

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

BRUNO DA COSTA MAYA

**A REELABORAÇÃO DO POLÍTICO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE:
REENQUADRAMENTOS DO OLHAR FORA DE CAMPO**

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

BRUNO DA COSTA MAYA

A REELABORAÇÃO DO POLÍTICO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE:
REENQUADRAMENTOS DO OLHAR FORA DE CAMPO

Porto Alegre
2019

BRUNO DA COSTA MAYA

**A REELABORAÇÃO DO POLÍTICO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE:
REENQUADRAMENTOS DO *OLHAR FORA DE CAMPO***

Tese apresentada à Faculdade de Comunicação Social no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2019

Ficha Catalográfica

M467r Maya, Bruno da Costa

A Reelaboração do político no cinema de Michael Haneke :
reenquadramentos do olhar fora de campo / Bruno da Costa Maya .
– 2019.

184 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Político. 4. Haneke. 5. Fora de
campo. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

BRUNO DA COSTA MAYA

A REELABORAÇÃO DO POLÍTICO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE:
REENQUADRAMENTOS DO *OLHAR FORA DE CAMPO*

Tese de doutorado defendida e aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação Social pela banca examinadora constituída por:

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind
(PUCRS)

Prof. Dr. Roberto Tietzmann
(PUCRS)

Prof. Dr. Fabiano de Souza
(PUCRS)

Prof. Dr. Carlos Gerbase
(PUCRS)

Prof. Dr. Michael Abrantes Keer
(UFPEL)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa parcial de incentivo à pesquisa, sem a qual o presente trabalho não teria sido realizado.

À estrutura disponibilizada pela PUCRS: biblioteca e salas de estudo que foram essenciais para o desenvolvimento da tese.

Aos familiares, que estiveram ou não junto na jornada: aos meus avós, à memória do meu pai, Paulo Valério, à minha mãe Ana Costa, aos meus primos.

À minha orientadora Cristiane Freitas Gutfreind pelas orientações que propiciaram um aprimoramento na tese ao esclarecer os temas propostos.

Às contribuições dos colegas de Cinesofia: Luiz Guilherme, Rafael, Márcio, Germano e Tatiana que, pelas observações e sugestões, ajudaram o desenvolvimento do trabalho.

À secretaria do PPGCOM por disponibilizar orientações e informações importantes sobre o curso e eventos na área de comunicação.

Aos professores Fabiano de Souza e Roberto Tietzmann pelas contribuições na qualificação, que foram valiosas para o desenvolvimento da tese.

Ao cinema de Michael Haneke, que propiciou essas questões da tese e foi um dos fatores decisivos para a minha dedicação ao campo do cinema.

RESUMO

A presente tese procura compreender a reelaboração do político no cinema de Michael Haneke por meio dos reenquadramentos do *olhar fora de campo*. Para isso, foram analisados os filmes *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), tendo em vista as relações com o visível do regime estético proposto por Rancière (2014) na articulação com o político. Buscou-se trabalhar como os processos de reenquadramento são fundamentais para a mudança na lógica da intriga dos filmes. Trata-se, nesse sentido, de um estudo de caso sobre o político no cinema de Haneke com o intuito de elaborar o *olhar fora de campo* e, sendo assim, no que concerne à metodologia, foram criadas três categorias de análise que são importantes para os processos de reenquadramento (olhar para o campo, o campo vazio e a composição do campo). Selecionaram-se sequências dos filmes seguindo o método de análise fílmica por “segmentação” proposto por Aumont (2010), e houve uma descrição dos elementos da composição visual e sonora (luz, som, cenário), além dos movimentos de câmera. Além de Rancière (2014), o trabalho tem como suporte teórico as noções de *fora de campo* de Burch (1992), Aumont (1993) e Chion (2001), bem como proposições sobre a imagem de Deleuze (1990, 1985). Por meio da investigação de estratégias autorreflexivas de *Caché* (2005) e de *A Fita Branca* (2009), foi possível observar como se constroem elementos *fora de campo* por meio de um reenquadramento que se refere à reelaboração do político, fundamentado no mistério. Tal abordagem do cineasta, embora se aproprie de técnicas do *thriller*, pode-se constatar, busca fugir à lógica do regime representativo (RANCIÈRE, 2014).

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Haneke. Político. Fora de campo.

