma instância pobre, já que o excesso de objetos, pelo contrário, poderia ser pensado mais bem como uma falta de espaço e não como carência. Esta impressão de parquedad se deve ao fato de que “a construção cênica não ilusionista se contenta com sugerir características, trabalha com abstrações, deixando a cargo do espectador o trabalho de concretar” (Ibid, p.202). O esvaziamento nestes filmes se constitui, portanto, como um veículo narrativo na história que funciona como um impulsionador de busca da própria história, passando, portanto, a ocupar um lugar essencial para a construção cênica.

Em praticamente todos os filmes de Haneke, a composição aparece reduzida a seus limites. Talvez possamos nomear como exceção *Violência Gratuita* e *A Professora de Piano* e ressaltar a *Trilogia da Glaciação Emocional* para a constatação desta ideia. Nem o palco, nem os atores aparecem superexpostos e também não encontramos objetos de decoração. São todos objetos funcionais. Úteis para o desenvolvimento da narrativa. E o mesmo ocorre com os atores, que, como componentes essenciais do distanciamento, somente aparecem para mostrar algo ao público. Sua presença nunca é em vão, e tampouco serve para agilizar certas passagens da história.

Restrito com tudo aquilo vinculado à criação estética de seus filmes, Haneke realiza ele mesmo o *casting* para a seleção dos atores. Ao ser o ator o elemento substancial da composição, o *casting* para o filme se converte, portanto, em um processo de suma importância. O diretor só trabalha com atores de primeira, sendo esta a primeira condição do diretor na hora de realizar um filme, como ele mesmo assinala na seguinte entrevista realizada pela *Warner Bros Pictures* em julho de 2008, depois da estreia do *remake* de *Violência Gratuita* (2007):

Quando trabalha com os atores, como consegue aquelas expressões aterrorizantes e aquelas interpretações tão magníficas? Como eles lhe ajudam a conseguir um nível de intensidade e de emoção tão consistente ao longo do filme?

É imprescindível contar com atores de primeira classe e há que se evitar erros. Por exemplo, Fred Zinneman, um compatriota meu que trabalhou muito em Hollywood e fez filmes como "Somente frente ao perigo" e "História de uma monja", disse uma vez quando lhe perguntaram basicamente a mesma pergunta, ou seja, como conseguia tão boas interpretações de seus atores, e ele disse que é bastante fácil. Necessita a) um bom elenco e b) há que se evitar erros. Pode soar banal, mas é verdade e fazer um bom *casting* não somente quer dizer conseguir bons atores, mas que os bons atores se encaixem a seus papéis. E quando se fala de evitar erros, quero dizer que se eles se desviam em algum momento do roteiro ou da visão do diretor, tem que saber como fazê-los voltar e isto, é claro, é muito complexo e muito difícil. Não existe nenhuma receita para isto, mas basicamente se pode resumir nesses dois pontos³⁴. [tradução nossa].

Segundo Brecht (2004), os atores são “as peças de decoração mais importante de todas” (p.190). Em sua fórmula, adverte que o ator não deve mostrar abertamente suas emoções, pois sua função se limita a representar a vida em sociedade e provocar uma reação no público. O público não tem que acreditar que o ator é realmente o personagem representado, é melhor que o veja como um boneco dirigido pelo diretor para que, desta forma, o espectador se veja participando do discurso e dialogando diretamente com o autor da obra³⁵.

O personagem é incorporado na história como um personagem qualquer, fato pelo qual seu caráter se vê “condicionado pelo tempo e por isso circunstancial” (Ibid, p.270), ou seja, seus atos e discursos são variáveis e autônomos. Isto se deve a que, ao estar submetido à história, o personagem não se apresenta como algo concreto e finito, senão através de seu caráter ambivalente. Como afirma Brecht, “o ser humano historicizado fala com muitos ecos que têm de ser pensados simultaneamente, mas com um conteúdo sempre diverso” (Ibid, p. 275).

É significativo destacar como todos os personagens hanekenianos aparecem de uma ou outra maneira, instaurados na História. Exemplos disto se encontram em toda sua obra. No filme *Código Desconhecido*, Georg, que é fotógrafo de guerra, está cobrindo a guerra

³⁴ Entrevista disponível em: <http://www.noticine.com/industria/38-internacional/10065-entrevista-con-michael-hancke-quincento-pensar-en-mi-espectador-como-una-persona-inteligente-no-tontaq.pdf>

³⁵ Segundo Brecht (2004), para conseguir esses objetivos, o ator deve demonstrar um adestramento total na atuação realista por meio da observação. Brecht deixou uma base metodológica para a construção do personagem que consistia em três fases: 1) na primeira se deve ter atitude de surpresa frente a personagem, não assumi-lo como natural se não questionando seu comportamento; 2) a segunda fase é a fase subjetiva na qual se pretende uma identificação, buscando sua verdade interior; 3) e a terceira fase o ator se distancia outra vez do personagem prestando atenção a suas relações com a sociedade. Aquí o ator tem que olhar para o seu personagem com surpresa e distância. Deve olhá-lo com um olhar “social”.

do Kosovo; em *Caché*, Georg também, revive a recordação do conflito da França com a Argélia através de um fato específico “O massacre de Paris”; em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, o menino romeno emigra até a Áustria procurando uma vida melhor, fugindo da desolação causada pela revolução romena de 1989, e esta leitura se poderia fazer com a grande maioria de seus personagens. Não obstante, da ideia anterior se estabelece, por sua vez, o contra sentido. Ao mesmo tempo em que os personagens se implantam na história, Haneke nunca mostra nada da própria história dos personagens. Nestes filmes, não encontramos sinais de *flashbacks* nem de elipses temporários que nos indiquem quem são exatamente essas pessoas ou como eram suas vidas antes do momento do relato. Os personagens se implantam em um tempo concreto, e a partir daí, começam nossas deduções sobre eles. Tanto Brecht como Haneke procuram uma imagem do presente na qual se reflita o passado histórico. É por esta razão que não interessa a história individual dos personagens e sim a coletiva, isto é, as relações que estes mantêm na sociedade representada como conjunto de ordem social.

2.3.5.1. O antiherói e a figura do burguês

Para a construção de uma metáfora da realidade, Brecht propõe incluir valores que discordam com os valores próprios da classe dominante, com o fim de parodiar a figura do burguês. O papel que ocupa na sociedade a burguesia tradicional e sua relação com o que ele denominou “intelectual público”³⁶, se vê representado em toda a sua obra com o fim de questioná-lo. O que Brecht queria era desprestigiar a ideologia burguesa e criticar a ideia do homem como ser independente para conseguir, iluminando sua dependência a um meio social, analisar suas atuações e sua consciência.

Da mesma forma que Brecht, Haneke também pretende despir a burguesia em seus filmes e o faz contando histórias sobre protagonistas burgueses, representando a classe média como seres dominados pelo formalismo e as imposições sociais. A não aceitação dos

³⁶ Brecht (2004) questiona ao “intelectual público”, por ser uma figura construída que cuida de sua autoimagem para não defraudar e poder manipular a seu público, a sociedade.

protocolos leva à inadequação social e daí, a importância do cumprimento das regras e o controle da aparência frente aos demais comportamentos da sociedade.

Brecht (2004) escreve a respeito:

Mudanças que não são mudanças, mudanças <pró-forma>, descrições que somente descrevem exterioridades, que não permitem fazer um julgamento, conduta formal, ação para satisfazer uma forma, para guardar a forma, criações que somente estão sobre o papel, promessas de boca, tudo isso é formalismo (p.102). [tradução nossa].

Como já dissemos, todos seus personagens aparecem como arquétipos da burguesia intelectual europeia. Uma força maligna se descobre através do jogo de aparências burguês, convertendo-se em um tema hegemônico de seus filmes. Uma cena que reflete perfeitamente tais questões se encontra no começo do filme *Violência Gratuita*. Esta situação nos mostra como a mulher, Anne, sente-se violentada pela torpeza do mensageiro enviado por sua vizinha, mas deve manter a compostura. Recordemos que o garoto quebra ovos várias vezes. A expressão de seu rosto indica a tolerância que está presente nessa situação. No fundo, Anne se pergunta quantos ovos mais irá permitir que se quebrem antes de expulsar o garoto da casa. E a situação mesmo lhe responde, voltando-se contra ela, ao ser torturada pelo mensageiro.

A figura do herói se vê totalmente invertida nestas concepções estéticas. Os personagens da dramática não aristotélica não são heróis porque não nos permitem identificarmo-nos com eles. Não foram construídos como “protótipos inalteráveis do ser humano, senão como caracteres históricos, efêmeros que suscitam mais assombro do que um - assim sou eu também –“ (Ibid, p.56). O espectador se encontra em constante contradição com os personagens, tanto racional como emocionalmente, e em vez de identificar-se com eles, critica-os, fazendo-lhes perder seu heroísmo.

Homero chamava heróis aos gregos que empreendiam seu caminho a Troia para lutarem na guerra. O simples fato de abordar a viagem fazia que ascendessem à categoria de heróis. A honra e a valentia já se tinham manifestado, e pouco importava se venciam ou não a guerra. O herói homérico não era valorizado por sua condição, senão pelas ações que realizava. Deste herói homérico surge o herói narrativo, o qual também empreende uma

longa viagem até conseguir chegar a seu destino, sendo portanto, o elemento estrutural que organiza o relato e move a ação.

Certamente, existem muitos filmes que trabalham sobre problemas sociais, históricos, culturais, etc.; mas como já dissemos em várias ocasiões, não é essencialmente no tema em que reside a força do discurso. Pensemos, por exemplo, no famoso filme de Roberto Benigni, *A vida é Bela* (1997). Este filme é um relato sobre o holocausto judeu que se apresenta como um canto de esperança. O protagonista, Guido, um judeu italiano que é deportado a um campo de concentração junto a seu filho, a quem engana fazendo-lhe crer que tudo é um jogo, é obviamente um herói (homérico). Assim, a resposta do público ante tal situação é de admiração pelo personagem e de afã por imitar seu heroico comportamento, sem refletir sobre o porquê da existência de um lugar tão cruel. Não nos perguntamos pelas causas da guerra, tampouco pensamos em como se poderia ter evitado a barbárie, simplesmente acompanhamos comodamente o relato esperando que o desejo do herói se cumpra.

No entanto, nas narrações de Haneke, não encontramos sinais do herói homérico. Os personagens não empreendem nenhuma viagem que possa ser nitidamente rastreada, e também não vivem grandes mudanças que ajudem a modificar seus comportamentos. Estes filmes não têm heróis, senão personagens e esses personagens somos nós mesmos, seus espectadores. Não faz falta que se dê o ato da identificação para nos sentirmos identificados como parte de um tudo, como seres sociais. Esta diferenciação é importante.

Em muitas ocasiões, o protagonista e o antagonista destes filmes reside em um mesmo personagem, ainda que isto também seja variável, isto é, em alguns momentos do filme, a cumplicidade aparece com um personagem concreto e em outros, esse mesmo personagem passa a fazer parte dos maus. Produz-se neles uma familiaridade e uma estranheza simultaneamente e de forma circunstancial. Estes personagens não têm uma identidade pessoal, sua identidade muda dependendo do contexto social no qual se vejam inseridos. De acordo com George Seeßlen (2010), este tipo de representação se deve à ideia de falta de identidade do homem pós-colonial:

Os personagens nos filmes de Haneke pertencem mais a uma faixa de renda do que o que era conhecido anteriormente como classe. O ser humano da sociedade pós-industrial exige a capacidade de mudar a Gestalt; nós já não seremos capazes

de presumir que um ser humano é, sem dúvida, a autoidêntico. Assim, o que nós vemos na lista de vítimas é o que chamamos de identidade. E, obviamente, é justamente a consciência dessa perda que leva a tentativas ainda maiores de reconstrução arbitrária e violenta de identidade, seja pela tentativa de definir a si mesmo via subculturas cada vez mais diferenciadas, através da acumulação cada vez maior de símbolos de riqueza, ou através da reconstrução da identidade nacional, ou mesmo racial, como um substituto bárbaro para localização social. (p.324) [tradução nossa]

Haneke destrói o herói nacional em sua obra. Os personagens não se apresentam como seres únicos, senão contraditórios e com uma aparência de debilidade. Sua obra abriga personagens extremamente complexos por sua falta de singularidade. São personagens alinhados, homens comuns, humanizados e desumanizados ao mesmo tempo, que sofrem o peso do mundo no qual vivem. Deixam de ser heróis para converter-se em arquétipos do mundo ocidental que adquirem um valor simbólico, e sempre pensados a partir de uma ideia de conjunto social. Tanto é assim que todos os personagens de seus filmes levam os mesmos nomes com exceção do filme *A Professora de Piano*. Georg e Anne são os pais de Benny, o casal de *O Sétimo Continente* e o de *Caché*, os noivos de *Código Desconhecido* e os torturados em *Violência Gratuita*.

A distância que apresenta estes personagens em parte se deve ao funcionamento racional com o que o diretor questiona o mundo. Haneke analisa o homem como um ser incoerente e entende suas relações sociais como dialéticas. A diferença dos heróis homéricos e dos protagonistas dos dramas aristotélicos, os personagens hanekenianos não chegam a viver uma transformação total. Brecht (2004) define esta técnica de interpretação como “fixação do não-senão”, pela qual o personagem não se vê inserido em uma situação como algo “que não pode ser de outra maneira” (p.133). Do que faz deve derivar-se o que não faz, ou dito em outras palavras, atuará apresentando uma alternativa diferente ao que sucede, mas sem que por isso essa segunda opção tenha que estar explicitamente objetivada. Segundo Brecht, “os seres humanos atuam compulsivamente, obedecendo a seu caráter, seu caráter é eterno, impossível de influir, só pode mostrar-se, não tem uma origem alcançável para os humanos” (Ibid, p.121) [tradução nossa], e assim devem se ver representados nas telas.

2.3.6.2. O gestus social

De acordo com Brecht (2004), o meio mais eficaz para fazer reluzir da atuação do personagem uma segunda alternativa é carregando de significação o gesto dos atores, isto é, incrementando seu caráter semântico. Brecht entende sob o conceito de gesto social “gestus”, a expressão gestual e mímica das relações sociais, que regem em determinada época, a convivência entre os homens. Para Brecht, o uso apropriado do gestus, entendido como a linguagem gestual estabelecida na sociedade, cria um processo de interação entre o ator e o espectador que permite definir a representação. O gesto, além de servir para aclarar a representação, deve ser politicamente útil para a ação social determinando as relações sociais pelas quais se relacionam os homens em uma época concreta. Segundo o autor, o gesto estilizado, como pode ser um gesto excessivamente dramático, não deve ser usado em nenhum caso já que, como este bem indica:

O gesto que se consegue através da estilização rompe o fluir das reações e ações dos personagens em uma sequência de símbolos rígidos, surge uma escritura com signos completamente abstratos e a representação do comportamento humano se torna esquemática e não concreta (Ibid, p.166) [tradução nossa].

Por isso, a tarefa mais importante do ator é encontrar seu gestus social, ou seja, a forma como vai relacionar-se com os demais, pois daí é que deverá surgir o verdadeiro personagem. Brecht entende o gesto como uma consequência social que tem, portanto, origens sociais e que permite “descobrir o típico e ao mesmo tempo singular dos personagens nos múltiplos pequenos traços” (Ibid, p. 278) [tradução nossa]. Para Brecht, na comunicação não cênica do gesto reside o peso do discurso sendo, portanto, o caráter interpretativo que melhor deve ser trabalhado.

O gesto hanekeniano é também um gesto solene que se exhibe detonando um fim maior. Haneke consegue controlar cada gesto criando uma forma dramática implícita na totalidade do filme com a qual define a aterrorizadora realidade do momento. Todos estes filmes empregam a atuação como citação do real devido ao impecável trabalho na direção de atores que este diretor realiza, pois é daí que surge realmente a emoção total da cena.

Recordemos a ampla experiência de Haneke com a direção de atores que arranca com seus trabalhos teatrais. A importância que Haneke dá a seus atores se faz evidente pelo

simples fato de recorrer aos mesmos atores em diversos filmes. Encontramos Isabelle Huppert, grande amiga do diretor, em *A Professora de Piano* e em *O Tempo do Lobo* (filme ficou fora do corpus fílmico deste trabalho por se afastar de um referencial contemporâneo); e o mesmo ocorre com Juliette Binoche em *Código Desconhecido* e *Caché*. Poderíamos dizer que estas duas atrizes são suas grandes musas. Outro ator que encontramos em três momentos diferentes de sua filmografia é o francês Maurice Benichou, através do personagem de Majid em *Caché*, do homem que defende a Anne no vagão de metrô em *Código Desconhecido* e também em *O Tempo do Lobo*. Faz-se evidente uma verdadeira concepção de Haneke no que se refere ao uso de recursos atoriais de acordo com tais valores. Se um ator é bom, sabe trabalhar segundo os interesses do diretor e se encaixa perfeitamente ao papel para o qual foi requerido, o processo funciona, e então não há motivo para mudá-lo. Este pensamento, por parte do diretor é a causa do emprego de atores repetidos em seus filmes, sendo, portanto, uma marca autoral a mais de sua filmografia.

Como resultado dos ganhos do diretor sobre a direção de atores, o merecido prêmio que Cannes outorgou em 2001 a Isabelle Huppert como melhor atriz no filme *A Professora de Piano*, onde a atriz realiza uma soberba interpretação do personagem principal da novela de Elfriede Jelinek, a professora de piano Erika, e que foi adaptada por Haneke em cinema. Uma atuação fria e distante, que se acentua com o gesto cotidiano no qual se esconde o conflito interno da protagonista.

O gesto contido nestes filmes deve ser entendido como uma nova instância que se situa entre as ações e as palavras, iluminando timidamente certas percepções morais dos personagens. Pensemos, por exemplo, na cena do jantar de amigos do casal francês em *Caché*. Todos eles cultos e interessantes e de gesto atencioso, aproveitam a ocasião para colocar em dia assuntos pessoais e novidades. No meio do jantar, alguém chama à porta e Georg, que é o anfitrião, vai para ver de quem se trata. Quando este abre a porta, encontra uma fita de vídeo no chão que foi enviada por seu perseguidor. Georg se senta de novo à mesa e disfarçando para não tornar seus amigos participantes do assunto, continua jantando. Assim, a gestualidade desta cena se faz notória por evidenciar a imagem pessoal que o casal deixa transluzir diante de seus amigos, mas também da maneira com em que eles se relacionam entre si e da qual se pode vislumbrar um controle total de modos e de aparência.

Metz (1977) faz uma distinção importante quando afirma que existem dois tipos possíveis de narrações: as que utilizam imagens como veículo narrativo e as que usam o gesto como enunciado significante. Para Metz, o gesto é um recurso narrativo que “se aproxima mais à frase que à palavra” (Ibid, p.39) e, portanto, leva a uma maior concretização da ideia que se quer representar. Em consequência, a gestualidade se converte, sobretudo, em um elemento fundamentalmente narrativo nos filmes de Haneke. A incapacidade das palavras para transmitir a ideia em sua totalidade, motiva o uso da gestualidade como recurso semântico da teatralidade cinematográfica.

Comunicar um estado, uma tensão de pathos, por meio de signos, incluído o tempo de esses signos – tal é o sentido de todo estilo; e levando em conta que a multiplicidade dos estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo –, a mais diversa arte do estilo que um homem jamais dispôs. É bom todo estilo que comunica realmente um estado interno, que não erra nos signos, no tempo dos signos, nos gestos – todas as leis do período são arte de gesto –. Meu instinto é aqui infalível (NIETZSCHE, 1988, p.69).[tradução nossa]

A anterior reflexão de Nietzsche, sendo mais do que uma simples constatação de caracteres, converte-se no motivo principal do filme *Código Desconhecido*. O emprego sobressalente dos gestos e da mímica faz do código do filme um código desconhecido, chegando a ser esta a verdadeira linguagem do filme. Cada situação apresentada é respondida através do gesto. Mas o gesto aqui não é entendido como um código universal e sim como um código de caráter múltiplo que suporta um conteúdo semântico de difícil concretização. Dois momentos deste filme, a linguagem de signos dos meninos surdos-mudos e as fotografias dos passageiros do trem, são chave para entender o código do mesmo. No primeiro, uma menina surda muda trata de expressar mediante uma linguagem de signos algo a seus colegas, mas estes não a conseguem entender, não sabem decifrar seu código. Existe dificuldade em diferir o código em todos os estatutos da humanidade como consequência, segundo Nietzsche (1988), da multiplicidade dos estados interiores. Outro detalhe significativo é a posição que ocupa esta cena dentro do filme, como prólogo e como fechamento, de forma que se transforma no fio condutor da narração ao mesmo tempo em que se estabelece como motivo de enunciação do próprio filme. No segundo momento mencionado, faz referência à cena do vagão de metrô no qual Georg capta as imagens do povo com sua câmera através de um dispositivo fotográfico que ele mesmo criou e que

esconde embaixo de sua camisa, a significação do gesto se faz ainda mais evidente. Esta cena nos mostra uma série de retratos fotográficos de pessoas sentadas em frente a Georg no metrô. Os gestos impressos nas fotografias são gestos sociais, os gestos do povo capturados em um momento revelador, sob a ideia do mistério da imagem como fato residual da existência. A vida como a repetição de uma série de gestos. Por este motivo nos parece ter visto antes essas caras, onde quer que seja, em qualquer metrô de qualquer cidade. Estes gestos nos resultam familiares porque correspondem a uma época que é, definitivamente, nossa época e não outra. Assim, a arqueologia dos gestos é entendida como a linguagem do povo que foi confrontado pela história. O filme imprime, mediante a gestualidade, a existência de zonas do espírito humano inatingíveis para a percepção objetiva e que estão situadas fora da materialidade circundante (DEPES, 2010) ³⁷.



Fotografias de *Código Desconhecido*

³⁷ Usando o mesmo jogo voyeurista que George no mundo ficcional de *Código Desconhecido*, o diretor francês Chris Marker, também realizou um ensaio fotográfico de 2008 a 2009, *Passengers*, através de uma série de instantâneas realizadas no metrô de Paris. Para isso, utilizou uma câmera inserida em um relógio. Atualmente, podemos encontrar este ensaio na Peter Blum Gallery de Nueva York, onde encontramos uns 200 retratos, no formato de fotomontagem, expondo como analogia acima das fotos tomadas pelo diretor, grandes obras da história da arte, comparando assim a beleza do cotidiano com a estética de uma arte mais que consolidada. Informação disponível em:

<http://peterblumgallery.com/exhibitions/2011/passengers/press-release>

2.3.5.3. O diálogo simples

As ideias das relações de convivência entre os homens são confusas, inexatas e contraditórias, por isso, resulta praticamente impossível criar uma imagem precisa que reflita nitidamente tais relações. Para conseguir incorporar o absurdo que caracteriza o ambiente no qual se vê envolvido o homem contemporâneo, Brecht propõe uma técnica de interpretação para os atores baseada principalmente em dois aspectos: a significação do gesto, como vimos no último item, e a imprecisão da linguagem, como veremos a seguir. Segundo Brecht (2004), uma linguagem excessivamente depurada, em vez de esclarecer os propósitos da representação, os disfarçaria induzindo ao engano. O autor aponta: “sem dúvida, pode-se enganar com uma linguagem bela, mas a linguagem feia, barata, sem fantasias, infalivelmente deixa descoberto o autor” (p.106) [tradução nossa]

Em “As palavras e as coisas” (1968), Foucault realiza um estudo no qual trata algumas destas questões. Para Foucault, a dispersão da linguagem está diretamente unida ao desaparecimento do discurso. As palavras não podem ser consideradas como um veículo do pensamento já que nelas não reside a verdade primeira de cada ser. Sua base estrutural e sua condição histórica, e, portanto, temporária, fizeram com que a linguagem se situe em um baixo nível para a atualidade ocidental. Seguindo a Foucault:

As palavras são propostas ao homem como coisas a se decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza, não é senão o avesso visível de outra transferência, muito mais profunda, que obriga a linguagem a residir ao lado do mundo, entre as plantas, as ervas, as pedras e os animais (1968, p. 43).

Em concordância com os pensamentos de Foucault, Brecht defende a ideia de que a linguagem não é capaz de suportar o peso da realidade, e por isso, quanto mais singelas sejam as frases que se usem para expressar uma ideia, melhor esta será revelada. Diz que “a língua vulgar e singela, natural, pode parecer tão notável, nobre, como popular a língua culta” (2004, p.106). Para conseguir representar a experiência do ser humano, regida por sua incerteza, Brecht propõe eliminar o humanismo nas palavras do ator fazendo que este fale como se não pudesse crer no que diz. Este aponta:

À fala imprecisa corresponde-lhe o pensar impreciso e o sentir impreciso. A linguagem não pode ser melhorada desde o aspeto linguístico exclusivamente. Para conseguir uma linguagem melhor é preciso melhorar o pensar e, sobretudo, não acreditar, como tantos fazem, que o sentir é não melhorável (Ibid, p. 108).

Enquanto as imagens ajudam o espectador a identificar-se com o que está vendo, as palavras questionam essa mesma imagem, fazendo com que o espectador tome uma posição crítica. O motivo para isso o encontramos no fato do efeito visual estar vinculado a um carácter emocional e impulsivo da representação, pelo que se faz necessário o contraponto das palavras, ocupando-se, graças ao sentido das alusões significativas, de aspetos mais profundos com base ao que sucede no relato.

As palavras no cinema não podem ser pensadas como uma articulação de significados já que suas qualidades não derivam de uma relação de causa e efeito. Desta forma, como afirma Metz (1977), o filme fala melhor enquanto filme e não pela intervenção direta da palavra. Para conseguir melhorar a linguagem no que se refere a seu conteúdo simbólico, tentando aludir a um significado profundo, Brecht sugere que o ator diga seu texto não como uma improvisação, senão como uma citação³⁸. Uma das estratégias propostas por Brecht para que o ator consiga citar o texto é colocar-se em terceira pessoa como se as palavras não estivessem se referindo diretamente a ele. Esta maneira de interpretar é entendida pelo autor por seu sentido crítico, facilitando, portanto, uma crítica sobre as relações sociais.

Chion (1993) denominou este tipo de diálogo impreciso com o conceito de “palavra emancipação”. Neste estudo, Chion propõe relativizar a palavra como um meio para obter um efeito de emancipação nos diálogos apontando várias técnicas para isso. Dentre estes modos classificados por Chion, escolhemos “a descentralização” por ser o que mais se aproxima da escolha feita por Haneke em seus filmes. Relativizar a palavra descentralizando-a consiste em desligar os diálogos dos elementos apresentados (atores, enquadramentos, encenação e roteiro) fazendo com que se manifestem como um elemento

³⁸ Nas oficinas de atores do método Stalivnasky, contudo, se ensina e se obriga a improvisar com base em possíveis circunstâncias que surjam espontaneamente acima da plateia, já que se acreditava que a interpretação mais pura devia surgir diretamente das experiências do ator e, portanto, este devia ser educado para isso. Brecht (2004), se opõe enfaticamente a estes princípios teatrais, dizendo: “o sistema plenamente desenvolvido da representação teatral do diretor e ator russo Stanislavski consiste quase por completo em receitas sobre como forçar a identificação com os personagens da peça” (p.174).

estranho na sequência. Em todos os trabalhos de Haneke encontramos esta especial determinação dos diálogos que se constrói como uma ferramenta fundamental para reproduzir um discurso fundamentado no vazio existencial das personagens que representa.

Juan Hernández (2009) faz uma distinção muito apropriada sobre o tipo de enunciação que emana dos diálogos de Haneke:

Há, certamente, um problema sobre a linguagem muito bem resolvido por Haneke, já que a imagem cinematográfica sempre se postula no presente do indicativo, mas em Haneke, parece que se articula, excepcionalmente, uma espécie de oração perifrástica: tive que fazer isto, tivemos que sair correndo, etc. Ou seja, o tempo em seus filmes se articula com o presente e com o passado (...) (p.29) [tradução nossa].

Referindo-se ao filme *O Sétimo Continente*, Hernández (2009) faz uma anotação que poderia ser perfeitamente aproveitada como hipótese geral na obra do diretor. Segundo Hernández, o relato que o filme apresenta é pensado por meio de mecanismos autônomos de enunciação, o que gera um valor de realidade nas situações representadas. Apresenta como exemplo o fato de que cada pessoa no mundo real é dona de seu próprio discurso, ainda que este nunca seja expresso totalmente. Às vezes não terminamos as frases, nem os pensamentos, e isto não quer dizer que não dispomos de um discurso próprio. Reafirma-se assim a crença de Haneke de que nem tudo tem que ser necessariamente explicado no filme. Como podemos comprovar nestas obras se faz o uso mínimo de um diálogo nada transcendental. Os diálogos, e, sobretudo, os tempos de diálogo, realizam uma função imprescindível. Se observarmos demoradamente estes diálogos, veremos que apenas existem réplicas. Um personagem fala enquanto o outro espera pausadamente deixando que o diálogo use o tempo necessário para sua enunciação. Este cinema reflete a incapacidade expressiva das palavras por meio do discurso do ausente, pois segundo o diretor, o importante é sempre o que não pode ser dito pela verbalidade. Seus diálogos são assim definidos através de silêncios sustentados com o fim de evocar a totalidade do conflito presente.

De acordo com a ideia de disseminação da linguagem de Brecht, vemos como os diálogos construídos por Haneke ressoam em seus filmes como se as personagens falassem a partir do mais profundo de seu interior. Haneke postula a favor da seguinte afirmação “a

presença da voz humana hierarquiza a percepção que se estabelece ao seu redor” [tradução nossa] (AUMONT, MARIE, 2002, p. 211). As palavras não estão necessariamente ligadas à ação representada, pois na maioria dos casos pretendem informar sobre uma atitude das personagens. Por isso, a encenação e, sobretudo a direção de atores, se convertem em um exercício fundamental para alcançar esta certa singularidade cênica como um método de ação social.

CAPÍTULO III

AUTORIA HANEKE: O virtuosismo da forma como dispositivo

3.1 QUESTÕES SOBRE AUTORIA

Michael Haneke é um intelectual comprometido com o mundo, e que conseguiu pôr em prática os interesses e preocupações que ocupam seus pensamentos convertendo seus filmes em uma verdadeira impressão de sua personalidade. Desde o seu primeiro filme *O Sétimo Continente*, até o mais atual exibido em cinema *A Fita Branca*, o diretor se manteve fiel a uma série de recursos estéticos e de princípios morais para a formulação de seus discursos, sendo esses dois aspetos o objeto de análise do presente trabalho.

A expressão individual do diretor impressa no filme foi tradicionalmente o ponto central para trabalhar a questão de autoria cinematográfica. A *mise en scène* criada pelo diretor como um fato legível de sua personalidade foi o ponto de interesse da crítica francesa³⁹ desde os anos 1950 para poder definir a obra dentro da moldura de autoria cinematográfica. A intenção da crítica consistia, nas palavras de Cauquie (1981), em “separar a veracidade da aparência”, o que ele chamou de “síndrome de Heureka” (p.12), pela qual procurava se analisar os temas ocultos inerentes ao filme a partir do estudo de sua forma e como consequência de um trabalho consciente do autor. O autor é entendido como o princípio de unidade para que se realize a análise de sua obra, de toda ela e não só de casos isolados. No entanto, é verdade que para que um filme possa realizar-se, é preciso mais do que a simples intenção do autor em fazer o filme que tem em sua cabeça. Fatores como o sistema de produção e o contexto de uma época concreta, ou simplesmente o momento de realização do filme, são também determinantes para que possa chegar às telas tal como o vemos. Por outro lado, a crítica contemporânea sobre as teorias do autor adverte

³⁹ A teoria do autor que foi iniciada nos anos 50 por uma corrente de pensamento francesa representada por um grupo heterogêneo de jovens críticos que escreviam na revista *Cahiers du Cinéma*, entre os mais significativos, Jean-Luc Godard e Francois Truffaut, mas também Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jacques Doniol-Valcroze, entre outros. Muitos destes autores passaram depois a fazer parte como cineastas da *Nouvelle Vague* francesa. Esta teoria passou à história com o nome de *La Politique des Auteurs* e foi posteriormente retomada em diversas ocasiões, sempre como uma referência para falar sobre o tema de autoria cinematográfica.

que o filme deve ser entendido como a assinatura em imagens, mas levando-se em consideração questões como a posição que suporta a institucionalidade perante o filme ou a ideologia estética culturalmente preservada e sua proximidade ou independência em relação a ela (CAUGHIE, 1981). Reaparece aqui, portanto, o tema do sujeito ideológico.

Como vemos, a questão da autoria cinematográfica vem sendo um tema polêmico e de difícil interpretação. Não obstante, há dois aspetos importantes que podem ser assinalados e fixados como consenso. Por um lado, a constância de certos traços estilísticos em toda a obra de um mesmo diretor de forma que sua carreira possa ser entendida como um desenvolvimento linear. E por outro lado, a disposição de uma verdadeira autonomia por parte do autor sobre uma indústria que entende o filme como um produto de consumo (como é o caso das grandes empresas produtoras de cinema estadunidenses). E sempre se preservando a ideia de obra de arte, que, grosso modo, vem sendo o princípio da proposta da autoria cinematográfica.

De acordo com estas questões, a autoria em Haneke se define por tentar reconfigurar os significados do realismo em suas representações, através de um controle total da *mise en scène*. Este diretor procura criar sensações reais no espectador fazendo uma sutil referência a uma realidade conhecida. Seus filmes estruturam-se com base em uma rigorosa aparência estética na qual toda ordem está definida por significações que, em uma simples análise, poderiam parecer incompletas, mas que retumbam no interior de nossas consciências, como se de uma verdade disfarçada se tratasse. Encontramos o valor de sua autoria, portanto, no fato de existir uma metalinguagem. Um jogo de tensões recôndito nos espectadores, que vai da verdade à falsidade, da realidade à ficção, das idéias à matéria, de forma que em pouco tempo, este jogo passa da condição de consciente à inconsciente, repetindo este processo constantemente. Produz-se assim, no interior da narrativa, uma espécie de metaficção que surge da criação de uma tensão artística entre ilusionismo e reflexividade (STAM, 1992). Haneke situa-se como um sistema de consciência, e o filme, como um lugar de repressões e contradições. Assim, a concepção do diretor é exigente: “estética, intelectual e moral ao mesmo tempo” (AUMONT, 2002, p. 159)⁴⁰.

⁴⁰ Podemos destacar aqui a definição do cineasta Aumont (2002), para quem o cineasta é, “aquele que aborde sua arte com a maior intimidade, conjugando em si os dois aspetos, forma e conteúdo, respetivamente acentuados pelas noções de diretor (técnica) e de autor (temática). Cineasta será aquele que expresse um

Haneke é, ele mesmo, roteirista, diretor e construtor cênico de todos seus filmes, apesar de contar com grandes contribuições de profissionais do meio, como a do diretor de fotografia Christian Berger, com o qual trabalha reiteradamente, ou a do produtor Christopher Kanter, sempre presente em seus filmes. É curioso destacar como o diretor tenta trabalhar sempre com a mesma equipe técnica, o que pode ser perfeitamente considerado um sintoma de sua rigorosidade estética. Diferencia-se assim da maioria dos outros que, em geral, costumam produzir com diferentes profissionais cada um de seus filmes, seja por uma questão de adequação à estética do filme ou por uma limitada viabilidade na realização. Conforme tais apreciações, entendemos a obra de Haneke como uma obra autoral, na qual o diretor assume o papel determinante desde a primeira até a última das decisões tomadas, com base nos conteúdos formais e críticos apresentados no interior do filme.

3.2 MARCAS AUTORAIS

Reconhecer uma obra de Michael Haneke não parece ser uma tarefa muito difícil para aqueles que já viram algum de seus filmes. As marcas autorais deste diretor se definem pelo rigoroso controle estético que seus filmes apresentam e que vem sendo o resultado de sua experiência como diretor de cena em teatro, realizador em televisão e finalmente, diretor em cinema. Através da revisão da sua obra, podemos observar como Haneke não deixa um fio solto na hora de rodar os planos do filme. Todos os planos que compõem o corpo fílmico estão pensados em cada detalhe antes de começar a filmagem. Enquanto outros diretores, como o diretor chinês Won Kar Wai, rodam sem roteiro e fazem constantes mudanças na narrativa aproveitando a imprevisibilidade na captura da imagem como acréscimo criativo⁴¹, a concepção criativa de Haneke não deixa lugar para a

ponto de vista a respeito do mundo e a respeito do cinema, e que, no próprio ato de fazer um filme, cumpra essa dupla operação consistente de alimentar uma percepção particular de uma realidade e, ao mesmo tempo, (...) expressá-la a partir de uma concepção geral da elaboração de um filme” (p.160)[tradução nossa].

⁴¹Informação disponível em: KALMANOVITZ, Manuel. “Wong Kar Way y sus Blueberry Nights”. Arcadía. 30 de março de 2008. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=G2YEAAAAMBAJ&pg=PT22&dq=wong+kar+wai+sin+guion&hl=es&ei=0NcETvHRHobq0gHksKj-Cg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDMQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false

improvisação. Seu estilo é rigoroso. Tudo foi calculado de acordo com uma crítica. Isto se observa perfeitamente na construção estética de seus filmes no quais estão constantemente em jogo os mecanismos psicológicos dos espectadores. A forma do filme depende de uma autonomia regulada *a priori*. Implica a necessidade de uma regulação própria para se alcançar um efeito estético.

O que vemos nos enquadramentos, a incorporação do fora de plano, os sons e a música, as cores, os créditos, o tempo, os espaços de reflexão; estes são apenas alguns dos recursos estéticos com os quais o diretor trabalha que se consagraram como marcas autorais na trajetória de sua carreira e por isso, foram selecionados como motivo de análise do presente trabalho.

Se na literatura podemos considerar a linguagem como meio dominante, podemos dizer que no cinema esse meio é o estilo que o diretor-autor imprime a sua obra, com base em toda uma série de concepções sobre o mundo. Esta questão, cujo debate constitui uma das maiores preocupações da teoria cinematográfica, aparece no ensaio de Pasolini (1970), “Cinema de Poesia” como a causa primeira para a posterior fundamentação da teoria sobre a Subjetiva Indireta Livre, a qual será retomada anos depois por Deleuze. O conceito de subjetiva indireta livre ou visão indireta livre consiste, segundo Pasolini, “em um monólogo interior privado do elemento conceitual e filosófico abstrato explícito” (p.28), ou seja, na alternância de um ponto de vista externo e um ponto de vista interno, que vai da ótica do diretor a dos personagens do filme, e vice-versa. É interessante observar como na Poética de Pasolini, destacam-se duas técnicas de estilo fundamentais na obra de Antonioni, as quais, curiosamente, servem também como exemplo presente nos filmes de Haneke. A primeira faz referência à variação de escala no enquadramento de um objeto, em ambos os casos, o objeto se situa no centro da composição. Segundo Pasolini, o que pretendem estes autores com esse enquadramento é aludir ao “mito da substancial e angustiante beleza autônoma das coisas” (Ibid, p.28) [tradução nossa]. A segunda técnica consiste na entrada e na saída dos personagens do quadro, criando, como aponta o autor, “quadros informais” em sua pura significação de quadro, nos quais o ator entra livremente para desenvolver a função narrativa (diálogos, ações, etc) e sai sem preconceito de deixar o quadro vazio. Ambas as técnicas são também recursos substanciais nas obras de Haneke, fortalecendo a idéia de teatralidade mencionada no capítulo anterior.