ABSTRACT

The present thesis aims to comprehend the elaboration of the political at Michael Haneke's cinema through the reframing of the out of field gaze. For this, the films *Caché* (2005) and *The White Ribbon* (2009) were analyzed, considering the relations of the visible one of the esthetic regime proposed by Rancière (2014) in the articulation with the political. The intention was to outline how the processes of reframing are fundamental to the change in the logic of the film's intrigue. In this sense, the thesis will focus in the political aspect of Haneke's cinema as a case of study considering the intention of elaborating the out of field gaze and, as such, with regard to methodology, three categories of analysis were created that are important for the processes of reframing (look at the field, the empty field and the composition of the field). The sequences of the films were selected following the "segmentation" film analysis method proposed by Aumont (2010), and there was a description of the elements of the visual and sound composition (light, sound, scenery), besides the camera movements. In addition to Rancière (2014), the work has as theoretical support the notions of the field out of Burch (1992), Aumont (1993) and Chion (2001), as well as propositions on the image of Deleuze (1990, 1985). Through the investigation of self-reflexive strategies of *Caché* (2005) and *The White Ribbon* (2009), it was possible to observe how the elements of the out of the field are constructed by a process of reframing, that is related to the re-elaboration of the political and based on the mystery. This kind of approach, although uses *thriller* techniques, seeks to escape the logic of the representative regime (Ranciere, 2014).

Keywords: Communication. Cinema. Haneke. Political. *Out of field*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Sequência de <i>Caché</i> : Georges e seus convidados | 30 |
| Figura 2- Sequência de plano aéreo em <i>Violência Gratuita</i> | 43 |
| Figura 3 - Sequência referente ao cachorro..... | 44 |
| Figura 4 - Sequência referente ao controle remoto (espectador)..... | 45 |
| Figura 5 - Sequência de <i>O Tempo do Lobo</i> | 47 |
| Figura 6 - Sequência referente à neblina no ambiente | 47 |
| Figura 7 - Sequência referente à chegada à estação de trem | 48 |
| Figura 8 – Judy em <i>Um corpo que cai</i> | 61 |
| Figura 9 – Reenquadramento: área de sombra e fundo com luz. | 63 |
| Figura 10 – Reenquadramento: a casa de Georges..... | 63 |
| Figura 11 – Sequência de <i>Cidadão Kane</i> | 65 |
| Figura 12 – Janela iluminada | 66 |
| Figura 13 – Moldura da porta..... | 66 |
| Figura 14 – Sequência de <i>Cidade dos Sonhos</i> | 68 |
| Figura 15 – Sequência representando ambiguidade em <i>Cidade dos Sonhos</i> | 69 |
| Figura 16 - Sequência referente à expressão das crianças | 72 |
| Figura 17 – Sequência do filme <i>Persona</i> | 73 |
| Figura 18 – Sequência de <i>Festim Diabólico</i> | 74 |
| Figura 19 – Sequência do castigo em <i>A fita branca</i> | 77 |
| Figura 20 – Sequência de bloqueio visual em <i>Caché</i> | 79 |
| Figura 21 – Sequência de reuniões coletivas..... | 81 |
| Figura 22 – Cortinas em <i>Veludo Azul</i> | 83 |
| Figura 23 - Final de <i>Caché</i> , a saída da escola..... | 87 |
| Figura 24 – Plano-sequência da reunião final, em <i>A fita branca</i> | 89 |
| Figura 25 – Sequência de <i>Caché</i> sobre confiança | 97 |
| Figura 26 – Personagens aparecem de costas..... | 102 |
| Figura 27 - Quadro <i>As Meninas</i> , de Velázquez | 116 |
| Figura 28 - <i>O império da luz</i> , de Magritte | 118 |
| Figura 29 - Sequência relativa à saída de casa em <i>Caché</i> | 127 |
| Figura 30 - Sequência relativa ao ponto de vista fachada..... | 128 |
| Figura 31 - Sequência relativa ao programa literário em <i>Caché</i> | 130 |
| Figura 32 - Sequência relativa à fita com imagens do corredor em <i>Caché</i> | 131 |