Convém lembrar que, o tratamento estético presente nos filmes se assemelha, em muitas ocasiões, a representações teatrais. Esta característica de aparência teatral é, sem dúvida, uma marca autoral das mais marcantes na obra do diretor, e da qual derivam a maior parte dos traços autorais que nos propomos a observar a seguir. Mas a ideia central que interessa para a análise dos filmes de Haneke é a desvinculação consciente entre imagem e câmera. Vemos como nestes filmes a câmera trabalha de forma autônoma, como objeto independente. Nem se aproxima, nem persegue os personagens, simplesmente captura-se a imagem desde sua posição. Neste sentido, a neutralidade do dispositivo se constitui como um meio para manter a preeminência da visibilidade do espectador sobre a imagem, criando uma intervenção consciente na representação.⁴²

No livro “O terceiro Olho”, em que Elinaldo Teixeira (2003) realiza um amplo estudo sobre o valor expressivo da imagem através da análise das obras de Mario Peixoto, Glauber Rocha, e Julio Bressane, este faz referência à proposta de “Cinema-Olho” criada pelo documentarista Dziga Vertov, na qual se associa o olho humano à lente da câmera em uma tentativa de captar a vida tal como é. O cinema-olho de Vertov se movia livremente pelo espaço procurando registrar a vida das coisas para poder aproximar-se da verdade. Teixeira aponta:

Esse privilégio do olho, mas sobretudo sua ‘con-fusão’ com a câmera, ou essa ‘propensão de qualquer reflexão sobre o cinema para assimilar a câmera a um olho’, ressalta bastante nas interpretações que se fazem de movimentos de câmera básicos. Por exemplo: ‘a panorâmica seria o equivalente do olho que gira na órbita, o travelling, de um deslocamento do olhar; quanto ao zoom, dificilmente interpretável em termos de simples posição do suposto sujeito do olhar, às vezes tentou-se lê-lo como focalização da atenção de um personagem (p.132).

Estas manifestações sobre a importância do olhar, que muito tem a ver com o estilo, ou seja, com a forma com que o filme se apresenta ao espectador, impulsionaram, em certa medida, um dos objetivos deste trabalho, que como dissemos é a análise do olhar nos filmes de Michael Haneke por meio dos aspectos formais encontrados. Desta forma, nos propomos

⁴² O termo dispositivo, hoje imposto pelo uso, foi proposto nos anos 1970 para designar a maneira pela qual a apresentação material do filme, e sobretudo, as circunstâncias de sua projeção, se inserem em uma perspectiva mais ampla, ideológica, fantasmática, em todo caso depende da categoria do sujeito, e contribuindo, em troca, para confirmá-la (AUMONT, 2004, p.60).

a observar como estes elementos constroem os discursos, construindo processos de percepção nos espectadores⁴³.

3.2.1. Imagem fixa

O uso da imagem fixa é a maneira dominante nos filmes do diretor. Esse apoio do plano fixo, estático, disfruta de uma faculdade inata do sentido de transparência bazariano que cria princípios de realidade. Haneke exclui o movimento de câmera como meio para alimentar a impressão de realismo e manter a concentração do espectador, com exceção do plano-sequência, que da mesma forma, funciona como recurso impulsionador da estética realista, e de pequenos casos isolados necessários para acompanhar o movimento de uma cena concreta. A predominância do plano fixo se deve ao fato de que a câmera, como artifício de representação, se torna visível no momento em que se produz algum tipo de variação, perdendo, portanto, a impressão de realidade e fazendo o espectador sair do relato.

A manifestação do dispositivo se dá no cinema como condição inevitável. O plano fixo e também o plano-sequência são formas de disfarçar essa condição cinematográfica e de manter, portanto, a impressão de realidade. “Os movimentos da câmera dispositivo, as variações de foco, as sombras, as luzes, tudo o que produz um efeito, ainda que seja de maneira quase imperceptível, designa o artifício da obra e põe uma distância em relação a sua natureza” (COMOLLI, 2010, p.45) [tradução nossa]. Recordemos o conceito de “parquedad” e a busca de austeridade na composição na proposta brechtiana. Nos filmes de Haneke, não existem princípios que levem o espectador à distração, a não ser que a distração seja desejada pelo diretor, como acontece quando as imagens aparecem no modo *mise en abyme*⁴⁴, ponto que trataremos mais adiante. Planos fixos sem movimentos de

⁴³A proposta deste trabalho esta em concordancia com o estudo realizado por Aumont e Marie em seu livro “Análise do Filme” (2002), no qual chega à conclusão de que não existe uma metodologia universal para analisar o filme pois, como aponta, é impossível completar uma análise já que sempre haverá algo que possa ser analisado referente a seus diferentes graus de extensão e precisão.

⁴⁴ *Mise en abyme* é um conceito de origem francesa que, traduzido literalmente, significa “posta no abismo” e serve para designar narrativas que contêm outras narrativas como condição metafílmica. Este termo foi usado

câmera, nem enfoques acompanhados de luzes brancas e homogêneas, cores gélidas e diálogos distantes; estes são alguns recursos propriamente hakenianos que pretendem dar força às imagens utilizadas, situando-as como alvo exclusivo para o espectador por meio de uma técnica que consiste em desprezar “a visibilidade implícita da máquina filmadora” (Ibid, p.45), usando uma máquina que não se faça notar. Este tratamento da imagem se manifesta de algum modo em oposição à concepção de narrativa clássica na qual se imitam os atos humanos de atenção por meio da montagem. Bazin (2004) dizia que “a tomada longa e a representação em profundidade dão ao espectador a capacidade de criar uma decupagem mental como se estivesse em realidade na cena” (p.24) [tradução nossa].

Nestes filmes de Haneke observamos a predominância de tomadas longas e planos abertos gerais enquadrando as ações dos personagens, e planos fechados, estritamente definidos. Haneke rejeita a montagem clássica com uma narrativa de ação rápida por não motivar de maneira igual o subjetivismo no olhar do espectador, ponto que retomaremos mais adiante. Encontramos em sua obra apenas a presença de *close up* do rosto, com exceção de *A Professora de Piano*, filme interpretado por Isabelle Huppert, no qual se aproveita ao máximo a expressão dessa atriz impecável, pois um plano próximo da expressão do rosto de uma personagem é principalmente um recurso de natureza emotiva. Como dissemos no capítulo anterior, as emoções que Haneke procura incitar no espectador não são as emoções fugazes e superficiais próprias da dramática aristotélica.

O diretor não pretende sentenciar seus personagens, prefere que o julgamento venha de seus espectadores. Por isso existem tantos planos gerais e médios de pessoas, e tão escassos primeiros planos e *close ups*. Desta forma, ele consegue também declarar uma escolha baseada na visão determinante e, por conseguinte, um ponto de vista estabelecido *a priori* que se faz presente no discurso em questão.

3.2.3. Plano-sequência

Na obra de Haneke encontramos um uso importante do plano-sequência. Assim, neste ponto do capítulo, pretende-se fazer uma reflexão que leve a identificar o tipo de

pela primeira vez por André Gide na literatura. O *mise en abyme* no cinema engloba todas aquelas estratégias que fazem com que o filme se designe a si mesmo, ou seja, que demonstrem que é um fato representado.

contribuição que o plano-sequência dá aos filmes estudados, mediante questões relacionadas à faculdade do cinema em se apresentar como uma analogia da própria vida.

Podemos definir o plano-sequência como uma sequência filmada de forma contínua, sem cortes entre planos e mediante os movimentos de câmera necessários para sua continuidade. Esta definição, que provém da determinação consensuada do que é um plano-sequência, não diz muito sobre a contribuição do uso desse plano ao filme. Isto se deve ao fato de que tal definição se formula como uma simples descrição objetiva na qual não se leva em conta os processos de percepção dos espectadores ao observar o plano.

A invenção do plano-sequência nasce graças ao progresso tecnológico que o cinema experimentou em meados do século XX. Durante os primeiros tempos, a câmera era pensada como uma ferramenta estática que não podia ser levada de um lugar a outro. É na década de 1940 que começam a surgir as primeiras câmeras móveis e, portanto, os primeiros movimentos de câmera. Esta inovação na tecnologia permitiu que a imagem se assemelhasse ainda mais à percepção do olho humano, aperfeiçoando dessa forma, as tomadas subjetivas. Tal acontecimento possibilitou uma *libertação da câmera* que, até aquele momento, era limitada de forma exclusiva ao plano fixo em todas as produções cinematográficas (MITRY, 1990).

A principal oposição entre o cinema clássico e o moderno reside nos tempos de ação no uso das imagens. O primeiro se apoia em uma forma narrativa dinâmica, ou seja, produz um grande fracionamento do enquadramento, e isto permite ao espectador acompanhar facilmente o discurso narrativo. Cria uma imagem baseada em percepções “sensoreomotoras”. Esta fragmentação ajuda a gerar um caráter realista⁴⁵ no filme graças a uma relação de ação-reação. Primeiro é assinalada uma incógnita no espectador, algo que não foi resoluto, para posteriormente passar a decifrá-la. A informação é administrada paulatinamente pela narração, gerando uma unidade narrativa que permite criar uma percepção de realidade no espectador. No caso do cinema moderno, os cortes da imagem se apresentam de forma irracional para ativar no espectador a busca de sentido do filme. A

⁴⁵ O caráter realista ao qual nos referimos não é da mesma natureza do qual nos referimos anteriormente como impressão de realidade. Neste caso, a realidade, a credibilidade que se gera não surge de processos de percepção participativa, mas se formula segundo critérios de continuidade narrativa.

fragmentação não se refere diretamente à relação de causalidade, é submetida à visão geral do conjunto do filme como um todo estruturado.

Como vimos anteriormente, a teoria baziniana da transparência se posiciona contrariamente à estrutura narrativa do cinema clássico, excessivamente fracionada por meio da montagem. Para Bazin (2004), a montagem deve ser utilizada com moderação, simplesmente para dar continuidade narrativa ao relato e ocultar a fragmentação inerente ao filme. Estas duas abordagens, montagem *versus* montagem transparente, se manifestam como as principais estruturas narrativas da ontologia da imagem. Cinema clássico *versus* cinema moderno. Bazin dizia que no cinema “é preciso que o imaginário tenha, sobre a tela, a densidade espacial do real. Só se pode utilizar a montagem em seus limites precisos, risco de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica” (Ibid, p.76) [tradução nossa]. Por esta razão, Bazin pensa o plano-sequência como o recurso cinematográfico que permite reproduzir os acontecimentos com maior veracidade.

Apesar de ter assinalado o plano fixo como recurso predominante nos filmes de Haneke, convém advertir que o plano-sequência ao qual aqui fazemos referência, não necessariamente, se contradiz com o plano fixo, pois é em sua contribuição, ou seja, mediante a soma de ambas as estéticas, que recebe seu valor. Esta combinação, plano-fixo/plano-sequência, suscita no espectador um tipo de ilusão da realidade mais intelectual e em oposição à própria narrativa clássica, esta última, mais física e passageira. Desta forma, em muitas ocasiões este plano fixo, que em geral costuma ser um plano de longa duração, converte-se em um plano-sequência.

No filme *Código Desconhecido*, o plano-sequência se converte no dispositivo do filme, pois a maior parte das sequências foram rodadas em um plano contínuo. Como já foi mencionado anteriormente, este recurso, construído a partir de uma montagem de uso mínimo, é utilizado por Haneke para conseguir maior impacto de realidade. O uso do plano-sequência gera um sentimento de angústia nos espectadores que sentem uma certa culpa por serem observadores dos fatos representados. Estamos acostumados à manipulação da montagem, a qual nos indica o quê e de que forma temos que olhar quando enfrentamos qualquer produto audiovisual ordinário (filme, série, *spot* publicitário, programa de tv...). Em consequência, quando encaramos uma cena deste tipo, em um só plano, sentimos estranhamento por sua anomalia. Por meio do plano-sequência, o

espectador se posiciona em uma atitude de *voyeur*. Um observador que participa com o simples fato de olhar, sendo essa sua única opção. Isto faz com que nos sintamos angustiados por nossa limitada participação. Esta condição voyeurística do plano-sequência mantém também um vínculo com a teatralidade cinematográfica notada no capítulo anterior, pois a relevância da aparência teatral reside igualmente no fato de ser o público *voyeur* o motor para que se dê tal exercício.

A primeira cena de *Código Desconhecido*⁴⁶, um plano-sequência de quase dez minutos de duração, é um bom exemplo para concluir uma reflexão sobre o processo angustiante que este tipo de plano causa no espectador. Vemos aqui como um adolescente branco joga lixo sobre uma mendiga que pede esmola na rua. Um garoto negro que viu o que acabara de acontecer, exige que o jovem peça desculpas à mulher, mas este se nega. Os dois garotos começam a brigar até que chega a polícia para separá-los. A cena termina com o menino negro e a mendiga sendo levados até a delegacia, e o jovem branco culpado direto por aquilo, permanece em liberdade. Os espectadores, que presenciam à distância durante toda a cena, sentem-se indignados pela injustiça que se está cometendo. Este sentimento angustiante se constrói como um efeito secundário do plano-sequência. Apesar do esforço e da inversão de tempo de rotação que supunha realizar um plano-sequência de tal duração, Haneke considerou imprescindível a incorporação deste plano para sua concepção do filme, por isso teve de fazer trinta vezes este plano até conseguir filmá-lo inteiramente em continuidade. Este foi o plano mais trabalhoso de toda sua carreira como diretor.

Na entrevista que Christopher Sharrett realiza com o diretor, este comenta:

O Código Desconhecido consiste em grande parte em sequências estáticas, com cada tomada feita em uma só perspectiva, precisamente porque não queria ser condescendente ou manipular o espectador, ou pelo menos no menor grau possível. Certamente, o cinema é sempre manipulação, mas se cada cena é feita com apenas uma tomada, então, penso, há ao menos uma menor manipulação do sentido do tempo quando se trata de aproximar-se ao “tempo real”. A redução da montagem ao mínimo também tende a devolver a responsabilidade ao espectador no sentido de que se requer maior contemplação, em minha opinião⁴⁷.

⁴⁶ Algumas das ideias expostas de Hernández sobre o plano-sequência deste filme foram emprestadas por Juan em seu livro “La disparidad de lo trágico”(2009).

⁴⁷ Disponível em: <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> [tradução nossa]

Haneke faz aqui uma anotação importante quando se refere à manifestação de “tempo real” no filme, que difere do que seria o tempo imposto pela montagem. É importante destacar a classificação da imagem fílmica realizada por Deleuze (1996), na qual ficam constatadas duas modalidades. Por um lado, a imagem-ação que se encarrega de libertar o movimento no filme, criando um dinamismo mediante o uso de “imagens sensoriais” que permitam dar continuidade à narração. Poderíamos dizer que nesta modalidade se vê implícita a ideia de cinema como espetáculo. E o cinema de vidente, por outro lado, que recoloca a ação com o objetivo de produzir imagens que provêm diretamente do tempo, “imagens-tempo”, e que fazem referência ao pensamento. É neste último onde se deveria situar o plano-sequência. Vemos assim como o comentário de Haneke está diretamente relacionado a várias das questões que foram expostas, tanto com a noção de imagem-tempo proposta por Deleuze, como com o sentido de transparência baziniano.

Em seu famoso texto titulado “Discurso sobre o plano-sequência”, Pasolini (1971), após analisar as imagens da morte de Kennedy, que foram rodadas em plano-sequência, chega à conclusão de que este plano continuado se constrói como uma tomada subjetiva. Para Pasolini, “a tomada subjetiva é o limite máximo realista de toda técnica audiovisual. Não é possível conceber, ver e ouvir a realidade em seu transcorrer além de um só ângulo visual: e este ângulo visual sempre é o de “um sujeito que vê e ouve. “Este sujeito é um sujeito de carne e osso” [tradução nossa]⁴⁸.

Essa condição *voyeurística* do plano-sequência é a que, de alguma forma, faz com que nos sintamos cúmplices dos assassinos de *Violência Gratuita* quando vemos como a família é agredida sem motivo aparente. Todo o filme representa essa “ambiguidade imanente do real” da qual fala Bazin, e que só se veria reduzida através de um excesso de fragmentação na montagem. Esta ambiguidade se converte, em certo sentido, em um dos temas hegemônicos do filme *Violência Gratuita*. Um discurso sobre a representação midiática da violência mediante uma violenta representação formulada em tom de

⁴⁸Disponível em: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/11/pier-paolo-passolini-discurso-sobre-el.html>

espetáculo. O mal-estar causado no espectador, devido à percepção participativa⁴⁹ que suporta o uso do plano-sequência, foi seguramente um dos principais motivos que levou muitos críticos e espectadores de cinema a abandonarem a sala na metade do filme quando ele foi exibido em 1997, no Festival de Cannes.

No cinema, onde as cenas de agressão físicas e psíquicas são frequentes, trata-se de um recurso dramático básico; predisposto a uma forte identificação, o espectador frequentemente se encontra numa posição ambivalente a identificar-se simultaneamente com o agressor e o agredido, com o algoz e a vítima. Ambivalência cujo caráter ambíguo é inerente ao prazer do espectador nesse tipo de sequências, sejam quais forem as intenções conscientes do realizador, e que está na base da fascinação exercida pelo cinema de terror ou de suspense (AUMONT et al, 1985, p.252) [tradução nossa].

Igualmente, encontramos um bom exemplo deste caráter *voyeurístico* do plano-sequência nos primeiros planos de *Cachê*. A primeira imagem que vemos do filme é a imagem da gravação do exterior da casa, que o espião fez chegar à família, à qual segue um plano-sequência de George saindo da casa para situar-se no ponto exato onde estava situada a câmera, volta de novo à imagem da gravação e termina a cena com outro plano-sequência, no qual vemos como marido e mulher preparam a cena enquanto conversam sobre o sucedido. Ao combinar este tipo de plano, plano-sequência, com as imagens da gravação do exterior da casa, Haneke consegue manter no espectador a sensação de estar se intrometendo na vida da família.

Outra cena rodada em plano-sequência que merece menção por seu sentido ambíguo da realidade, é a cena de *O Vídeo de Benny* onde Benny agride um de seus companheiros de sala sem se importar com a presença de seu professor. Se examinarmos o filme detalhadamente, podemos ver como a duração dos planos aumenta, incluindo algum plano-sequência, uma vez que Benny informa a seus pais do assassinato da garota e começam os preparativos para limpar todos os vestígios. Para Pasolini (1971), o tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema – ou seja, como uma tomada subjetiva infinita –, é, por conseguinte, o presente. “O cinema, portanto,

⁴⁹Entendemos aqui o *plano-sequência* como um elemento que cumpre uma dupla função. Por um lado, devido a seu caráter de *voyeur*, esta função se vê limitada à observação dos feitos do presente e por outro lado, essa observação, contemplação, implica em um processo de reflexão maior ao se ver distinguida do que seria uma narrativa totalmente fragmentada, própria da tradição clássica.

“reproduz o presente”. Segundo esta afirmação de Pasolini, o que Haneke pretende com esta diferenciação de planos é situar-nos no preciso momento em que a família realiza um esquema para inocentar Benny do castigo legal. Todo o ocorrido anteriormente poderia haver sido uma história contada sem delongas, no entanto, o autor quer recriar a realidade do presente para que seja entendida como tal. Também, pode ser pensado como um *background* para contextualizar o momento do verdadeiro conflito que seria o plano de inocentar o jovem. É assim como o diretor quer remarcar o sem sentido da vida. Haneke de alguma forma está nos dizendo que, por incrível que pareça, o fato de que um garoto agrida outro até matá-lo não parece estranho na sociedade, é algo que aconteceu repetidas vezes no passado, no entanto, o que realmente é confuso, é que os pais o queiram desculpar como se nada houvesse passado. É aqui, portanto, onde a ambiguidade do filme está situada.

No discurso de Pasolini, se vê manifestada uma diferença importante entre a realidade capturada pela câmera e a realidade representada no filme. Este dizia que “quando se passa do cinema ao filme, o presente se converte em passado, um passado que tem características de presente”. Nessa ideia de passado como se fosse presente e, por conseguinte real, encontramos uma certa semelhança com a ideia da ambiguidade cinematográfica de Bazin e também com a proposta de Brecht de historizar a representação. Pasolini se aprofunda um pouco mais nesta idéia quando afirma que o presente real, não cinematográfico, constrói-se mediante uma linguagem de signos não simbólicos, a significação destes signos seria meramente subjetiva. Enquanto no passado presente, este sim cinematográfico, os signos não simbólicos transformam-se em ações, por conseguinte, simbólicas. Esta ideia dos parâmetros de realidade no cinema ser regulados por elementos simbólicos está, de alguma forma, representada nas cenas de *Código Desconhecido* em que um grupo de crianças surdo-mudas aprende a se comunicar através de códigos de expressão gestuais e o sentido destas imagens se constrói por sua inserção dentro do filme como parte do conteúdo narrativo.

Antes de começar com o aporte que vem a seguir, consideramos outra cena encontrada nesta obra interessante por dar um valor de denúncia através do uso do plano-sequência. Estou me referindo aqui à cena do filme *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, também rodada em um só plano, onde vemos um avô jantando sozinho em seu

apartamento. Haneke faz o espectador presenciar cada uma das colheradas que este senhor leva à boca até que acabe seu prato, fazendo-o sentir-se participante dessa solidão.

O plano-sequência concebe o “sem-sentido” do presente que todos conhecemos como sendo o mistério imanente da realidade. Este tratamento da imagem não deixa o espectador escapar da reflexão devido a sua relação inata com a realidade. Como foi assinalado, a concepção do plano-sequência na obra de Haneke apresenta uma estreita relação com aquelas que foram observadas por Pasolini e Bazin.

3.2.3. Insinuação fora do quadro

Na obra de Michael Haneke, os níveis de ficção e realidade se confundem como uma consequência a mais na eleição estética que esta adquire e que vem a ser um traço essencial de sua proposta. A exatidão dos enquadramentos e o papel do contracampo são dois dos fatores mais bem empregados por Haneke para conseguir manipular a encenação, e isso é conseguido, em parte, graças a um dispositivo dominante que manifesta sua independência em relação às ações narrativas.

Aquilo que não está interessado em mostrar é incorporado através do que narra o fora de campo, de modo que esta continuação do relato não se manifesta como uma forma totalmente assertiva, senão que se converte em certo tipo de insinuação. Algo que não foi confirmado pelo sentido da visão, mas que torna possível a representação de um mundo ambíguo e incorreto. Este não é mais que outro dos recursos cinematográficos para, partindo de uma perspectiva fenomenológica, “inventar o mundo”. Mitry (1986) aponta que “a imagem é ‘revelação’, é sem dúvida, mas de uma realidade mais intensamente percebida e intensificada, e não de uma realidade transcendente” (p.146) [tradução nossa]. As imagens adquirem sentido pelo fato de terem sido construídas em uma representação fílmica. Nós somos os que descobrimos sua significação, e por isso, esta tal significação não pode proceder mais de uma determinação estética, neste caso, baseada principalmente na precisão dos enquadramentos e na organização do campo, além da importante contribuição de outros recursos (iluminação, sons, cor, etc).

Nos filmes de Haneke, o espectador sente a necessidade de imaginar o enquadramento do que foi excluído, criando um espaço cênico a partir das relações entre o

campo e o contracampo. Esse enquadramento é definido por Comolli (2010) como “contracampo imaginário”; o autor aponta que “somente vemos o que sucede à margem da representação das circunstâncias reais que permitem essa visão” (p.50) [tradução nossa]. O enquadramento real se mantém invisível, está oculto ainda que não deixe de estar representado. A realidade, devido a sua complexidade, não pode se reproduzir como tal, por isso, a incorporação do que está fora de campo, àquilo que pode ser enunciado sem ser visto, converte-se em uma ferramenta perfeita para criar uma relação mais direta com o real.

Haneke utiliza este recurso de forma contínua em toda a sua obra. Além de ser utilizado para dar continuidade e fluidez ao relato mediante à soma de informação, permite também jogar com os mecanismos psicológicos dos espectadores criando um maior grau de subjetividade recetiva. Isto se deve graças à condição percetiva do cinema de se apresentar como “uma consciência desdobrada, concomitantemente participante e descrente” (MORIN, 2001, p.140) [tradução nossa]. Na maioria dos casos, a participação do espectador nos filmes de Haneke consiste em sentir-se culpado por sua capacidade de imaginar atrocidades sem precisar de uma referência visual. Este diretor leva o espectador ao estremecimento por sua implicação no que vê, e o interpela enquanto lhe pergunta: “dá-se conta do que está vendo?”, convertendo-o assim no cúmplice do assassino, personagem perturbado ou inconsciente que representa. Este jogo estético é um dos principais meios empregados pelo diretor para exercer sua crítica sobre a representação da violência midiática, assunto onipresente em sua obra.

Encontramos um bom exemplo disto em *O Vídeo de Benny*, quando o jovem Benny, deixando-se levar por seus impulsos, mata a garota que lhe acompanha fora do quadro. Obrigar o espectador a ver esta cena, nitidamente suporia uma forte agressão, e por isso, Haneke prefere resolver assim, mediante a insinuação dos fatos através da incorporação do fora de quadro, e não ao modo de espetáculo como fariam outros diretores. Tomemos como exemplo o caráter espetacular que apresenta a obra do conhecido diretor contemporâneo Quentin Tarantino.

Nos filmes de Haneke, a maior parte das situações violentas fica constatada por meio do fora de campo. Assim, ocorre no assassinato do menino de *Violência Gratuita* e na tortura do pai, fatos revelados através da expressão do rosto da esposa. E o mesmo ocorre

com o suicídio do jovem dentro do carro que repentinamente decide entrar em um banco e disparar contra tudo o que apareça na frente em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*. Esta questão de excluir o espetacular ao fora de campo favorece a proposta de Haneke em vários sentidos. Por um lado, contribui com sua crítica sobre a representação da violência midiática, fazendo com que o espectador se sinta culpado por dispor de uma mórbida imaginação, ao mesmo tempo em que se apresenta como um recurso perfeito para expurgar o diretor ao demonstrar certo domínio ético na construção da obra.

Aumont (1995) faz uma classificação do fora de campo a partir do tipo de imagem. Segundo essa classificação, encontramos dois tipos de fora de campo: fora de campo na imagem fixa e o fora de campo na imagem mutável. Enquanto o fora de campo na imagem fixa deixa fluir a imaginação, o fora de campo na imagem mutável gera expectativa do que possa ser revelado a qualquer momento. Assim, vemos que na obra de Haneke, a situação revelada no fora de campo sempre se constitui em relação a uma imagem fixa imperante na sua obra, obrigando o espectador a construir o contracampo. Visto que “no cinema, a visão mágica coexiste com a percepção objetiva” (MITRY, 1986, p.151) [tradução nossa] o fora de campo se estabelece como um fator a mais para a construção do discurso.

A imagem transcende, em tanto que imagem e, posto que é imagem, esta realidade da que é imagem: a representação se converte de alguma maneira no segundo signo concreto – o sinal – do que ela representa, um *analogon* que ‘cristaliza’ todas as virtualidades, todas as ‘faculdades do ser’, do real representado (Ibid, p.150) [tradução nossa].

Este tratamento da imagem faz com que se confundam os fenômenos subjetivos no espectador. O espectador cria projeções a partir do quadro que aparece na tela, do fragmento da realidade que lhe é mostrado. Isto sucede, por exemplo, quando vemos os pais de Benny entrando na sala de interrogação da delegacia. Haneke mantém o plano da câmera de vigilância durante alguns segundos para nos obrigar a imaginar o que está acontecendo na sala e para que possamos projetar o que sucederá depois, sendo esta a imagem final do filme.

Em *Código Desconhecido*, Haneke também realiza um uso admirável do contraplano. Encontramos um exemplo na cena do taxista, quando o pai do garoto negro se intera de que seu filho foi detido e se vê obrigado a abandonar um cliente no meio da

corrida. Esta cena não mostra em momento algum o cliente que está sentado na parte de trás do táxi, seguramente incomodado com o taxista por fazê-lo descer do táxi no meio da estrada. Estes tipos de conflitos são muito comuns em nossa vida cotidiana, tanto que, nos basta ver a expressão no rosto do taxista para entender a tensão contida na situação, além de ser narrada por meio do uso do plano-sequência.

E, do mesmo modo, ocorre na brilhante cena do vagão de metrô em *Código Desconhecido*, onde vemos como um adolescente de origem árabe assedia a Anne, cuspidando em sua cara. Nesta cena, tal como na anterior, um dos campos se mantém oculto. Aquele em que se encontra o agressor desafiando tanto à Anne como ao passageiro que está junto dela, também de origem árabe, que minutos antes corrigiu o linguajar do garoto e a crueldade de seus atos. Haneke faz com que recriemos esta violenta situação através de um plano fixo, do qual somente vemos as expressões das pessoas agredidas. Esta última situação promove igualmente o autoquestionamento do espectador, embora aqui ocorra possivelmente em um sentido diferente. Perguntamo-nos por que um jovem na França iria atacar dessa forma uma mulher qualquer no vagão de um metrô. E imediatamente encontramos uma resposta no fundo de nossas consciências. Nesta cena, inscreve-se o amplo discurso do sentimento de culpa da sociedade ocidental que tanto interessa a esse diretor, e que se constrói como consequência de uma reflexão histórica, a qual já foi trabalhada no capítulo anterior ao se falar sobre a influência de Brecht em Haneke e sobre o empenho destes em representar a realidade social do momento.

Outro fator importante que deve ser destacado nesta análise do fora de campo é a questão do som. O espectador é capaz de construir o contraponto visual devido à dimensão auditiva. Michel Chion (1993) define o som fora de campo como “o som acusmático”⁵⁰ em relação com o que se mostra no plano, ou seja, “aquele cuja fonte é invisível em um momento dado, temporal ou definitivamente” (p.63) [tradução nossa]. O som fora de campo exige do espectador certa capacidade de reconhecimento, gerando assim, um valor acrescentado à representação. Haneke trabalha com o que Chion denomina fora de campo

⁵⁰ Chion (1993) define sob o conceito de “acusmática”, aquele som que se ouve dentro de um filme sem que vejamos sua origem, ou seja, de onde ele provém, sua fonte; e sob o de “escuta visualizada” define seu oposto, o som acompanhado de sua fonte.

ativo, “aquele no qual o som acusmático projeta perguntas (O que é? O que sucede?) que reclamam respostas no campo e incitam à atenção para o que se vê nele” (Ibid, p.72) [tradução nossa]. Este tratamento do fora de campo consegue manter a antecipação no espectador que espera curioso para saber o que está sucedendo no outro lado. O fora de campo ativo definido por Chion compõe-se de sons que provêm de uma fonte concreta que pode ser identificada.

Recordemos aqui a cena em que Binoche realiza uma prova de *casting* em *Código Desconhecido*. No início da cena, rodada também em *plano-sequência*, vemos a imagem de vídeo de uma mulher em uma sala vazia interpelando alguém que está situado fora de campo. Esta voz é a que, desde um primeiro momento, nos faz entender que a imagem que vemos pertence à gravação de um *casting* realizado pela protagonista. Binoche interpreta aqui uma mulher que foi sequestrada no momento em que esta adverte que se trata de um sequestro através das palavras do sequestrador. O mais interessante desta cena, filmada em plano-sequência, é que à medida que transcorre a ação, esquecemos aquela informação que ela nos deu no início, a qual nos indicava que, o que estaríamos dispostos a ver seria uma interpretação feita pela protagonista do filme para uma prova de *casting*. Com este genial exercício estético, Haneke questiona a veracidade da imagem, ao mesmo tempo em que destaca a complexidade de sua ontologia, introduzindo ao espectador nesse sentimento incômodo de presenciar a realidade como somente ele consegue.

3.2.4. Plano sonoro intradieético

Nos filmes de Haneke encontramos apenas a presença de um plano sonoro intradieético. Todos os sons que compõem o filme se constroem como um componente narrativo a mais no relato, servindo hora como contraponto, hora como reafirmação da imagem, sendo, portanto, um importante elemento de análise. Nenhum som, seja qual for, é incorporado se não é considerado fundamental para a narração. Para Haneke, a trilha sonora do filme, isto é, os diálogos, os sons e a música, têm de ser precisos e servir para confirmar o fato representado, e não como ocorre em alguns casos, para disfarçar as possíveis carências de roteiro. O som em seus filmes se converte em um fator de grande importância. Hernández (2009), ao analisar o som sugestivo que Haneke emprega em *O Sétimo*

Contiente, chama o diretor de “gourmet do som” (p.43). Em muitas ocasiões, os sons cumprem o objetivo de retratar os personagens, estabelecendo uma relação de referência com o discurso pretendido. Pensemos, por exemplo, nos aparelhos tecnológicos de Benny.

Os trabalhos de Haneke se caracterizam por abster-se de música, a não ser que esta esteja diretamente relacionada com a ação. Dentre os sete filmes selecionados para a análise, somente em quatro encontramos a presença de música. Estes são *O Vídeo de Benny*, *Código Desconhecido*, *Violência Gratuita* e *A Professora de Piano*. A música é sempre utilizada para participar da narrativa construindo o universo diegético do filme⁵¹. Michel Chion (1993) define este tipo de música como “música de tela”, a qual se refere como a música que provém, direta ou indiretamente, do lugar e do tempo da ação narrativa.

De todos os filmes de Haneke, *A Professora de Piano* é o único no qual a trilha sonora, quer dizer, a música, tem um papel verdadeiramente insubstituível. A música de piano se converte em um elemento narrativo independente. Em uma personagem a mais do relato, uma espécie de dimensão paralela. Na entrevista feita por Sharrett, Haneke faz uma referência à música deste filme dizendo que:

“É necessário compreender primeiro que neste filme vemos uma situação bem austríaca. Viena é a capital da música clássica e é, portanto, o centro de algo muito extraordinário. A música é muito encantadora, mas, como o que está ao redor, pode converter-se em um instrumento de repressão, especialmente porque a música clássica se torna um objeto de consumo”⁵².

O som do piano está presente em todo o filme representando o paradoxal sentido existencial da pianista. Por um lado, invoca a rigorosa disciplina na qual a protagonista se sente presa, ao mesmo tempo em que nos mostra seu interior atormentado. Por meio das primorosas peças de Schubert, o compositor favorito de Erika, Haneke cria uma alegoria que simboliza os desejos da pianista. A música é o único lugar no mundo onde Erika se sente tranquila já que, como aponta Haneke, “a música transcende o sofrimento para além das causas específicas”⁵³.

⁵¹ Isto é algo excepcional já que, como assinalam Aumont e Marie (2002), “a música do filme é principalmente extradiagética (p.207) [tradução nossa].

⁵² Disponível em: <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> [tradução nossa]

⁵³ Idem, Ibidem

Recordemos o caso de *Código Desconhecido*. Aqui encontramos a presença de música diegética em três momentos do filme, interferindo de modo diferente na narrativa. A primeira música, a música dos tambores tocada pelos meninos surdo-mudos, contribui dando maior valor de significação à cena. A segunda, aquela que nos mostra uma festa na Romênia, está encarregada simplesmente de acompanhar a imagem. E a terceira, outra vez os tambores, porém agora tocados pelos meninos na rua, representam as personagens principais perambulando solitárias pelas ruas de Paris. A música dos tambores podia ser incluída no filme como uma linguagem de signos alternativa à incomunicabilidade das palavras. Contudo, a música não é o mais significativo da trilha sonora de *Código Desconhecido*, um filme que pretende representar a incomunicabilidade por meio de palavras.

O silêncio é outro recurso relevante nestes trabalhos. Em muitas ocasiões, encontramos cenas sem diálogos nas quais o silêncio se transforma em um elemento narrativo a mais na história. O silêncio nestes filmes, um silêncio incômodo e angustiante, se converte em uma personagem onipresente que atravessa cada uma das cenas das personagens destes filmes. Tomemos por exemplo, a cena de *Código Desconhecido* que mostra o momento em que o irmão de George volta à casa de seu pai, de onde havia fugido dias antes. Vemos como pai e filho jantam juntos sem dizer uma só palavra durante os três minutos em que dura a cena. Se bem que poderíamos encontrar uma quantidade de exemplos como este na obra de Haneke. O silêncio não somente se constitui como um elemento narrativo muito importante para a construção do filme, como também ajuda a definir o ritmo do relato, a “esculpir o tempo do filme” como diria Tarkovsky. “O silêncio (...) nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que foi ouvido antes ou que se imagina; é o produto de um contraste”. (CHION, 1993, p.51) [tradução nossa]. Nesse contraste notado por Chion se inscreve o temor do discurso que prega Haneke.

Um tipo de silêncio muito comum nos filmes de Haneke, com exceção de *Violência Gratuita*, é o silêncio que surge quando as personagens se tornam vítimas da televisão. Este silêncio com televisão de fundo também é representado em *Violência Gratuita*, porém neste caso, as personagens não estão muito atentas ao que diz a televisão. Outro silêncio importante é também aquele que se inscreve quando a ação que está dando continuidade ao relato se produz fora de campo. Um exemplo deste silêncio, encontramos na cena do vagão

de metrô em *Código Desconhecido*. Os intermináveis segundos de tensão que vivemos, tanto espectadores como personagens, são introduzidos por Haneke na cena graças ao uso desse silêncio. Assim, quando o silêncio vem acompanhado da incorporação do fora de campo, exige presença por se ver inscrito em tal situação. Poderíamos dizer que na obra de Haneke está constatada a seguinte frase de Bresson (1979): "Assegure-se de ter esgotado tudo o que se comunica por meio da imobilidade e do silêncio" (p. 29) [tradução nossa].

De acordo com Chion (1993), os sons estabelecem “relações verticais simultâneas” muito mais diretas com os elementos narrativos contidos na imagem, que com os demais elementos sonoros. Por conseguinte, todos os elementos que constituem a trilha sonora, tanto os diálogos como a música e os sons, são elementares para a construção narrativa do filme, e devem ser analisados.

Uma vez feito um breve estudo da função que a música desempenha nestes filmes, assim como do tipo de diálogo e de silêncio aos quais recorrem, só nos faltaria, portanto, descrever aqueles sons que foram capturados diretamente ou reconstruídos depois em estúdio.

Haneke mantém também um profundo controle sobre o ambiente sonoro de seus filmes. Não há nada que seja casual nestes filmes, mas ao invés disso, indispensável, e por isso, o som é outro elemento a mais para ser cuidado. Se observarmos atentamente essas obras, podemos notar que existem certos sons que se repetem em cada uma delas. Alguns exemplos são: o barulho do motor do carro e ruídos mecânicos, os aparatos tecnológicos, e o de maior presença, sem dúvida alguma, o som do rádio e da televisão, também conhecidos como “sons on the air”⁵⁴. Todos os sons incorporados nestes filmes se manifestam de forma isolada com a finalidade de criar uma sensação ensurdecidora no espectador e assim, potencializar a situação representada. O som é uma ferramenta principal empregada por Haneke para concluir a manipulação no espectador.

A imagem é a distância e o som a manipulação. Isto teria que desestabilizar o espectador. Para mim, sempre é mais eficaz, se quero manipular o espectador,

⁵⁴ O som “on the air” serve para denominar a “todos os sons presentes em uma cena, mas supostamente retransmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação, etc., e que fogem, pois, das leis mecânicas chamadas «naturais» de propagação do som” (CHION, 1993, p.65) [tradução nossa].

utilizar o som mais que a imagem. Porque a imagem, como sabemos todos, é um truque, o sangue é ketchup e essas coisas.⁵⁵

Todas estas manifestações estéticas formais, os sons, a música, e claro, os diálogos, e mais todas aquelas que foram expostas ao longo deste capítulo, contribuem com a perfeição de seu discurso. Uma perfeição aterradora por sua relação direta com o real.