| | |
|--|-----|
| Figura 33 - Sequência de imagens fachada e menino em <i>Caché</i> | 134 |
| Figura 34 - Sequência referente às crianças se afastando em <i>A Fita Branca</i> | 138 |
| Figura 35 - Sequência referente às crianças na janela..... | 139 |
| Figura 36 - Sequência referente à mulher do fazendeiro em <i>A Fita Branca</i> | 141 |
| Figura 37 - Sequência referente à plantação | 142 |
| Figura 38 - Sequência referente ao discurso do barão..... | 143 |
| Figura 39 - Sequência relativa à ida de Georges à casa de Majid em <i>Caché</i> | 144 |
| Figura 40 - Sequência relativa à ida à polícia em <i>Caché</i> | 145 |
| Figura 41 - Sequência relativa a Georges e Majid no carro | 146 |
| Figura 42 - Sequência relativa ao suicídio de Majid | 147 |
| Figura 43 – Sequência de reenquadramento em <i>Caché</i> | 148 |
| Figura 44 – Sequência: o filho de Majid confronta Georges..... | 150 |
| Figura 45 – Sequência sobre exigências e castigo em <i>A fita branca</i> | 155 |
| Figura 46 – Sequência referente à pescaria | 156 |
| Figura 47 - Sequência referente ao interrogatório | 159 |
| Figura 48 - Sequência referente ao encontro do professor com as crianças | 160 |
| Figura 49 - Sequência sobre a indagação às crianças..... | 161 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| BRUNO DA COSTA MAYA..... | 3 |
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 O UNIVERSO DE HANEKE: CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTRATÉGIAS AUTORREFLEXIVAS | 19 |
| 2.1 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO | 24 |
| 2.1.1 Conflito e catarse | 29 |
| 2.1.2 Da Áustria aos filmes “estrangeiros”: os temas sociais | 34 |
| 2.2 CONSTRUÇÃO DA AMEAÇA | 40 |
| 2.3 JOGO COM A IDENTIFICAÇÃO..... | 42 |
| 3 O OLHAR FORA DE CAMPO COMO ESTRATÉGIA AUTORREFLEXIVA..... | 50 |
| 3.1 SOBRE O FORA DE CAMPO | 53 |
| 3.2 O VISÍVEL E AS FORMAS DE REENQUADRAMENTO..... | 59 |
| 3.2.1 O olhar para o campo | 60 |
| 3.2.2 O rosto e o olhar: interfaces do mistério..... | 71 |
| 3.2.3 O campo vazio..... | 74 |
| 3.2.4 A composição do campo..... | 78 |
| 3.3 A SUSPENSÃO DA CONCLUSÃO NA CONSTRUÇÃO DO ENIGMA..... | 84 |
| 3.4 A MAQUINAÇÃO DO MISTÉRIO: BASE DO <i>OLHAR FORA DE CAMPO</i> | 90 |
| 3.4.1 A investigação em curso | 94 |
| 3.4.2 “Você não pode ter confiança em mim?” | 96 |
| 3.4.3 O universo kafkaniano e as fabulações da intriga | 100 |
| 4 A REELABORAÇÃO DO POLÍTICO NA LÓGICA DA INTRIGA ESTÉTICA: OS REGIMES DE ARTE | 105 |
| 4.1 ARTICULAÇÕES DO VISÍVEL NA IMAGEITÉ..... | 115 |
| 4.2 TARTUFO E AS SOMBRAS CINEMATOGRAFICAS..... | 119 |
| 4.3 A AMBIGUIDADE DO PONTO DE VISTA: | 124 |
| 4.4 A FITA BRANCA | 135 |
| 4.5 A OPRESSÃO E A PUNIÇÃO: <i>CACHÉ</i> | 143 |
| 4.6 A FITA BRANCA | 155 |
| 4.7 A CONSTRUÇÃO DO OUTRO | 165 |
| 4.8 O COTIDIANO E A ÊNFASE NA BANALIDADE..... | 168 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 173 |
| REFERÊNCIAS..... | 179 |
| ANEXO - Ficha Técnica..... | 185 |

1 INTRODUÇÃO

A presente proposta de tese surge das indagações do tempo de espectador do cinema do austríaco Michael Haneke e do amadurecimento das questões teóricas adquiridas durante as discussões no programa de pós-graduação da PUCRS. As provocações desafiadoras suscitadas pelos filmes, em conjunto com os temas políticos e estéticos do cinema, são parte do trajeto percorrido no grupo de pesquisa Kinopoliticom, coordenado pela Dra. Cristiane Freitas Gutfreind, e no grupo de estudos Cinesofia.

Pretende-se compreender, neste estudo, a reelaboração do político no cinema de Michael Haneke por meio do reenquadramento que, nesta tese, é a base para o *olhar fora de campo*. Por isso, consideram-se as estratégias e construções de Haneke no sentido da transformação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) como forma essencial dos processos de reenquadramento. Trata-se de analisar como, nos filmes *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), o final, por exemplo, procura um efeito importante sobre o real ao deixar elementos conclusivos em suspenso, especialmente a resolução do conflito.