3.2.5. Cores

A percepção das cores ou das tonalidades do filme poderia ser secundária se comparada com a das formas das imagens, mas não por isso, deve ser esquecida como elemento, pois sua função também consiste em contribuir com a intenção geral da forma. “A cor, como todos os elementos significantes do filme, deve estar motivado. Não deve ter uma existência autônoma não justificável concretamente para o espectador” (MITRY, 1984, p.164).

Quando falamos de uma harmonia interna de linha, de forma e de cor, falamos de uma harmonia com algo que corresponde a algo. A tonalidade interna deve participar na significação de um sentimento. Por vazio que este sentimento possa ser, em última instância sempre é dirigido para algo concreto, que encontrará uma expressão exterior nas cores, nas linhas ou nas formas (EINSENSTEIN *apud* MITRY, 1984, p.157) [tradução nossa].

O uso dramático da tonalidade do filme é, portanto, outro ponto importante a ser destacado para entender a finalidade da obra aqui analisada. Com a ajuda de Christian Berger, o diretor de fotografia por excelência de Haneke, com o qual trabalhou na maior parte de suas produções⁵⁶, Haneke consegue dar uma aparência plana e uniforme às imagens de seus filmes. Assim, a expressão mediante cores gélidas e frias buscam representar a desafeição social como parte da realidade contemporânea.

A gama habitual de cores que usam estes filmes é fria: alvos, cinzas, azuis. Talvez no caso de *A Professora de Piano* e de *Violência Gratuita*, algo mais de vermelho para favorecer o alto nível de tensão dramática que se pretende nestes casos. Esta gama é

⁵⁵ Disponível em: <http://lamimesis.blogspot.com/2009/08/14-michael-haneke-la-realidad.html> [tradução nossa].

⁵⁶ 71 *Fragments de uma cronologia do Acaso - O Video de Benny - A Professora de Piano – Cache - A Fita Branca*.

requerida pelo autor com o objetivo de chegar a esse ambiente deslúcido ou desilusionista, pelo que tanto se interessou Brecht, como apontamos no capítulo anterior.

A unidade ou a discordância da tonalidade do filme coexiste, portanto, como um veículo a mais para a expressão. Mitry (1984) aponta o perigo que pode supor o uso das cores com a intenção de criar uma “bela imagem” que leve à pictorização. “Não se trata de significar mediante harmonias no interior do plano” (p.150), e isto bem o sabe Haneke quando nos apresenta suas apáticas imagens que mal nos compraz a narração que nelas se manifesta. Esta característica se formula uma vez mais como um exercício de atendimento para o espectador, para que este possa atender sem distrações ao caráter social que emana das imagens na tela. É verdade que existem outros filmes, como por exemplo, o recente *Hugo Cabret* (2011) dirigido por Martin Scorsese, que não funcionariam de igual modo sem esse barroquismo de cores. A diferença está em que este filme não pretende falar da realidade social do momento, e sim de um mundo de fantasia criado através da visão engenhosa de um menino. Conquanto, criar um mundo fantástico, nunca foi, nem de longe, a intenção do diretor protagonista deste estudo.

De acordo com Mitry (1977), não se deve pretender criar composições harmônicas entre si, pois a função da tonalidade deve estar orientada, do mesmo modo que o resto dos elementos estéticos, a “criar estruturas em ressonância com o sentido psicológico do drama” (p.151). Sendo a tonalidade instaurada pela situação dramática, “não pode tratar-se mais do que de um acorde, uma ressonância, tanto mais do que as sensações coloridas concordam em grande parte com as implicações que se lhes presta: sua simbologia é acessória” (Ibid, p. 151).

Cores frias, ao puro estilo Antonioni, e um tratamento de luz branca semelhante a de um hospital é o modelo habitual da obra de Haneke. O tratamento de luz e cor em seus filmes é, portanto, outro recurso estético intensificador que faz transcender o conteúdo narrativo. Deste modo, a forma estética que propõe traz de novo a ideia de sociedade adormecida, ou anestesiada, que não consegue ver com clareza a realidade que lhe rodeia.

3.2.6. Créditos

Outro recurso consagrado que merece menção na construção estética dos filmes de Haneke é a incorporação dos créditos. Haneke não os concebe como um item obrigatório, não excessivamente significativo na criação de um filme. Como se pode observar em todos os filmes selecionados em nossa análise, os créditos não são entendidos como um documento em que constam os diferentes componentes coordenados da produção do filme. Haneke aproveita este compromisso para incluir os créditos dentro do universo diegético do filme, convertendo-os em um recurso narrativo. Estes normalmente se sucedem no meio da narração de forma inesperada. O caso de *Violência Gratuita* vem a ser possivelmente o que melhor ilustra esta ideia. Aqui os créditos aparecem praticamente ao final da primeira sequência e são introduzidos de uma forma um tanto peculiar. O filme começa com a cena em que a família se transporta de carro até a sua casa de verão. Nesta cena, vemos como Anne e George, os pais, brincam de adivinhar o nome da canção que toca colocando sempre peças de música clássica. Estamos escutando Mascagni, Handel, Mozart e de repente, os créditos entram acompanhados de uma música extradiegética: os ruidosos acordes de John Zorn, uma banda de trash-punk. Desta forma, Haneke nos dá um aviso prévio do tipo de filme que estamos prestes a assistir.

Os créditos antecipam certa especificidade da narrativa. Os espectadores de Haneke podem, de algum modo, supor qual tipo de relato será enfrentado. Os créditos realizam uma função importante já que, estão indicando ao espectador que o filme a ser visto não pertence a aqueles filmes no qual a história apresentada conduz o público de modo relaxado ao longo da narração. Este procedimento que o diretor escolhe para incorporar a informação da equipe técnica que participou na realização adverte sobre a sua própria proposta. Um filme de reflexão, de participação, de inclusão do espectador. A interação exigida ao espectador começa no mesmo momento em que se inicia o filme por meio do tratamento dos créditos, o qual se formula como uma primeira prova para os espectadores.

O teórico Noël Carroll (1996) aporta à teoria cinematográfica o conceito de “indexação” de um filme. Este conceito nos serve para entender de que maneira a determinação dos créditos pode contribuir com o espectador, dando-lhe uma valiosa informação no momento inicial do filme. Para Carroll, indexar é informar aos espectadores

sobre o modo de recepção que têm de adotar para se aproximar do filme, a partir da informação sobre uma série de expectativas prévias⁵⁷.

Todos os filmes começam diretamente com a primeira cena e somente quando o espectador já está imerso na história, é que os créditos aparecem. Os créditos se autodesignam, fazendo referência à convenção da “quarta parede” brechtiana. Haneke está querendo posicionar o espectador com um aviso prévio de que tudo o que vai aparecer na tela é invenção dele mesmo, como único responsável, e que foi conseguido graças ao empenho e à dedicação de uma equipe organizada.

Assim, observamos que em cinco dos sete filmes que compõem esta análise, os créditos aparecem uma vez iniciada a primeira sequência. No caso de *A Professora de Piano*, os créditos aparecem na terceira sequência, justamente após a cena tensa onde mãe e filha se agredem fisicamente. O início da história nos propõe imediatamente uma série de interrogações, de tal modo que nos vemos totalmente submersos na história que apenas começa. Ansiosos, esperamos descobrir como continuará tão mórbida situação. É nesse preciso momento que Haneke nos apresenta o estímulo de sua autoria através da aparição de alguns créditos brancos sobre o fundo preto, que acompanhados de uma escala de notas de piano, apresentam um caráter solene, muito apropriado e totalmente representativo do relato. Contudo, estes créditos tão bem situados, além de nos informar tanto do processo de produção como da equipe que interveio para a criação do filme, nos recordam que aquilo que veremos é uma representação criada a partir da intenção discursiva do autor da obra.

E o mesmo sucede com os créditos de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*. Estes são incluídos na narração de forma similar como ocorria em *A Professora de Piano*. Expulsam-nos do relato ao final da primeira sequência, ainda que desta vez, sem música e sobre um plano extenso de uma estrada de noite, através da perspectiva de um motorista de caminhão de quem nunca veremos o rosto.

Os créditos de *Caché*⁵⁸ também apresentam um formato nada usual. Desta vez, eles surgem alguns segundos depois da aparição da primeira imagem na tela. Como já se

⁵⁷ O termo “indexação” compreende um amplo conceito no qual os créditos poderiam ser considerados como uma parte do conjunto. Neste sentido, poderiam fazer parte também do processo de indexação, a capa do DVD, a sinopse, a divulgação de *releases* na imprensa, as possíveis entrevistas com o diretor nos meios falando sobre o filme, o *trailer* do filme, etc.

mencionou, a primeira imagem do filme é um plano fixo da rua da casa da família Laurent, que corresponde a uma gravação como se descobre na continuação. Sobre esta imagem, começam a desfilar os créditos. Algumas pequenas letras brancas com a mesma fonte e tamanho vão se sucedendo lentamente. O título do filme, *Caché*⁵⁹, aparece escondido entre os créditos, como seu nome indica, apesar de se apresentar com um tamanho um tanto maior que o resto. Estes títulos de crédito realizam um processo inverso ao que definimos em *Violência Gratuita*, por exemplo. Com a primeira imagem do filme, sendo esta a imagem de uma gravação, Haneke pretende enganar o espectador para que este acredite que a imagem representa uma situação real do filme, ou seja, que ele pense na imagem como o primeiro elemento narrativo apresentado⁶⁰. Aqui não lhe interessa que os créditos se evidenciem, senão que contribuam com o engano. Um detalhe interessante é que estes créditos finais se assemelham muito aos créditos iniciais. Estes se sucedem de maneira igual, sobre o plano fixo e aberto da saída do filho dos Laurent do colégio. Haneke mantém este plano fixo durante dois minutos antes de passar aos créditos. O filme se fecha do mesmo modo que começou, embora desta vez, nós, espectadores, fiquemos em dúvida se o plano pertence ou não à imagem de uma gravação.

Em *O Vídeo de Benny*, os créditos também aparecem sobre a imagem de uma gravação, mesmo que nesta ocasião saibamos com certeza que aquilo que vemos é a imagem de uma imagem. Câmera na mão e de má qualidade. Nos créditos iniciais deste filme, só aparece o nome do diretor como único culpado de tudo o que virá depois. Igualmente ao que ocorria em *Caché*, os créditos finais guardam uma relação com os iniciais já que estes também se apresentam sobre uma gravação, embora nesta ocasião, com uma diferença. Aqui vemos o marco do monitor que se corresponde à imagem da câmera de vigilância da delegacia onde os pais de Benny estão sendo interrogados. Nos créditos finais, aí sim, aparece toda informação referente à produção do filme.

⁵⁸ Para a análise dos títulos de crédito de *Caché* tomaram-se algumas das considerações feitas por Tecla González Hortigüela em seu artigo titulado “*Haneke y sus juegos perversos. A propósito de Caché*” (2010).

⁵⁹ Em Português: Caché: (adj) escondido, secreto, retirado, oculto, dissimulado; Cacher: (v) esconder; ocultar; encobrir, dissimular, disfarçar. Enciclopédia e Dicionários Porto Editora: espanhol – francês. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/frances-portugues/cach%C3%A9>

⁶⁰ A primeira imagem de *Caché* é a imagem de uma gravação que estão vendo os protagonistas, a qual será definida como veremos no último ponto deste capítulo como uma “imagem da imagem”. Este procedimento estético se constitui em forma de metanarrativa, inserida no filme, sendo esta uma técnica a qual Haneke recorre em toda sua obra.

Como fomos observando, em todos os filmes os créditos abrem caminho a uma reflexão, seja porque se apresentam sobre uma gravação como em *O Vídeo de Benny* ou em *Caché*, seja após um momento de tensão como ocorre em *A Professora de Piano* ou sobre um plano fixo de longa duração como no caso de *O Sétimo Continente*⁶¹.

Visto que todos os elementos do filme vêm fazer parte da regulação estética que seu criador impõe, esta forma tão singular que Haneke tem de inserir os créditos, além de existir como um vestígio autoral a mais em toda sua obra, pode ser considerada como reflexo do excessivo controle estético que o diretor exerce sobre seus filmes. A Haneke não escapa o mínimo detalhe.

3.2.7. O final engenhoso

Se repassarmos cada uma das obras de Haneke, tanto as que estão sendo aqui analisadas como as que excluímos da análise, poderemos ver que nenhuma apresenta um final totalmente acabado. Este tipo de final, final aberto ou interrompido, difere consideravelmente daquele que se estabelece em uma narrativa clássica. Nos relatos clássicos, os espectadores sabem de antemão que o filme concluirá de forma esperançosa, quer dizer, salvar-se-ão os bons e os maus serão castigados. Esta construção aberta, típica dos filmes da *Nouvelle Vague* francesa, destrói, como escreve Metz (1977), o sentido temporal da narrativa. A sequência temporal própria da narração é a que nos permite distinguir as fronteiras entre a representação e o mundo real. Sabemos que o que vemos é uma representação e que deverá acabar em um dado momento.

Os filmes de Haneke pertencem ao grupo daqueles filmes que “trapaceiam” o final com o objetivo de enriquecer a narração, criando assim uma “mais-valia” de reflexão no filme, pois “o que estes finais truncados projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor, não a materialidade da sequência narrativa” (METZ, 1977, p.31)[tradução nossa].

Na trilogia da “Glaciação Emocional”, composta por seus três primeiros filmes, ainda podemos observar algum índice conclusivo ao acabar o filme. Estes filmes

⁶¹ Destacamos que, se não foram mencionados os créditos de *Código Desconhecido*, foi porque ele é o único, dos filmes aqui analisados, cujos créditos se apresentam de forma anódina, sobre um fundo preto, no começo e no final do filme.

apresentam uma espécie de desenlace que não foi de todo concretizado. O final aparece depois do surgimento de um repentino clímax⁶² e um confuso desfecho. O tiroteio no banco em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, o suicídio coletivo da família de *O Sétimo Continente* e a detenção dos pais de Benny sob a confissão do mesmo em *O Vídeo de Benny*. O curioso aqui é que, apesar da história apresentar um final, temos a impressão de que a narração não está totalmente acabada e que poderia perfeitamente continuar. De fato, este tratamento se assemelha bem mais a um clímax estendido que a um desfecho propriamente dito. Isto poderia ser, em parte, uma consequência da falta de positividade que apresenta o encerramento do filme.

Do mesmo modo que Brecht, Haneke prefere as obras inacabadas para obrigar o espectador a participar no relato, refletindo sobre as possíveis causas que levaram o criador a realizar uma obra de tamanha magnitude. O espectador tenta completar a obra ao mesmo tempo em que vai questionando seus próprios pensamentos. Assim o diretor consegue estimular a reflexão no espectador.

Depois da trilogia *Glaciação Emocional*, não há sinais de desfecho em nenhum de seus filmes. É como se, com o passar do tempo, Haneke estivesse adotando outra postura ao descobrir que, o que pareciam ser à primeira vista “insuficiências”, na verdade são elementos que privilegiam a obra. Os filmes adquirem valor quando não apresentam um final determinante, ou seja, quando não existe uma conclusão que nos indique que a narração chegou a seu fim. Assim, esta mais-valia de sentido que conduz a uma história inacabada, ajuda a manter o sentimento de realidade, de ambigüidade do mundo representado. (BAZIN, 2004)

Recordemos o caso do filme *A Professora de piano*, em que, depois do fatídico clímax onde ela é agredida e estuprada pelo aluno por quem havia se apaixonado, na cena sem dúvida mais violenta do filme, aparece vestida e arrumada em uma nova sequência. Agora mãe e filha saem de casa em direção ao Conservatório em que Erika fará um concerto. Ali, encontra-se com Walter, seu aluno, que passa em sua frente como se nada

⁶² O clímax é o momento decisivo em que dá saída à história e pelo qual o personagem principal completa um episódio a mais de sua vida, sem que por isso, como vimos nos filmes aqui em análise, tenha obrigatoriamente que supor a completa resolução do problema. Também se pode definir como o momento em que o protagonista realiza as ações pertinentes para evitar a dor que lhe assolou ao longo do filme.

houvesse acontecido. Erika espera na entrada do Conservatório até que fica sozinha. Tira um punhal de seu bolso, crava-o em seu peito e sai à rua pela porta principal. Fim da história. O único que Haneke nos esclarece com este final é que a professora não poderá dar um concerto de piano essa noite. Não sabemos se morrerá ou simplesmente se é outro capítulo de autolesão da professora. Em uma entrevista com Beatriz Sartori (2001), Haneke diz a respeito:

Cada qual deve criar seu final através do que foi mostrado nessa última sequência. Quando um espectador vai ao cinema nestes dias, a ele é oferecido, ao fim de cada filme, uma série de fechamentos e explicações que lhe devolvem o conforto depois do que foi visto e sentido. Eu me nego a isso. No passado, quando os romanos lançavam seres humanos aos leões ou na Inquisição queimava hereges em praça pública, as massas viviam o que era uma experiência de choque coletivo de algo realmente único. Em nossos dias, o consumo cinematográfico e as infinitas reproduções que são oferecidas do mesmo fizeram-o perder sua essência: a possibilidade de viver uma catarse. Quero que cada um interprete o final por si mesmo. Se eu desse uma interpretação seria contraproducente. Não quero dar respostas, só estabelecer perguntas. Se queremos que o cinema continue sendo considerado seriamente uma forma artística, é obrigatório seguir traçando interrogações [tradução nossa]⁶³

Como ele mesmo afirma, esta decisão estética permite ao espectador criar seu próprio final ao mesmo tempo em que o estimula a refletir sobre o porquê desta dita representação. Haneke está querendo nos dizer algo e tememos em descobrir o que é.

E desta forma, sucede em *Caché* e *Código Desconhecido*. Aqui seus espectadores tampouco somos conscientes de que o filme chegou ao seu fim. Certo é que, nestes três filmes, não se apresenta de igual modo o clímax final. Aqui é muito mais descontraído, já que as cenas fortes são mostradas bem antes do final do filme. Se nos filmes anteriores nos cabia alguma dúvida sobre se a história havia ou não chegado a seu fim, aqui nem sequer delineamos a possibilidade de que o filme vá acabar nesse momento. Em ambos os filmes, a imagem final recorda-nos a primeira imagem, isto é, aquela que vimos no início da projeção. É como se, na falta de um final concretizado, Haneke pretendesse finalizar os filmes de forma cíclica, ou seja, voltando ao mesmo ponto em que começara. Em *Código Desconhecido*, a primeira imagem que encontramos é a de uma menina surda muda

⁶³ Entrevista concedida à autora. Disponível em:
http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/1474/Michael_Haneke

tentando comunicar-se por sinais com seus companheiros em uma espécie de jogo em que estes têm que decifrar o que pretende transmitir. E o mesmo ocorre com a imagem do final. O mesmo jogo só que com um menino diferente. Assim, Haneke nos indica que chegou ao final do filme, já que, nos parece difícil decifrá-lo sem viver um prévio momento de tensão. Recordemos que da cena anterior à cena final, víamos simplesmente George chegando de sua viagem com as malas e esperando à porta que sua noiva chegasse em casa.

Em *Caché*, o filme começa com uma imagem da rua da casa dos Laurent, em plano aberto, na qual os créditos vão aparecendo e fecha de igual modo, com um plano aberto, desta vez da saída do colégio do filho da família, na qual aparecem os créditos finais. Uma diferença entre esses planos é que o primeiro mostra uma rua deserta enquanto que no segundo está cheia de gente. Tecla González (2010), na análise que oferece ao filme e que leva por nome “Haneke e seus jogos perversos. A propósito de *Caché*”, se refere a tal contingência como:

Interessante dialética (...) organizada ao redor da antinomia vazio/cheio – ausência/presença – que não faz senão determinar seu núcleo semântico” ante a concorrida porta do colégio de Pierrot, parecido ao que sucedeu na rua deserta dos Laurent, não ocorre nada, aparentemente nada, de modo tal que, após um tempo de espera, as palavras inaugurais do filme “e?”, “nada”, bem poderiam voltar a traduzir a posição do espectador ante este último plano, até tal ponto de não ver o que aí sucede (p.71) [tradução nossa].

E, com efeito, isso é o que acontece. O espectador, além de não esperar a chegada do final, não é capaz de perceber o que acontece na última cena. Este “jogo perverso” realizado por Haneke em modo experimental, funciona perfeitamente. O espectador distraído após um tempo de espera, não se dá conta de que o filho de Majid está na porta do colégio falando com Pierrot.

Na entrevista realizada por Serge Toubiana a Michael Haneke, este diz a respeito:

Sim, é muito divertido para mim. Há gente que o viu, e falamos dele. Sempre pergunto o que viram ao final. Estão divididos. Há os que dizem que o entenderam, que é a geração futura que herdará o problema, e outros que viram Pierrot e o filho de Majid se encontrarem. Não se sabe o que dizem, embora o diálogo tenha sido escrito. Mas não quero contá-lo. Que dizem? Deve continuar

sendo uma pergunta para os espectadores. Para os que não os reconheceram também, porque é um plano longo (...) [tradução nossa]⁶⁴.

Como podemos ver nesta confissão, sua intenção é desorientar o espectador privando-lhe do bem-estar que supõe o acabamento da obra. Desta forma, o final inacabado também contribui com a crítica à sociedade europeia que o filme apresenta. Uma sociedade que necessita da determinação para se sentir segura e passar despercebida como parte da coletividade.

Como pudemos comprovar, Haneke desafia a estrutura da dramaturgia clássica suprimindo a apresentação linear de introdução, nó e desfecho. É como se nestes filmes “o nó” estivesse presente em todo momento. Converte-se assim, em um símbolo, um elemento narrativo, além da história representada. O nó que asfixia a sociedade ocidental e do qual não é possível livrar-se. Em todos os seus filmes, os finais são desalentadores.

3.2.8. Ritmo e montagem

Tudo quanto vimos no curso deste capítulo, bem como o que será ainda trabalhado, é, afinal de contas, um subproduto do ritmo resultante de cada um destes filmes. Pensemos nestes elementos. O plano seqüência, a imagem fixa, o fora de campo, os sons, os silêncios e a música, os créditos, a tonalidade, o final do filme e cada um dos planos; todos eles criados pelo diretor baseado em um ritmo ou um tempo de reflexão concreto e organizados através de um tipo de montagem.

De acordo com Mitry (1986), a montagem não só assegura uma sucessão harmoniosa e, por suposto, rítmica dos recursos formais, mas, além e sobretudo, constrói a obra, assegura seu desenvolvimento ao mesmo tempo temático, dramático, psicológico e temporário. Graças à montagem e ao ritmo marcado por ele, elabora-se a realidade ficcional do filme dando forma a todo o conjunto. Um conjunto de segmentos descontínuos se organiza em função de uma ordem temporária específica. Cria-se uma realidade inventada

⁶⁴Entrevista de Michael Haneke realizada por Serge Toubiana em 2005 sobre a reedição de *Violência Gratuita* (1997). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=28Q8m1Lr4GY>

na qual o espaço e o tempo são diferentes e a qual surge como resultado de uma reestruturação dos recursos oferecida pela montagem.

Todos os filmes de Haneke possuem uma estrutura fragmentada que se organiza em função de um tempo narrativo, sendo este o único vínculo de união entre os planos. Nestes filmes, não encontramos momentos que nos transportem para outro tempo a não ser o seguinte na narração, ou em todo caso, ao tempo de outro personagem, como ocorre em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, onde passa de um personagem a outro também em ordem cronológica. Dos sete filmes que aqui propomos, podemos assinalar como exceção de salto temporário, os sonhos que George tem no filme *Caché*, nos quais o protagonista se vê menino com Majid na fazenda onde se criou. Esta dimensão poderia ser entendida como a única alteração temporária de toda sua filmografia, e mesmo assim, é introduzida como um fato cronológico, o sonho da personagem em um momento concreto da história, e não por meio de um *flash back*. Haneke nos mostra o sonho, não como um fato real, mas como o que realmente é, um produto da inconsciência, e o faz apresentando uma imagem com muita luminosidade para que seja bem diferenciada. Para o diretor, os sonhos, tal como as imagens de televisão, apesar de terem a mesma aparência que a realidade, não podem ser fatos confiáveis ou objetivos, e, portanto, não devem ser considerados para tomar consciência do presente, nem para se atuar com base neles.

O ritmo do filme deve estar justificado pelos sentimentos e pelas idéias que sugere, e pela participação que provoca no espectador, ou dito de outro modo, a dependência a um tipo de ritmo deve ser provocada pela necessidade de expressão do filme. Um bom exemplo para pensar no tema do ritmo como expressão ou alusão de significados, o encontramos na cena do elevador em *A Professora de Piano*, gravada praticamente em tempo real, onde vemos como a professora e sua mãe pegam o elevador deixando de fora o ágil Klemmer que decide subir pelas escadas. Degrau a degrau, como nos indica o som de seus passos. Este elevador demora uma eternidade para estar dentro de um filme. O tempo nesta cena constitui-se como um momento de tensão que nos obriga a pensar na estranha condição dessas mulheres solitárias que se creem com o direito de poder desprezar a todo aquele que cruza seu caminho.

Haneke usa uma montagem fragmentada intencionalmente para criar certos efeitos nos espectadores. Suas composições nunca são harmoniosas. Em várias ocasiões,

encontramos momentos de inação ou simplesmente de esvaziamento convertendo-se em elementos significativos para a composição. Também não encontramos a presença de descrições visuais, em parte devido a sua fixação pelo plano estático, nem de alterações rítmicas pronunciadas. O ritmo nestes filmes se converte no gancho para provocar certos sentimentos nos espectadores como a frustração, a incompreensão ou a irritação para chegar até a reflexão, sendo este o ponto que interessa ao diretor. Isto pode ser entendido como outro atentado contra a narrativa cinematográfica clássica e sua vinculação à dramática aristotélica, como expusemos no capítulo anterior, na qual o dinamismo e a persuasão do espectador são os eixos centrais do desenvolvimento narrativo.

Em um blog que trata questões sobre o filme *Fragments de uma cronologia do acaso* para falar da oposição de Haneke à narrativa clássica, encontramos o seguinte comentário do diretor:

O mainstream, o cinema comercial, faz-nos crer que o sabemos tudo. E isso é chatíssimo. Na literatura do século XX, ao menos na segunda metade, não há nenhum escritor que se tenha atrevido a dar a impressão de que o sabemos tudo. É a fragmentação a única forma de abordar um tema com sinceridade. Ao mostrar pequenas peças, a soma desses fragmentos dá ao espectador a possibilidade de escolher trabalhando a partir de suas próprias experiências. Isto é, há que provocar no espectador que sua máquina intelectual e emocional se ponha a trabalhar [tradução nossa]⁶⁵.

Este filme propõe, através de uma série de cenas aparentemente desconexas que formam uma continuidade narrativa não explícita, ativar a reflexão no espectador a partir de sua própria experiência. Diz o diretor: “queria apresentar fragmentos reconhecíveis. Não compreensíveis, senão reconhecíveis, que não é o mesmo”. Haneke não quer mostrar a realidade tal como é, já que isto é algo impossível. A realidade às vezes é trivial, assim, o discurso de Haneke, retido em um ritmo, pode parecer cansativo em algumas ocasiões. Aqui, o diretor confessa que duas das cenas de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* foram intencionalmente criadas para irritar o espectador: a cena da conversa telefônica da avó com uma duração de nove minutos, mas, sobretudo a cena do treinamento de ping pong do garoto. O diretor assinala, referindo-se a estas cenas, que o espectador deve passar por uma série de etapas enquanto contempla ditas situações. Interesse, perplexidade, irritação, impaciência, e finalmente voltar ao interesse. Com a duração

⁶⁵ Disponível em: <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com.br/search?q=haneke>

prolongada das situações, marcando um ritmo que resulta ser bastante incômodo, e a partir de uma montagem fragmentada, o diretor consegue centrar o interesse do espectador no modo com que a cena se representa e não na cena em si mesma. No caso do *Código Desconhecido*, a presença da montagem fragmentada já aparece indexada ao título ao iniciar-se o filme, com um subtítulo que diz: “relato incompleto de diversas viagens”. Desta forma, o espectador fica previamente avisado sobre o tipo de composição que o filme vai apresentar. São peças inacabadas que não dizem além do que mostram, mas das quais se poderia derivar todo um mundo de significações.

Outra característica que se destaca por meio de um tipo de montagem e de uma intenção rítmica é a materialidade sobre a qual já fiz menção no capítulo anterior como característica da teatralidade. Ao ter estes filmes tantos momentos de inação, a matéria se converte em algo mais visível para o espectador, passando a operar nos dois campos de ação. Por um lado, como crítica direta ao mundo coisificado e à sociedade de consumo, e por outro, como uma estratégia de aparência estética que podemos denominar minimalista. Ambos os pontos serão retomados no seguinte item.

Como viemos comprovando ao longo deste capítulo, a composição interna do filme, regida pela *mise en scène* e organizada por uma montagem fragmentada, sem cortes injustificados, é a chave para compreender o estilo Haneke. A dureza de seus filmes é suavizada mediante um radical controle cênico. Cenas tão agressivas como são o assassinato de um jovem por outro (*Video de Benny*), a morte de um menino diante a presença de seus pais (*Violência Gratuita*) ou o suicídio coletivo de uma família (*O Sétimo Continente*) instauram-se em seus filmes sem expectativa, como se da realidade mesma se tratasse. Suspendem-se as emoções desdramatizando as situações mediante uma rigorosa sobriedade cênica, tudo pensado para desestabilizar o espectador e para que ele possa refletir sobre o mundo que se lhe apresenta. Como afirma Hernández (2009) no livro dedicado à obra deste diretor:

Na obra de Haneke os níveis de realidade e de ficção estão prodigiosamente confundidos, devido à estrutura que adota o relato como *caixa chinesa*, e a seus fragmentos, o papel de contracampo e o uso do enquadramento. Haneke defende com paixão a estrutura fragmentária da realidade (...). Nunca se vê a totalidade da realidade, apenas fragmentos da realidade (p.15) [tradução nossa].

3.3 A IMAGEM-HANEKE

O tratamento da imagem neste filme se vê condicionado por um rigoroso mecanismo estético regido por critérios de adequação expressiva. Haneke busca em seus filmes a imagem concreta, aquela que mais se aproxime desse determinado momento de expressão. Estes filmes não se preocupam em deleitar o espectador por meio da contemplação de belas imagens. O cinema deve ter uma imagem justa, precisa, que verdadeiramente sirva para expressar uma intenção. A imagem não é unívoca, nem intercambiável, e por isso, é necessário encontrar essa exatidão que permita concretizar a ideia. Bresson (1979), referência na obra de Haneke, dizia que um conjunto de boas imagens pode chegar a ser detestável. No cinema de Haneke, esta frase de Bresson marca presença.

O enquadramento indica o que é que devemos olhar e também aquilo que não está permitido olhar. Faz com que os elementos internos que o compõem, ou melhor, aqueles que vemos dentro do quadro, sejam excludentes em relação àquilo que há fora de campo, ao mesmo tempo em que o que está fora fica designado pelo enquadramento. Retomemos a seguinte afirmação de Comolli (2010): “o enquadramento é um ocultador” (p.38) esconde o que não devemos ver e pelo fato de escondê-lo, o insinua. Cumpre, portanto, uma dupla função, um pouco enganosa para o espectador. Por um lado, guia seu olhar, lhe indicando o que deve ser considerado, limitando sua visão, e por outro, exige que se considere aquilo que não foi sugerido.

Enquadrar é subtrair da visão tudo aquilo que não está no enquadramento. Enquanto ocultador, este não somente encobre uma parte mais ou menos importante daquilo que se deixa ver do mundo visível, do campo visual, como também impede de ver o que ainda não está enquadrado ou o que já não está. Em outras palavras, enquadrar é ocultar uma por trás de outra ou uma por outra, uma sucessão de ações temporais passadas e futuras. (Idem, p.38) [tradução nossa].

Pasolini (1992) definiu como “enquadramento obsessivo” um tipo de tratamento da imagem nos filmes de Antonioni, baseado na concretização excessiva do quadro. O

fetichismo⁶⁶ do enquadramento como estandarte da imagem. Este tipo de enquadramento referido por Pasolini busca a perfeita composição dentro do espaço do quadro, sendo este um espaço limitado. O enquadramento não é natural, e não sendo natural, designa a existência do artifício que torna possível a realidade cinematográfica. A existência de um quadro implica o fato de que existe um diretor que busca impor um ponto de vista ao espectador. A presença de um rigor obsessivo pelo enquadramento se manifesta em todos os filmes de Haneke. Podemos dizer que fica constatada em sua obra, a célebre frase de Godard “não é uma imagem justa, é justamente uma imagem”. (apud HERNÁNDEZ, 2010)

O criador é quem escolhe concretamente uma imagem e descarta muitas outras, também úteis. Essa imagem escolhida, imagem precisa para seu criador, serve para sustentar a intenção do mesmo. O plano ganha sentido no momento em que o espectador começa a decifrá-lo. Segundo Jean Mitry (1986), o plano se converteu no julgamento do diretor sobre as personagens representadas e isto fez com que a análise triunfasse, se sobrepondo a narração, reforçando deste modo a visão cinematográfica.

Como podemos ver na entrevista de Christopher Sharrett, Haneke reconhece sua fixação pelo plano:

É importante que a imagem seja fria, mais fria que a ‘realidade’ porque geralmente na televisão tudo se mostra mais quente do que é na realidade, dando como resultado uma espécie de meio artificial. Utilizo essa imagem fria porque permite se distanciar e o resultado é mais nítido. Quando uma imagem é azulada, dá a sensação de ser mais nítida, se é mais vermelha ou amarela (cores quentes) a imagem fica mais difusa, mais agradável. Esta visão azul, fria, cirúrgica que me costumam repreender pode vir disso, porque os enquadramentos dão a impressão de serem bastante nítidos, de olhar à distância⁶⁷.

A seguir, realizaremos uma classificação dos tipos de enquadramentos mais comuns encontrados nos filmes de Haneke, atendendo à composição dentro do quadro, para, através

⁶⁶ Em seu artigo “*Photography and Fetish*” (1984) Christian Metz sublinha o caráter fetichista da fotografia. Aqui Metz menciona a fotografia como um corte no interior do referente. O objeto cinematográfico se instaura em um novo mundo a partir de sua referência. Passa da vida à representação. O autor faz uma comparação entre a fotografia e a morte em vários sentidos, dizendo: “Tirar fotografias é algo imediato e definitivo, como a morte e como a constituição do fetiche no inconsciente (...) A fotografia é um corte do referente (...) um fragmento, um objeto parcial, para uma longa e imóvel viagem sem retorno”.(p.84)[tradução nossa] Como assinala Metz, o cinema será, portanto, o fetiche em seu estado físico.

⁶⁷ Disponível em: <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> [tradução nossa].

da análise destes traços objetivos, procurar uma reflexão sobre a forma em que as imagens se apresentam.

3.3.1. A Imagem desumanizada

A automatização humana é uma das críticas mais poderosas do discurso hakeniano. Todos os seus filmes mostram uma sociedade dirigida, mecanizada, rendida, à mercê da dominação, como parte de um discurso que é capaz de se expressar graças ao um determinado registro estético. A “imagem desumanizada” é um destes recursos, ainda poderíamos dizer um dos mais notáveis, quando se define sua crítica à sociedade automatizada. O enquadramento que apresenta esta imagem consegue causar um estranhamento no espectador e, em consequência, ativar sua busca de compreensão do discurso dominante graças à imposição de um foco de atenção. Estes são planos fechados de partes dos corpos das personagens realizando atividades, criando uma analogia entre o homem e a máquina. Em algumas ocasiões, estes planos se apresentam tão fechados que dão a sensação de quererem asfixiar as personagens. São enquadramentos desumanizadores porque fossilizam as partes humanas, geralmente as extremidades, para convertê-las em simples utensílios. A “imagem desumanizada” está presente na maioria de seus filmes.

No caso de *A Professora de Piano* mostra-se repetidas vezes o plano visto de cima, totalmente debruçado, das mãos de diferentes pianistas tocando. Representa-se assim a rigorosa disciplina exigida pela professora. O plano das mãos da mãe da professora usando o telefone para localizar sua filha é outro bom exemplo para se pensar na funcionalidade deste tipo de plano. Aqui a mecanização humana se mostra como um ótimo recurso para representar o controle ao qual se vê submetida a pianista por parte de sua mãe. No filme *O Sétimo Continente*, existem várias cenas que recorrem a este tipo de enquadramento. Na cena do supermercado, por exemplo, uma das mais impactantes do filme, vemos como a família vai ao estabelecimento fazer compras e o quadro nos mostra unicamente suas mãos pegando os produtos das prateleiras e colocando-os no carrinho. Este hábito se apresenta como uma síndrome autômata. Também encontramos o mesmo enquadramento na cena do café-da-manhã em família, no início do filme, e na cena em que destroem todas as suas propriedades, antes de realizarem o suicídio coletivo que encerra o filme. Encontramos

outro bom exemplo deste enquadramento rigoroso em *O Vídeo de Benny*, quando aparecem as mãos do personagem manipulando seus dispositivos tecnológicos. Estas imagens obsessivas representam as ideias fixas de suas personagens. Deste modo, vemos como o enquadramento em *A Professora de Piano*, recaía sobre o piano; em *O Sétimo Continente*, sobre os produtos de consumo; e em *O vídeo de Benny*, sobre a tecnologia onde Haneke situa o olhar.

De acordo com Aumont (2001), todo enquadramento é um trauma visual para o espectador, mas, obviamente, nem todos os enquadramentos produzem o mesmo impacto. A “imagem desumanizada” de Haneke produz um impacto maior devido à sensação de estranhamento ou distanciamento gerada para obrigar o espectador a realizar uma reflexão sobre a intencionalidade do enquadramento. Em sua concepção se vê inserida a ideia de maltrato visual do espectador.



O Video de Benny

O Sétimo Continente

A Professora de Piano

3.3.2 A Imagem consumo

A “imagem consumo” é outro dos jogos visuais que Haneke utiliza para coagir o olhar do espectador. A imagem se compõe do primeiro plano de um objeto situado em um quadro aberto. Isto faz com que a imagem se apodere da atenção do espectador ao ver-se definida por uma atenção centralizada⁶⁸. No meio do plano se situa o objeto pretendido como foco principal, de tal modo que aumenta o campo visual útil devido à concretização do estímulo que se apresenta. O objeto do plano se eleva até alcançar uma postura

⁶⁸ Este tipo de atenção é definida por Aumont (1995) como “focalização sobre os aspetos importantes do campo visual, destacados por um processo às vezes chamado de pré-atentivo, (...) permitindo que a atenção se fixe sobre um desses segmentos desde que necessário” (p.59) [tradução nossa], diferenciando-a assim da atenção periférica que se ocupa dos elementos próximos aos limites do campo visual.

fetichista. Todos estes planos mostram no centro do quadro um bem de consumo habitual (comida, dinheiro, imagens, tecnologia), com a finalidade de construir um julgamento sobre o papel consumista do homem em sociedade. Portanto, a “imagem consumo” como aqui foi definida, é encontrada repetidamente em toda sua obra.

Em *O Vídeo de Benny*, a imagem é constatada mediante os planos das câmeras sobre as diversas tecnologias, remetendo ao progresso tecnológico que a sociedade tem vivido nos últimos tempos ou com o plano do hambúrguer do McDonalds, por exemplo, como signo inquestionável da sociedade capitalista. No caso de *O Sétimo Continente* encontramos o plano do peixe da menina representando sua fragilidade e a dependência do homem, também convertido em um bem de consumo sob a categoria de animal doméstico. Encontramos também o plano inicial da placa do carro da família, o plano do despertador na manhã e os planos de todos os bens materiais que são destruídos pela família. Em *A Professora de Piano*, representa-se o consumo de pornografia por meio dos filmes que a pianista procura no sexshop. As necessidades sexuais também passaram a ser um bem de consumo capitalista, privando o sexo do afeto que o caracteriza. Em *Código Desconhecido*, Haneke alude ao fato de que o mundo das imagens e da arte em geral se converteu em um bem de especulação, por meio das imagens das fotografias que o fotógrafo rouba dos passageiros do vagão de metrô sem que eles se deem conta.