Por esse potencial do mistério, composto essencialmente pelo final anticlímax e que se encaixa dentro da lógica do *mostrar, mas não revelar*, a conclusão do filme em aberto é uma das formas pelas quais Haneke procura o reenquadramento. Assim, o efeito que se produz não se refere à solução da trama, mas sim a algo que o espectador pode voltar e ressignificar.

Tendo em vista esse aspecto, sabe-se que a lógica de boa parte dos filmes de suspense consiste em chegar ao final revelatório, no qual quanto mais surpresas e reviravoltas forem desenvolvidas, mais o espectador estará convencido de que se desvenda o enigma. A reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), proposta pelo *olhar fora de campo* que será analisado nos filmes de Haneke ganha potencialidade exatamente pela suspensão da conclusão da trama, resultando na manutenção do mistério, o que se encontra especialmente trabalhado nesses dois filmes. A dissipação do final, ao mesmo tempo, alia-se ao tema do político, abordando temas-tabu que vão do colonialismo ao nazismo.

Alia-se a esse final, na produção estética de articulação com o visível, um jogo com os movimentos de câmera (os tempos mortos, uma distância do universo dramático) e a utilização da luz e do som, elementos presentes em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009). Reafirma-se, na presente tese, a relevância dessas estratégias de Haneke no sentido de se destacarem os elementos da análise do *olhar fora de campo* e sua dimensão política, não tão presente nos outros filmes do autor.

A partir de tais elaborações do diretor austríaco, fundamentadas numa autorreflexividade, a presente tese traz uma contextualização inicial dos elementos que compõem o seu universo. Em seguida, a análise se concentra no *olhar fora de campo* em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), pois se acredita que eles são essenciais, tendo em vista os processos de reenquadramento que fundamentam a reelaboração do político. Sendo assim, embora em filmes anteriores já existam elementos do *thriller*, acredita-se que esse jogo com o visível, base para o *olhar fora de campo*, é elaborado especialmente pelas duas produções escolhidas para a análise.

Em *A Fita Branca* (2009), filme em preto e branco, o jogo da intriga se constrói pelas imagens que adquirem potencialidade no claro-escuro, carga e intensidade com o uso do primeiro plano. Analisa-se como surgem daí as formas de reenquadramento que se estabelecem de maneira a criar contraste em situações de reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) por meio do *olhar fora de campo*, e como tais estratégias simbolizam possíveis mudanças na natureza da intriga.

Privilegia-se, assim, para a noção de reenquadramento, uma composição que gera um contraste pelo uso recorrente de janelas, de portas e do espaço da casa. Isso se estabelece em outros filmes também, mas especialmente em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), analisa-se como essa ênfase no contraste entre interior-exterior da casa, ressaltando o *por vir* que é chave para o mistério. Por isso, desenvolvem-se os recursos utilizados por Haneke que são importantes no sentido reelaborar o político pelo *olhar fora de campo*.

São esses elementos, destacados pela presente tese para construir o cenário, que fazem uma referência metafílmica aos temas políticos em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009) e elaboram formas próprias a uma estética vinculada ao incômodo. Por um jogo da câmera com o visível, o relato ressalta o *mostrar sem revelar* e reelabora elementos da tradição do cinema que buscam a modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012).

Os objetivos da presente tese são:

Geral

- Compreender a reelaboração do político no cinema de Michael Haneke por meio dos reenquadramentos do *olhar fora de campo*.

Específicos

- Analisar de que forma tais estratégias de reenquadramento se relacionam ao regime estético (RANCIÈRE, 2014) por meio de uma transformação na natureza da intriga.
- Investigar, nos filmes *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), como são utilizados os elementos de composição visual e sonora (luz, som), bem como os movimentos de câmera no sentido de trabalhar os reenquadramentos que são base para o *olhar fora de campo*.

Procede-se, inicialmente, a contextualização dos filmes de Haneke que apresentam uma reflexão sobre os limites da representação no jogo das relações cotidianas. Dentro de uma lógica crítica da realidade de seu país, embora com suas singularidades, Haneke insere-se no contexto que Dassanowsky e Speck (2014) afirmam ser o *Novo Cinema Austríaco* em que estariam diretores como Ulrich Seidl, Barbara Albert e Stefan Ruzowitzky. Tais cineastas teriam em comum a busca por “provocar o espectador” e desafiar tradições culturais e cinematográficas.