Como vemos, os produtos selecionados pelo diretor para compor o quadro, são de caráter enigmático: o hambúrguer, a tecnologia, o animal doméstico, as fotografias, o pornô. Estes produtos de consumo aludem às grandes circunstâncias do sistema capitalista, pois são símbolos das piores consequências de sua influência e um reflexo de nossa sociedade atual. Todos os objetos enquadrados que compõem a “imagem consumo” sugerem, de algum modo, a ideia de capital. Assim, Haneke consegue sustentar uma crítica ao sistema capitalista através da vinculação da imagem com o domínio simbólico, possibilitando uma situação de reflexão entre o espectador e a realidade.



O Video de Benny

O Sétimo Continente

A Professora de Piano

3.3.3 A Imagem desabitada

A “imagem desabitada” caracteriza-se pela presença de um espaço aberto mostrando uma paisagem, mas também por um espaço vazio de elementos focalizados. A presença deste espaço de nada, faz com que se produza um choque no espectador que entra em crise ao se ver obrigado à simples contemplação de uma cena na qual nada acontece. O espectador perde a impressão de realidade. Deixa de participar de forma natural para desenvolver uma participação de tom reflexivo. Em todos estes filmes, se reitera a presença destes espaços ausentes, aparentemente desabitados. Estes planos cumprem o mesmo objetivo que aqueles aos quais se referia Pascal Bonitzer ao falar sobre cinema de Antonioni, “alcançar o não figurativo, através de uma aventura cujo final é o eclipse do rosto, o desvanecimento das personagens” (apud DELEUZE, 1984, p. 173) [tradução nossa].

Deleuze (1996), em seu livro “A imagem-tempo”, faz uma distinção importante entre o que seria um espaço vazio e uma natureza morta. Diz: “um espaço vazio tem valor ante tudo pela ausência de um conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se transformam em seu próprio continente” (p.31) [tradução nossa].

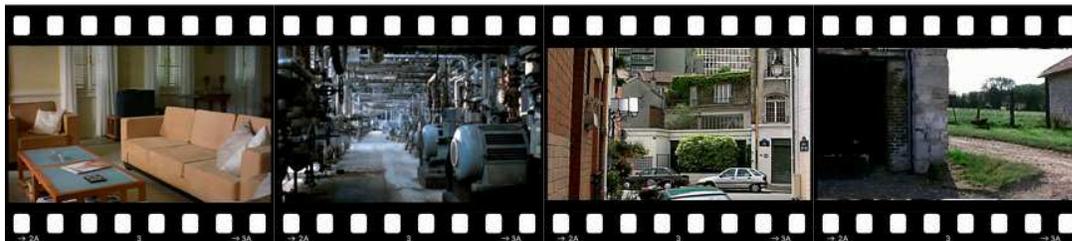
Para Deleuze, os espaços vazios são a imagem-tempo por excelência. Deixam ver o tempo por sua condição de construir-se como “situações óticas e sonoras puras”. O movimento no cinema se manifesta como a principal fonte produtora de realidade ao converter os objetos em corpóreos. Se o movimento para, o tempo também para, permitindo um lapso reflexivo que permuta a impressão de realidade, fazendo assim, com que se eleve a concepção artística do cinema. Portanto, os espaços vazios não devem ser entendidos

segundo um sentido de carência de conteúdo. Estes espaços “alcançam o absoluto como contemplações puras, e asseguram imediatamente a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu” (ibid, p. 30) [tradução nossa]. Recordemos a famosa frase de Bresson (1975), “chamará de belo o filme que te dê uma ideia elevada do cinematógrafo” [tradução nossa].

Neste sentido, “a imagem desabitada” possui uma característica muito peculiar que consiste em tornar visível o invisível a partir da própria reflexão sobre a invisibilidade aparente. Estes espaços vazios e naturezas mortas como ocorria nos filmes de Antonioni e também nos de Ozú, são um recurso autoral na obra de Michael Haneke.

As naturezas mortas, às quais nos referimos, são de modo geral um espaço cenográfico sempre ausente de personagens e definido pela duração do plano. Estes espaços não se registram pela falta de presença humana. Aqui os objetos, ou a matéria que vemos entre o vazio, convertem-se no foco de atenção. Vê-se inserida a ideia de introspecção ou reflexão sobre algo, através da observação da matéria, da experiência do exterior. A natureza destas imagens faz lembrar inevitavelmente os filmes de Tarkovsky, e mais concretamente, esses espaços transcendentais que estão presentes em toda sua obra. Os elementos que compõem o quadro nestas imagens encarnam de alguma forma, as personagens que saíram de cena. Neste sentido, por exemplo, o plano da fábrica onde trabalha o pai de *O Sétimo Continente* reencarna a mecanização da vida diária da família protagonista. Segundo Brecht (2004), ao olhar à representação de uma fábrica em funcionamento, vemos não só ações de seres humanos contra forças da natureza, senão também ações de seres humanos contra outros seres humanos. Parte deste complexo é visível e parte invisível. Mas no fundo tudo é visível. Os planos iniciais do interior da casa em *Violência Gratuita* representam a posição econômica vantajada da qual a família desfruta. As paisagens da vila perdida de *Código Desconhecido* reproduzem o despovoamento que ocorreu na zona rural como consequência da modernidade, representando ao mesmo tempo, o conflito que existe entre pai e filho. As gravações do exterior da casa da família de *Caché*, enviadas por um perseguidor, aludem à boa posição da sociedade francesa e, portanto, à discriminação sofrida pela população imigrante que se viu excluída vivendo nos bairros desfavorecidos da periferia. Estes são apenas alguns exemplos deste recurso estético tão significativo na obra de Haneke com o qual ele

pretende aproximar o discurso do espectador através de uma reflexão sobre o poder das imagens.



Violência Gratuita

O Sétimo Continente

Caché

Código Desconhecido

3.3.4. A Imagem que evidencia

A imagem haneke vive de uma dupla realidade. Por um lado, pretende manter a tensão da “realidade narrativa” custodiando a concentração do espectador na cena, graças à mediação de um dispositivo dissimulado, evitando-se movimentos de câmera e contrastes estéticos pronunciados (excluindo os planos-sequência tão comuns em sua obra e em pequenos casos isolados), e por outro, consegue afastar o espectador do relato demonstrando ser uma representação. A imagem se autodesigna segundo o modo de *mise en abyme* fazendo com que os espectadores experimentem um fluxo constante de tensões. Da verdade à falsidade, da realidade à ficção, da vivência à representação.

A “imagem que evidencia” destaca o dispositivo que a gera no momento mais inesperado para, desta forma, criar maior impacto. Estas imagens se delatam intencionalmente para lembrar o espectador que aquilo que ele está vendo não é mais que uma representação. Esta estratégia, que consiste na manifestação do dispositivo cinematográfico, permite a Haneke revelar a condição espetacular do cinema ao mesmo tempo em que faz uma denúncia à sociedade atual. Uma sociedade dirigida pelo espetáculo.

Em *Violência Gratuita*, Haneke rompe com a linearidade do relato na cena em que rebobina o filme para criar uma narrativa diferente. Deste modo, consegue romper as expectativas do público sobre o relato, fazendo-o sair da história em um dos momentos de maior tensão. Este mecanismo o faz lembrar sua condição de mero espectador, demonstrando-lhe até que ponto se vê condicionado pelas narrativas tradicionais, narrativa

clássica, ao mesmo tempo em que se constitui como uma crítica à mesma. Na primeira representação, Anne, a mãe, consegue pegar a arma que está sobre a mesa e mata um dos psicopatas com um tiro. É neste momento que nós, espectadores, conseguimos respirar tranquilos. Precisamos saber que, por fim, os bonzinhos do filme se vingaram. Em seguida, Haneke freia nossa ilusão rebobinando a fita. Quer nos demonstrar que o único responsável pela narração é ele. O diretor é o criador da representação. E o mesmo acontece quando um dos criminosos olha diretamente para a câmera e nos interpela, causando a ruptura da “quarta parede” que distancia o espectador da cena. Essa é a maneira como Haneke leva até as últimas consequências sua crítica sobre a representação midiática da violência.

Segundo Comolli (2010) “por defeito de um paradoxo bem brechtiano, a ruptura do efeito de ilusão não põe fim à cena (...), converte-se assim na reativação do desejo de ilusão. A suspensão da ilusão é desejo ou promessa da ilusão que ainda está por vir” (p.42) [tradução nossa]. Neste sentido, a imagem não somente rompe com a continuidade narrativa, como também com a impressão de realidade ficcional, criando um estado de tensão entre filme e espectador. Isto acaba se tornando uma consequência da natureza do cinema de se formar como narrativa, da “fatalidade ficcional do cinema”, diz Comolli (2010)

Outro exemplo de imagem que serve para refletir sobre os limites da representação mediante a aparição do dispositivo, encontramos no primeiro plano de *Caché*, como já mencionado. Aqui vemos um plano fixo e interminável, em completo silêncio, da fachada de uma casa vista à distância para depois, graças aos avanços e retrocessos que os protagonistas aplicam ao vídeo, nos darmos conta de que é a imagem de uma gravação e não um elemento “profílmico” da história em si⁶⁹.

Em *Código Desconhecido* também encontramos níveis de realidade que se sobrepõem de modo metanarrativo por meio de uma imagem que se evidencia na cena do *casting* de Anne. Vemos aqui a atriz Juliette Binoche representando a personagem de Anne Laurent no filme e Anne Laurent, que é atriz profissional, interpretando outra personagem

⁶⁹ Esta revelação do mecanismo como elemento reflexivo tem sido um recurso utilizado desde os primeiros tempos do cinema. Já em 1929, Dziga Vertov mostrava o dispositivo cinematográfico em seu filme inovador *O Homem com uma Câmera*.

dentro do filme, de forma que não sabemos quando é uma e quando é outra. Este engano que Haneke provoca no espectador utilizando um jogo de ficções, permite desvincular o espectador da narrativa para abrir uma reflexão sobre o mecanismo da representação.



Código Desconhecido

Violência Gratuita

Caché

3.3.5. A imagem da imagem – A imagem de arquivo

Como temos visto ao longo deste capítulo, uma das intenções mais valiosas da “imagem haneke” é questionar a veracidade da própria imagem. A primeira razão que leva à criação da “imagem da imagem” e da “imagem de arquivo”, sendo esta última uma categoria da primeira, é fundamentar o objetivo anterior. Do mesmo modo que a “imagem que evidencia”, esta também pretende pôr em dúvida sua validade, ao mesmo tempo em que questiona o fenômeno da representação.

A “imagem da imagem” sempre procede de uma tela de televisão. Em todos estes filmes, a presença da televisão é tão forte que poderíamos considerá-la como mais uma personagem do filme. Em várias ocasiões, estas imagens televisivas se manifestam, em um primeiro momento, em um sentido de continuidade narrativa, isto é, como se fosse o plano inicial de uma cena nova, para se revelar depois como imagens que provêm da televisão de um dos protagonistas. Em muitos momentos a “imagem que evidencia” se constitui como uma “imagem da imagem”. Assim acontece em *Código Desconhecido* por exemplo, com a interpretação da atriz dentro do filme e também nos planos das filmagens feitas pelo perseguidor de *Caché*.

Em *A Professora de Piano* encontramos este peculiar tratamento de imagem logo depois do primeiro momento de tensão do filme. A pianista se enfurece com sua mãe, uma senhora já madura, puxando seu cabelo até arrancá-lo, e logo após, na imagem seguinte,

Haneke mostra a imagem de um filme de televisão para em seguida voltar ao espaço diegético da narração fílmica; a senhora assistindo ao filme. Com esse pequeno lapso temporal que acrescenta esta imagem descontextualizada, o diretor consegue situar o espectador fora da narração para que considere os fatos que acaba de ver, e pense também neles como uma representação. Este mecanismo, que consiste em motivar o espectador a pensar na representação da representação, gera nele um sentimento de realidade, ao refletir sobre a possibilidade desta ser uma história real.

Em diversos momentos destes filmes, podemos ver como Haneke joga com a incorporação da realidade fílmica a partir de uma perspectiva ficcional ou de representação, de forma que se confundem os diferentes níveis de realidade do filme. Vemos isto, por exemplo, nas atuações de Anne em *Código Desconhecido*, tanto na cena da dublagem, como na cena da prova de *casting*. Encontramos o mesmo tipo de situação nas imagens gravadas por Benny ao longo de todo o filme, assim como a cena final vista através da câmera de vigilância da delegacia em *O Vídeo de Benny*. E também, nas imagens de televisão que nos mostram como o menino que mendigava na rua é entrevistado na televisão em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Outra técnica usada pelo diretor para construir a “imagem da imagem” é incorporar diretamente planos da televisão com imagens de arquivo como fazem os telejornais. Em seus três primeiros filmes e em *Caché*, Haneke nos bombardeia com imagens violentas e impactantes dos conflitos mundiais da atualidade. Quer demonstrar como as imagens de arquivo podem perder sua condição de documento, de registro dos fatos, e se converter em um meio que manipula o sentimento das pessoas. É dessa forma que Haneke luta contra o modelo de repressão midiática, fazendo com que o espectador reflita sobre o papel dos meios de comunicação e as relações de poder que eles exercem.



O Vídeo de Benny

71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso

A classificação que este trabalho propõe não deve ser entendida como um sistema fechado ou excludente, senão como uma categorização de imagens recorrentes na obra do diretor e, portanto, dentro de uma perspectiva de marca autoral. Neste sentido, percebemos que muitas das imagens nomeadas convertem-se em outras imagens na continuidade narrativa. Por exemplo, as “imagens consumo” passam a ser “imagens desumanizadas” quando o homem se dispõe a manipular os objetos situados dentro do quadro.

Estos planos se manifestam, em certo sentido, como imagens experimentais, ensaísticas, nas quais vemos inseridas percepções complexas em ocasiões incomuns, e que se manifestam como singularidades estéticas na obra do diretor, além de se constituírem em uma base poderosa para a crítica pretendida por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise da obra de Michael Haneke este trabalho pretende demonstrar como as novas cinematografias procuram reconfigurar os significados do realismo em suas representações. Podemos notar dois princípios comuns na mudança das estéticas do cinema contemporâneo. Por um lado, a oposição aos modelos de representação dominantes os quais tentam confundir a percepção da sociedade e podem servir para o alinhamento dos indivíduos, e por outro, a necessidade de um espectador consciente sobre os problemas existenciais que afetam ao homem de sua época. Ambas as questões são também os pilares que fundamentam a proposta do diretor que aqui nos propusemos a analisar.

Como vimos no primeiro capítulo, a vinculação ideológica com o movimento modernista permitiu a aparição de novas percepções para pensar sobre cinema, fazendo com que pudessem ser concebidas as novas cinematografias européias. O modernismo foi o impulsor das tendências estéticas contemporâneas entre as que se situa a obra de Haneke. Para conseguir reformar as representações foi necessário reformar também o pensamento sobre a realidade. Olhar para fora não superficialmente como se fazia até então, senão atendendo à condição do sujeito como componente ideológico-narrativo. O cinema deixa de ser entendido por sua transparência, por seu caráter imanente da realidade como dizia Bazin, para passar a fazer parte de uma realidade que jaz da experiência do espectador e é construída por este. Neste sentido, o fundamento para entender a realidade cinematográfica contemporânea se encontra na “magia da *mise en scène*”, ou seja, na construção do artifício por parte do diretor. É aí onde se devem buscar os índices de realidade do filme. Para estas novas estéticas, ver significa criar uma reflexão que vá além dos fatos apresentados nas telas, associando diferentes dimensões significativas ao mesmo tempo. Por esta razão é essencial que exista uma intenção de ver por parte do espectador. A cumplicidade do espectador se converte portanto, no elemento principal para a formulação do discurso. Para conseguir atingir ao espectador, o critério do diretor sobre a composição deve atender a uma situação ideológica concreta que esteja em conexão com o tempo em que o filme está sendo produzindo.

Após a breve descrição biográfica do diretor na qual se destaca uma vida marcada por uma longa história de conflitos políticos e sociais que surgem da pós-guerra, deduzimos que sua filmografia se confirma como um produto de sua experiência de vida. Sua participação no meio teatral primeiro, e no televisivo depois, foi determinante para sua formulação estética em cinema, sua última conquista. Tais experiências se enunciam como uma ferramenta de estilo na obra do diretor refletindo um verdadeiro talento para a composição cênica. Deduzimos assim que o objetivo da teatralidade nesta filmografia é produzir um olhar consciente no espectador sobre os fatos representados, através de uma rigorosa construção da *mise en scène* e do trabalho de interpretação dos atores. Em base aos filmes selecionados para a análise, assinalamos o valor da gestualidade e o uso continuado do plano fixo como os princípios mais importantes para poder entender o cinema de Haneke através do conceito de teatralidade. Outros dispositivos teatrais que também destacamos com o fim de apoiar esta idéia foram: a) os espaços abertos, b) as tomadas longas, c) o uso excessivo de planos frontais, d) a fragmentação narrativa, e) os planos de corpo inteiro, f) a distribuição dos objetos atendendo à composição, g) os silêncios, h) o uso da profundidade de campo, i) as entradas e saídas dos atores na cena, e j) o vazio como elemento significativo da composição. Supomos que as características teatrais que estes filmes apresentam se convertem no dispositivo perfeito para levar a cabo a crítica de uma sociedade adormecida por seu estado de submissão.

Além do aspeto teatral de seus filmes, este trabalho assinala a estreita vinculação da doutrina ideológica e estética que existe entre a proposta do dramaturgo alemão de princípios de século, Bertolt Brecht, e o diretor contemporâneo Michael Haneke. O nexó ideológico mais importante que une os respectivos autores e do qual derivam todas as ações para a construção cênica, consiste no vínculo entre criação artística e razão social. O objetivo é atuar a serviço da construção social e por isso se considera que a sociedade deve ser a protagonista da representação. A proposta de Brecht propõe uma mudança na conceção cênica e um novo estilo de interpretação dos atores para conseguir que os espectadores adotem uma atitude crítica sobre os fatos representados. Neste sentido assinalamos alguns aspectos das propostas brechtianas acentuados como rasgos determinantes para a construção da *mise en scène* dos filmes de Haneke: a realidade social e o pensamento marxista, o entretido pelo formativo, o distanciamento em lugar da catarse,

a exibição do dispositivo, a negação do herói, o gestus social e o diálogo simples. No entanto, apesar de serem muitos os recursos de Haneke extraídos da teoria brechtiana, também notamos em sua estética a presença de novas estratégias para abordar as exigências sociais da realidade do momento. Ambos os autores pretendem uma mudança de atitude para com a realidade e já que a realidade se constitui como um fenômeno instável, Haneke se viu obrigado a procurar novas estratégias para abordar a situação específica da época a qual se enfrenta com sua representação.

Em um terceiro momento dessa dissertação, centrado no estudo dos aspectos formais encontrados nos filmes, vimos como o diretor se manteve fiel a certos princípios em todas suas películas. Assinalamos assim que o valor da autoria de Haneke se define pelo peculiar tratamento da realidade que emana de suas películas. Para este diretor a realidade não é objetiva, mas contraditória, e nunca se manifesta completamente, pelo que sua representação também não pode ser clara e diáfana já que deve ser pensada em base a ditas conseqüências. Os fatos representados não podem ser pensados como situações objetivas, pelo que se faz necessário transmitir uma intenção concretizada em uma idéia e mediante um dispositivo de ação. Em geral esta é a razão pela qual Haneke recorre ao uso de uma metalinguagem para confrontar a realidade cinematográfica, e o faz mediante um olhar dominante que manifesta sua independência em relação às ações narrativas. Notamos em sua obra um absoluto controle cênico para poder ativar no espectador uma reflexão sobre as próprias imagens. Precisa-se desmascarar a imagem dominante do sistema e por isso o meio mais adequado para conseguí-lo em um mundo de razões encubertas é através da reflexão.

Em conclusão, nossa hipótese é que o poder da filmografia desse autor se fundamenta principalmente em dois aspectos. Primeiro, em uma elaboração feita através de imagens, som, montagem, atores e diálogos, criando um sentido intertextual baseado em um jogo de tensões entre realidade e ficção, edificando certas percepções em seus espectadores a partir de uma encenação que atua diretamente sobre os mecanismos psicológicos. E o segundo e mais importante, na mirada do espectador como sujeito ideológico narrativo, convertendo-se, portanto, na essência de seu cinema.

Hanake quer evocar um olhar consciente ante os horrores da realidade presente declamados sem morbosidade. Os devaneios sociais confluem no pensamento do espectador e servem como meio de arrancar-lhe uma reflexão sobre o mundo. Sua obra

pretende fazer uma reflexão crítica ao homem de nossa época, está relacionada ao que somos e ao que seremos, e por isso a importância de sua análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. BERGALA, A. MARIE, M. VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Editora Paidós, 1985.
- AUMONT, J. MARIE.M, *Análisis del Film*. Barcelona: Editora Paidós, 2002.
- AUMONT, J. *A Imagen*. 2ª Ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____ *La Estética de Hoy*. Madri: Ediciones Cátedra, 2001.
- _____ *Las Teorías de los cineastas*. Barcelona: Editora Paidós, 2002
- _____ *O olho interminavel*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ADORNO, Th. W. *Crítica cultural y sociedad*. Madri: Serpe, 1984.
- ARENDT, Hannah. *La Condición Humana*. Buenos Aires: Ed. Paidós. 2009.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine? El mito del cine*. Madrid: Ediciones Rialp. 2004.
- BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol I. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, pp.233-252.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMEJO, BERROS. Jesús. *El cine y su espectador en los intersticios de la realidad y la ficción*. In: *Caleidoscopio Cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Universidad de Valladolid. 2010. pp. 129-174.
- BOWIE, José Antonio. *La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología*. Revista Signa 19, 2010, págs. 35-62 [acesso 07 março 2012] Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-teatralidad-en-la-pantalla-un-ensayo-de-tipologia0/>
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba editorial. 2004.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F: Ediciones Era, 1979.
- CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996
- CAUGUIE, John (Org) *Theories of Authorship: A reader*. London/Nova Iorque: Routledge, 1999.
- CHION, Michel. *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1993.

COMOLLI, Jean-Louise. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

CORNAGO, Óscar. *Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad*. In: CASTILLO, R. GUTIÉRREZ, F. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del s.XX*. Madri: Visor, 2001, p. 549-560.

_____ *La teatralidad como crítica de la modernidad*, Tropelías, Universidad de Zaragoza, 2006, p.191-206. [acceso 21 março 2012] Disponível em: <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=271>

_____ *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*. Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral. No. 1, agosto. 2005. [acceso 21 março 2012] Disponível em: www.telondefondo.org.

CURRIE, Gregory. Ficcões Visuais. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol I. São Paulo:Editora Senac SP, 2005, pp.171-188

DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Buenos Aires: 2º Ed. La marca editora, 2008.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós. 1984.

_____ *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós. 1996.

DEPES PORTAS, Danusa. Michael Haneke e a récita das sobrevivências. 11/2011 [online] [acesso 01 maio 2012]. Disponível em: <http://www.mostrahaneke.com/pdf/13depes.pdf>

DURKHEIM, Émile. *La division del trabajo social*. Madri: Akal Ediciones, 2001.

FOUCAULT, M. *Las Palabras y Las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

FERRO, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 1980.

FONT, Domènec. *Paisajes de la Modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

GARRIDO, Manuel, *Deber y simpatía: una breve reflexión sobre el egoísmo y el altruismo en la Fundamentacion metafísica de las costumbres* In: *De Nobis Ipsi* Silenus. Madri: Ignacio García de Leaniz ed, 2010.

GÓMEZ TARÍN, F. Javier. *Valores tradicionales y pensamiento único. Los intelectuales contra las cuerdas*. In: Revista DISENSO, núm. 47, Sociedad de Estudios Canarias Crítica, La Laguna, 2005. Págs. 4-9.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla. *Haneke y sus juegos perversos. A propósito de Cache (Escondico)*. In: *Caleidoscopio Cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Universidad de Valladolid. 2010. pp. 63-110.

GRUNDMAN, Roy. *Introduction: Haneke's Anachronism*. In: GRUNDMAN, R. A Companion to Michael Haneke, ed. Roy Grundmann. 2010, pp. 1-51

HERNÁNDEZ, Juan. A. Michael Haneke. *La Disparidad de lo trágico*. Madri: Ediciones JC, 2009.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *Del teatro al cine*. Revista Ade-teatro. Nº 22, Out, 2008. pp. 126-145. [acesso 15 março 2012] Disponível em: http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Del_teatro_al_cine.pdf

LEDÓN, Margarita. *Del cine ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2003.

LELLIS, George. *Bertold Brecht: Cahiers du cinema and contemporary film theory*. Ann Arbor: UMI Researchs Press, 1982

LOSILLA, Carlos. *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Departamento de Comunicação; Universitat Pompeu Fabra, 2010. Tese de Doutorado em Comunicação.

LUKÁCS, Georg. *Historia y conciencia de clase*. México DF: Grijalbo, 1969.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Ed, Gedisa. 1996.

_____ *La condición postmoderna*. Madri: Ed.Cátedra, 1987.

_____ *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris: Galilée, 1991.

MARTIN, Adrián. *¿Qué es el cine moderno? Cartografías de un Cine Contemporáneo*. Chile: Uqbar Editores, 2008

MARX, La ideología alemana, Universitat de València, 1991, pp. 30-61.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1977.

_____ *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

- _____ *Photography and Fetish*. Nova Iorque: October, vol. 34, 1984, pp. 81-90
[acesso 03 março 2011] Disponível em:
<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Metz-Photography-and-Fetish-October1985.pdf>
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. Las estructuras 1*. Madri: Siglo XXI. 1986.
_____ *Estética y psicología del cine. Las formas 2*. Madri: Siglo XXI. 1984.
_____ *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madri: Ediciones Akal. 1990.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- MURRAY, Smith. Espectatoriedade cinematográfica e instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol I. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, pp.141-169
- NAGL, Tobias. *Projecting Desire, Rewriting Cinematic Memory: Gender and German Reconstruction in Michael Haneke's Fraulein*. In: GRUNDMAN, Roy. *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann. 2010, pp. 263-279
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Madri: Alianza Editorial, 1988.
- OBRADORS, Matilde. *Abrazar la existencia. Territorios de "realidad" y territorios de "ficción" en la creación cinematográfica*. *Formats*, Revista de Comunicació Audiovisual, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005. Disponível em:
http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf_arti_esp/mobradors_esp_.pdf
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eregé*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.
_____ *Discurso sobre el plano-secuencia. Problemas del Nuevo cine*. (Varios autores) Madri: Alianza Editorial, 1971. [acesso 10 maio 2011]. Disponível em:
<http://www.elmundosinbrando.cl/2010/08/discurso-sobre-el-plano-secuencia-o-el-cine-como-semiologia-de-la-realidad/>
- _____ *Cine de Poesía*. In: PASOLINI, P. ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
_____ *Brecht: uma introdução ao teatro dialéctico*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- PEREZ BOWIE, Antonio. *La Teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología*. In: *Signa*. Revista de la Asociación de Semiótica. 2010. pp. 35-62

- SARTORI, Beatriz. *Michael Haneke. Mi cine muestra la axfisiante cultura vienesa*. In: Jornal El Mundo. El Cultural. 24 de out. 2001. [acceso, 5 fevereiro, 2010] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=28Q8m1Lr4GY>
- SEEßLEN. Georg. *Structures of Glaciation: Gaze, Perspective, and Gestus in the Films of Michael Haneke*. In: GRUNDMAN, R. *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann. 2010, pp. 323-337.
- SHOHAT, E. STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____ *Teoria do cinema e espetatoriedade na era dos “pos”*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol I. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.
- SONTAG, Susan. *Estilos Radicales*. Barcelona: Ed. De Bolsillo. 2007
- SORLIN, Pierre. *European Cinemas, European Societies: 1939-1990*. London; Nova Iorque: Routledge, 2001.
- _____ *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*: México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____ *Historia del cine e historia de las sociedades*. In: Film-Historia, Vol. I, No.2, 1991, p. 73-87
- STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia UP, 1992.
- TARKOVSKY, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo : 2ª ed. Martins Fontes.2002.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho : ensaios de cinema e video : (Mario Peixoto, Glauber Rocha e Julio Bressane)* São Paulo, SP: Perspectiva: FAPESP, 2003.

FILMOGRAFIA MICHAEL HANEKE

O SÉTIMO CONTINENTE – DER SIEBENTE KONTINENT (1989)

Direção: Michael Haneke.

Roteiro: Michael Haneke, Johanna Teicht

Pais: Austria.

Año: 1989

Duración: 104 min.

Elenco: Birgit Doll, Dieter Berner, Leni Tanzer, Udo Samel, Silvia Fenz, Robert Dietl

Produção: Wega Films

Fotografía: Anton Peschke

Montagem: Ema Balada

Direção de Arte: Rudolf Czettel

Vestuario: Roswitha Eppensteiner

Som: Karl Schlifelner

Estreio em França: 14 abril 1993



SINOPSIS

É o primeiro filme da Trilogia da Glaciação. O filme mostra como uma família quase perfeita, que atingiu esse maravilhoso status de classe média-alta graças ao suposto sucesso social, é a sua vez uma família totalmente desumanizada. Carece de motivações a nível emocional, não se comunica, entrega-se como cobaia à sociedade capitalista moderna e o único meio de sublevação que encontra é o mais trágico de todos, o suicídio coletivo.

O VIDEO DE BENNY – BENNY'S VIDEO (1992)

Direção e roteiro: Michael Haneke.

Pais: Austria, Suíça

Año: 1992

Duración: 105 min.

Elenco: Arno Frisch, Angela Winkler, Ulrich Mühe, Ingrid Stassner, Stephanie Brehme, Stefan Polasek, Christian Pundy, Max Berner, Hanspeter Müller, Shelley Kästner

Produção: Bernard Lang, Wega Film

Fotografía: Christian Berger

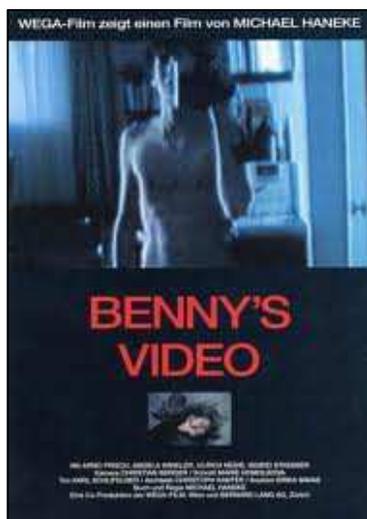
Montagem: Marie Homolkova

Desenho de Produção: Christoph Kanter

Vestuario: Bettina Leidl Erika Navas Lydia Polak, Susanne Meneghel

Som: Andreas Sigg, Eduard Hofmann, Karl Schlifelner, Mel Kutbay

Estreio em Austria: 4 março 1993



SINOPSIS

Benny, um jovem adolescente de 14 anos, filho de uma família acomodada, parece ser um garoto normal. Seus pais sempre ocupados com seus afazeres, equiparam-lhe de todo tipo de materiais tecnológicos para suprir a falta de atenção. Seu quarto se assemelha a um estúdio de gravação: câmeras, gravadoras e televisores. O pequeno Benny se converteu no camera man de qualquer passagem de sua vida ou da dos outros. O vídeo mais valioso que tem é da matança de um porco. Essas imagens caseiras e violentas passam a ser sua obsessão. Benny, já não sabe distinguir entre a realidade e a ficção, perde o controle da situação e acaba matando a uma jovem a quem convida a merendar em sua casa, só por saciar a curiosidade que sente pelo exercício da violência.

71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO – 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994)

Direção e roteiro: Michael Haneke.

Pais: Austria

Año: 1994

Duración: 100 min.

Elenco: G. Cosmin Urdes, Lukas Miko, Otto Gruhandl,

Produção: Bernard Lang, Wega Film

Fotografia: Christian Berger

Montagem: Marie Haider e Andreas Prochaska

Musica: Johann Sebastian Bach

Desenho de Produção: Christoph Kanter

Vestuario: Erika Navas

Estreio em Austria: 25 abril 1995



SINOPSIS

A notícia de um assalto bancário em Viena com uma repercussão de quatro mortos abre a complexa estrutura fragmentada deste filme. Cenas banais e aparentemente inconexas das vidas dos personagens vão sucedendo-se na tela. A relação entre as tramas só aparecerá no final, concentrada no desenlace: o violento acontecimento do começo do filme que afeta a todos os personagens.

VIOLÊNCIA GRATUITA - FUNNY GAMES (1997)

Direção e roteiro: Michael Haneke.

Pais: Austria

Año: 1997

Duración: 108 min.

Elenco: Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, Frank Giering, Stefan Clapczynski, Doris Kunstman

Produção: Wega Film

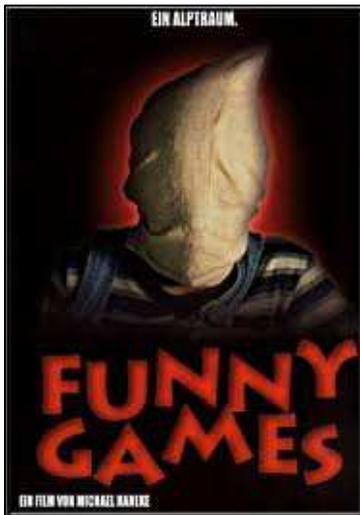
Fotografia: Jürgen Jürges

Montagem: Andreas Prochaska

Desenho de Produção: Christoph Kanter

Vestuario: Lisy Christl

Estreio em USA: 11 Março 1998



SINOPSIS

Anne, George e seu filho Georgie vão passar suas férias na sua casa do lago. Enquanto Anne prepara o jantar, de repente, Peter, um jovem educado que diz hospedar-se na casa dos vizinhos aparece na cozinha para que lhe emprestem uns ovos. A situação começa a se tornar incômoda, mas quando Anne se dá conta já é tarde demais, sua família e ela, são presos por dois estranhos que lhes torturam.

CODIGO DESCONHECIDO – CODE INCONNU (2000)

Direção e roteiro: Michael Haneke.

Pais: França

Año: 2000

Duración: 107 min.

Elenco: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Josef Bierbichler, Ona Lu Yenke, Luminita Gheorghiu, Arsinée Khanjian, Alexandre Hamidi, Helene Diarra

Produção: Coproducción Francia-Alemania-Rumanía; MK2 Productions / Les Films Alain Sarde / Arte France Cinema / France 2 Cinema / Bavaria Film

Fotografía: Jürgen Jürges

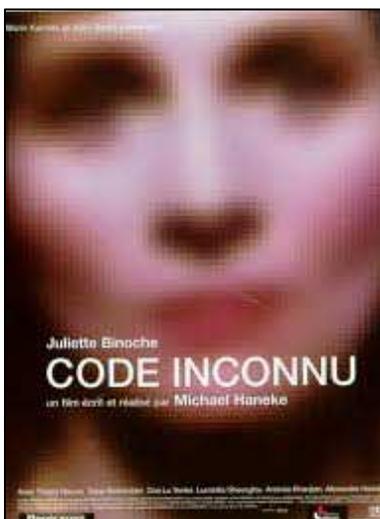
Montagem: Yannick Coutheron

Musica: Giba Gonçalves

Direção de Arte: Véronique Barnéoud.

Vestuario: Françoise Clavel e Gloria Papura

Estreio em França: 15 novembro 2000.



SINOPSIS

Neste filme Haneke explora amplamente a narrativa fragmentada, desconstruindo o filme em fragmentos parecendo um quebra-cabeça. A primeira cena, um plano-sequência de quase dez minutos mostra um acontecimento emblemático: um adolescente branco joga lixo sobre uma mendiga que pede esmola na rua. Um garoto negro que viu o que acabara de acontecer, exige que o jovem peça desculpas à mulher, mas este se nega. Os dois garotos começam a brigar até que chega a polícia para separá-los. A cena termina com o menino negro e a mendiga sendo levados até a delegacia, e o jovem branco culpado direto por aquilo, permanece em liberdade. Nessa cena se apresentam as personagens e abre para as narrativas do filme. O filme está centrado no cenário parisiense. O espectador deve preencher as lacunas que o diretor não completou. Aqui, alternam-se situações de felicidade com momentos de confusão e crise, criando um jogo de tensões nos espectadores.

A PROFESSORA DE PIANO – LA PIANISTE (2001)

Direção e roteiro: Michael Haneke.

Pais: França, Austria

Año: 2001

Duración: 130 min.

Elenco: Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot, Anna Sigalevitch, Susanne Lothar, Udo Samel.

Produção: Veit Heiduschka

Fotografia: Christian Berger

Edição: Nadine Muse e Monika Willi

Música: Martin Achenbach

Direção de Arte: Christoph Kanter

Vestuario: Annette Beaufays

Estreio em Cannes: 14 maio 2001



SINOPSIS

Este filme é a adaptação de uma novela de Elfriede Jelinek. Erica Kohut é uma professora de piano do Conservatório de Viena que se apresenta cheia de ambigüidades. Cara ao público como uma mulher reconhecida em seu trabalho e com grandes dotes para a música, no entanto nós espectadores, que observamos sua vida íntima, sabemos das patologias sexuais da professora. Sua vida sexual se limita a um morboso voyerismo e a certas mutilações masoquistas que se impõe. Até que um dia um de seus alunos a seduz privando-a de sua aparente tranqüilidade.

CACHÉ (2005)

Direção e roteiro: Michael Haneke.

Países: França, Austria, Alemanha e Italia.

Año: 2005

Duración: 115 min.

Elenco: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Annie Girardot, Lester Makedonsky, Bernard Le Coq, Walid Afkir, Daniel Duval, Nathalie Richard, Denis Podalydès e Aïssa Maïga.

Produção: Margaret Menegoz y Veit Heiduschka.

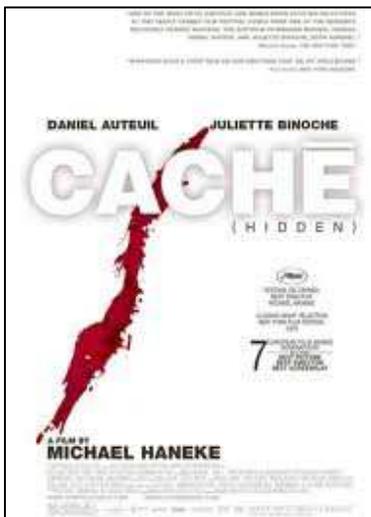
Fotografía: Christian Berger.

Montagem: Michael Hudecek y Nadine Muse.

Direção de Arte: Christoph Kanter.

Vestuario: Lisy Christl.

Estreio em França: 5 outubro 2005.



SINOPSIS

George pertence à burguesia francesa, apresenta um programa literário em televisão e desfruta de uma confortável vida junto com sua mulher e seu filho. O problema chega quando começa a receber uns videos anônimos, com gravações do exterior de sua casa, e uns desenhos inquietantes. Em nenhum momento da película se revela quem é o acosador, mas as imagenes que aparecem nos videos são cada vez mais pessoais, pelo que se supõe que o remetente não é desconhecido. George sente que está sendo ameaçado por um colega de infância, um menino argelino com o que parece não se ter portado muito bem. Tudo se descobre através do sentimento de culpa do personagem principal.