Para chegar à formulação do *olhar fora de campo*, o reenquadramento será elaborado de acordo com **três categorias analíticas**: o olhar para o campo, o campo vazio e a composição do campo. São elas que farão parte da análise das sequências tendo em vista os procedimentos de Haneke em função de uma

modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), proposta que contém referências metafílmicas e elementos de composição visual e sonora. Paralelamente, utiliza-se como exemplo, no sentido da semelhança em aspectos da construção do mistério, o trabalho do cineasta David Lynch, pois, apesar das diferenças, ele apresenta elementos que se relacionam com o reenquadramento do *olhar fora de campo*.

A partir dessas considerações sobre o *olhar fora de campo*, chega-se ao tema do reenquadramento, que é fundamental para entender até que ponto o cinema de Haneke ganha papel político nos filmes *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009). Neles, o diretor austríaco se refere a temas que passam pelo colonialismo, pelo nazismo e, ainda, pela integração dos deslocados aos países mais ricos.

Dentro dessa perspectiva, destacam-se as formas de construção características do universo desses filmes que servirão para problematizar a “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) por uma potencialidade de alteração na lógica da intriga. Ao analisar a ambiguidade do ponto de vista e os temas da opressão e da punição, os tópicos que serão levados em conta para essa construção lacunar são: a) distância do universo dramático; b) a ênfase na interrupção; e c) o jogo com o que está no ecrã.

Tendo em vista a elaboração da investigação como um tema estético essencial nos filmes de Haneke, analisa-se como é elaborada a contraposição com relação a uma noção catártica no sentido tradicional aristotélico. Essa proposta do incômodo perpassa o mistério e é utilizada como um tema extradiegético e autorreflexivo.

Em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), buscam-se, então, por meio dos reenquadramentos do *olhar fora de campo*, elementos do mistério para desconstruir fórmulas que são clássicas: se suas representações se aproximam da lógica aristotélica em alguns aspectos do reconhecimento do passado, fogem, por outro lado, no que se refere ao didatismo e *mímesis*, imitação dos sentimentos do espectador através da personagem e purificação próprias à revelação da tragédia. As produções de Haneke também rompem com o cinema de simplificações de bandido-mocinho, do bem e mal, que são parte da catarse diegética. Há uma

condução distanciada que abandona a ação em planos-sequência que são, no mínimo, misteriosos e fundamentais para a construção do fora de campo.

Com o objetivo de desenvolver tal tema por uma reelaboração do político, ainda, considera-se a obra de Kafka (1998, 2003, 2005) que, no campo da literatura, elaborou bem a modificação dessa “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), especialmente pela forma na qual sua narrativa é constituída por lacunas, por uma não explicação. De acordo com Benjamin (1985), ele representaria essa “doença da tradição” (p. 158) e seu universo próximo ao absurdo trataria do tema do esquecimento. Suas construções, nesse sentido, são relevantes para trabalhar o cinema de Haneke.

Diante dos recursos dos filmes de Haneke analisados na presente tese, argumenta-se que há uma elaboração da desconfiança na qual a câmera tem um papel decisivo e que enfatiza a construção cínica da suposta investigação das personagens. Ou melhor, compreende-se que o enredo, ao buscar uma explicação na caçada proposta pelo personagem-narrador como recurso dentro do relato, em conjunto com a câmera, deixa transparecer uma ambiguidade em relação a aspectos importantes para a análise do *olhar fora de campo*.

Dentro desse contexto, será desenvolvida certa lógica do mistério por sua dimensão política em um processo de reenquadramento de uma suposta ameaça que é a base para a caçada – elemento importante para a modificação na “contenção do visível” – e que produz a ambiguidade dos filmes de Haneke. Certos suspenses exploram uma tensão criada, na trama, entre o envolvimento emocional do espectador e a criação de uma dualidade do plano-contra-plano. Hitchcock soube bem subverter essa dimensão do mistério ao buscar a indeterminação da imagem e ao recorrer à construção de medo do desconhecido, um sentimento tão básico.

Nos filmes que serão tema da análise (*Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)), a intriga conduz para um mistério crescente que envolve não apenas a personagem do filme, mas também acontecimentos históricos da França e da Alemanha. Há uma relação direta entre a investigação proposta pela diegese, ou seja, a caçada das personagens aos culpados e as ambiguidade que se constroem nas lacunas do

relato; assim, o *olhar fora de campo* pode levar a uma reelaboração do mistério por reenquadramento do filme.

Destaca-se, para compreender as relações anteriores, o que Rancière (2012) denominou de regime de imagem, *imageité*, ou seja, imagens que evidenciam seus artifícios como forma de tensionar os limites e as dicotomias entre representável-irrepresentável. Por isso, serão apresentados os elementos narrativos que procuram enfatizar construções lacunares e ambíguas que visam a trabalhar distensões espaço-temporais, o que se constitui como formas elaborar o visível. Tais construções subvertem determinada lógica da intriga, termo utilizado por Rancière (2014) quando este analisa a diferença entre o regime estético e o regime representativo, e que será a base para a formulação do *olhar fora de campo*.

Tendo em vista esses elementos, o *olhar fora de campo* será a chave para uma subversão do mero suspense, de uma lógica da imagem, pelo caráter autorreflexivo da diegese. Ele é a base para criar a investigação como tema essencial que não se restringe ao universo ficcional, mas a uma maneira de trabalhar certo incômodo que perpassa a trama.

Por essas construções, desenvolve-se o tema do *olhar fora de campo* como uma maneira de trabalhar a fabulação cinematográfica em uma distinção feita por Rancière (2014) entre regime representativo e regime estético. Será necessária uma diferenciação entre esses dois regimes tendo em vista situar determinada lógica das imagens na qual se fundamenta a trama dos filmes de Haneke.

É dentro dessa lógica que se percorre o caminho deixado por Deleuze (1990), que realizou uma taxonomia das imagens, problematizada pelas abordagens de Rancière (2014) na mudança da natureza das fábulas cinematográficas. Para o segundo, a trama fundamentada no primado da representação se diferenciaria da trama estética, que obedeceria outra lógica.

Então, por meio do *olhar fora de campo*, chega-se ao político, essencial para a produção do reenquadramento no cinema de Haneke. Ele acontece pela ruptura com determinada lógica, o que, no regime estético, estabeleceria uma revelação dos seus artifícios de ilusão e ao mesmo tempo um rompimento das dualidades entre passividade-atividade do espectador e arte-entretenimento.

Os dois filmes escolhidos servem de objeto para a análise, pois apresentam aspectos fundamentais relativos à construção da trama estética no jogo entre o ponto de vista, na construção da visibilidade pela distância e na ocultação de elementos centrais para a resolução do conflito. Tais estratégias de reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) serão essenciais para os reenquadramentos do *olhar fora de campo* nas propostas de Haneke.

É por isso que a dimensão do político no cinema de Haneke será desenvolvida a partir dessas estratégias autorreflexivas, na busca por uma rearticulação do visível dentro da qual o reenquadramento é fundamental. Tal proposta de construção de um *olhar fora de campo*, constituída por uma referência extradiegética, é fundamental tendo em vista a estrutura do mistério que deixa em suspenso algumas questões do conflito como, em especial, a conclusão da trama.

Rancière (2012) serve de base para tratar dessa relação da estética por uma partilha do sensível, termo que estabelece as formas de apropriação e regulação do visível e do dizível. Desenvolve-se, em função da fundamentação da análise proposta pela presente tese, como autor analisa as modificações na fábula cinematográfica que servem como elemento essencial na elaboração do olhar do *fora de campo* do cinema de Haneke.

Foram consultadas as publicações disponíveis sobre o trabalho do cineasta austríaco na biblioteca da PUCRS e no Goethe-Institut Brasilien¹, além de catálogos e sites da Internet. As mostras sobre Haneke (dentre as quais se destacam *A Imagem e o Incômodo*²) bem como livros recentemente publicados ajudaram de modo importante para um melhor esclarecimento sobre o objeto da pesquisa. Entre eles, destacam-se *Haneke: Ética da Imagem*, de Catherine Wheatley (2009) e *Em Companhia de Michael Haneke*, de Roy Grundmann (2010).

O procedimento metodológico para trabalhar esses elementos fundamenta-se em Aumont (2010, p. 41) e na sua análise do filme, daquilo que chama de “segmentação” que, segundo o autor, “respeita uma relação das sequências de um filme”. Uma sequência é “uma sucessão de planos ligados a uma unidade narrativa, logo comparável à cena no teatro e ao quadro no cinema primitivo”.

¹ Goethe-Institut Brasilien. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/poa.html>>.

² Disponível em: <<http://www.mostrahaneke.com/>>.

composição do campo, pois eles são operativos para o entendimento das estratégias utilizadas por Haneke no sentido de modificar a “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012).

Discute-se, nesse sentido, em função dos filmes trabalhados, como se constitui a referência extradiegética, por um lado, numa abordagem do reenquadramento feita por David Lynch, que apresenta elementos importantes para a análise. Por outro, destaca-se Franz Kafka, que se considera fundamental para entender o trabalho de Haneke como uma influência clara e manifesta (como se pode notar pelo filme realizado baseado no livro do escritor, *O Castelo* (1997)).

No capítulo 3, desenvolve-se a noção de intriga estética a partir dos dois regimes de arte desenvolvidos por Rancière. Eles são fundamentais para entender as formulações que serão desenvolvidas a partir da análise dos filmes. Rancière apresenta elementos importantes para a compreensão das transformações na fábula cinematográfica que servem como base conceitual para as relações estabelecidas.

Selecionaram-se, dentro da filmografia de Haneke, os filmes *A Fita Branca* (2009) e *Caché* (2005), nos quais serão destacados os problemas suscitados pelos processos de reenquadramento, fundamentados na modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012). Analisam-se as sequências dos dois filmes a partir do tema do ponto de vista, da ênfase na interrupção e da representação do banal, que são importantes para o desenvolvimento de um mistério e do enigma da trama, estabelecendo diferentes camadas interpretativas.

2 O UNIVERSO DE HANEKE: CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTRATÉGIAS AUTORREFLEXIVAS

No presente capítulo, apresenta-se uma contextualização sobre os temas e as questões trazidas pelo universo de Haneke, em especial considerando suas estratégias autorreflexivas e sua dimensão estética. É relevante considerar a sua filmografia no sentido de justificar a delimitação dos filmes analisados que, acredita-se, contêm essa potência na modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) pelo *olhar fora de campo*.

Analisa-se, tendo em vista esses aspectos estéticos e políticos, as formas de representação que evidenciam os seus artifícios, o que serve para formular o *olhar fora de campo*. Em um primeiro momento, a contextualização do universo do autor traz elementos vinculados à construção de uma estética vinculada ao incômodo pelas propostas autorreflexivas do universo diegético e as representações que propõem um jogo à identificação do espectador.

Um percurso preliminar dos filmes e temáticas centrais de Haneke servirá para evidenciar as especificidades das produções delimitadas, sendo que tais particularidades serão desenvolvidas em função das estratégias, o que a presente tese denomina de modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), por um *olhar fora de campo*. As tramas de ambos os filmes (*Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)) são permeadas pela desconfiança; a câmera mantém uma distância protocolar da personagem e da ação dramática o que, em última instância, aumenta o incômodo com relação à trama. Muitas vezes, a história é posta em suspensão, e a própria narrativa convoca o espectador a questionar sobre a veracidade do que está sendo representado.

Uma das questões que marca o filme *Caché* (2005), delimitado para a análise, é o colonialismo, que aparece como estratégia autorreflexiva central desse *olhar fora de campo*. O tema na França e sua relação com a responsabilidade em relação à antiga colônia (que já havia sido tratado em filmes como *Código Desconhecido* (2000)), é referenciado em uma narrativa centrada em um núcleo familiar em que o mistério é construído aos poucos.

Uma família tipicamente da classe média leva uma vida aparentemente pacata que é interrompida por uma aparente ameaça: Georges, pai de família e apresentador de um programa literário, investiga a misteriosa chegada de correspondências que contêm fitas gravadas com imagens da fachada de sua casa. A referência a uma verdade histórica que se encontra, de certa forma, não presente, mal-elaborada, busca reestabelecer uma discussão política sem, no entanto, centrar-se no melodrama, na ação.

Já no filme *A Fita Branca* (2009), da mesma forma, a representação faz referência ao nazismo, e ele utiliza estratégias autorreflexivas que evidenciam os artifícios da diegese. A investigação, mais uma vez, guia a relação com a personagem-narrador, que chega a um pequeno povoado na Alemanha às vésperas da Primeira Guerra Mundial.

A Fita Branca (2009) é um filme que delimita uma época e representa um vilarejo em que o cinismo e a hipocrisia parecem permear as relações. Ao se referir ao nazismo, a dimensão política do *olhar fora de campo* está posta no sentido de escancarar a hipocrisia que se transfere para um discurso oficial da Áustria, que aparenta conter uma vitimização com relação ao nazismo quando, na verdade, há vínculo e cooperação, segundo o próprio Haneke. As crianças, nesse sentido, servem de pretexto para o tema maior pela tentativa confusa e dúbia no filme de isolá-lo, achar uma "origem", como algo fora de seu contexto.

Para entender a análise de *Caché* (2005) e de *A Fita Branca* (2009), é relevante considerar os elementos utilizados para criar essa *aura de ameaça*, que são fundamentais para o mistério em todos os filmes de Haneke. A ênfase na interrupção, a câmera que privilegia muitas vezes os tempos mortos, em conjunto com os atos banais das personagens propõem essa dimensão autorreflexiva da ação e deixa espaço para o espectador por uma espécie de distanciamento.

A contextualização sobre esses aspectos nos filmes do diretor bem como a sua trajetória são as bases para trabalhar as articulações que serão feitas posteriormente. É possível observar, nesse sentido, como alguns elementos estão presentes em todos os filmes, mas também observar em que sentido há uma diferenciação nos elementos particulares dos filmes que serão analisados.

A desconfiança das personagens é pretexto para uma investigação que busca, supostamente, achar culpados para acontecimentos misteriosos. Há então a busca de um jogo com o voyeurismo do espectador na possível subversão da oposição entre os investigadores e os investigados, inocentes e culpados.

Nos casos de *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), os conflitos familiares são a base de um mistério que representa questões ainda presentes na sociedade. Há, na representação dessas personagens, o que a presente tese denomina de *olhar fora de campo*, pois representam elaborações de questões-tabu, ainda incrustadas na sociedade. Nesse sentido, pela evidenciação de uma verdade histórica que se encontra, de certa forma, não presente, mal-elaborada, busca reestabelecer uma discussão política sem, no entanto, centrar-se no melodrama, na ação.

Em *Caché* (2005), a aura de ameaça que permeia a casa de Georges deixa uma dúvida sobre as desconfianças da personagem principal, pois na verdade ele é alguém mais preocupado em manter sua imagem e suas regalias em função de seu *status* midiático. Assim, a personagem e sua desconfiança podem representar exatamente essa cegueira histórica, essa necessidade de colocar a culpa no outro, na tentativa um tanto confusa de achar o responsável.

Nesse sentido, a história da personagem principal se cruza com a história coletiva, o que procura a representação das marcas que continuam na sociedade francesa. Mais especificamente, há uma referência ao assassinato de argelinos pela polícia francesa, em 1961, numa manifestação de integrantes da Frente de Libertação Nacional – FLN que foi reprimida, resultando em cerca de 200 (duzentas) pessoas mortas pela polícia de Paris. Essas pessoas protestavam contra o toque de recolher a que eram submetidas na periferia da cidade, e a polícia, na ocasião, era orquestrada pelo chefe Maurice Papon.

Essa referência ao colonialismo acontece junto com a construção do mistério que está proposto pelo conflito entre duas personagens, e que é possível interpretar como forma de representar as consequências do problema social decorrente do tempo de colonização e a responsabilidade com a permanente perpetuação das relações nas periferias de Paris. Entretanto, não são elas que estão representadas

no filme, embora presentes; o que se vê é um casal aparentemente sob ameaça que recebe imagens de sua casa pelo correio.

Nesses exemplos de *Caché* (2005), os temas políticos e sociais estão presentes e permeiam as relações: há um mal-estar nas personagens, um desconforto que é visibilizado pela câmera. O filme, por um lado, é centrado no cotidiano das personagens e, por outro, cria-se, diante especialmente pelas fitas que chegam a casa, uma aura de ameaça misteriosa.

A trama do filme é permeada por essa relação de desconfiança: os questionamentos levantados não apresentam uma justificção e, ao mesmo tempo, a câmera mantém uma distância protocolar da personagem e da ação dramática, o que, em última instância, aumenta o incômodo em relação à trama. Muitas vezes a história é posta em suspensão, e a própria narrativa nos convoca a questionar sobre a veracidade do que está sendo representado.

Se em todos os filmes de Haneke as estratégias autorreflexivas se constroem pela ênfase na interrupção e criam essa aura de mistério, em *Caché* (2005) e em *A Fita Branca* (2009), a desconfiança das personagens é pretexto para uma investigação que busca, supostamente, achar culpados para acontecimentos misteriosos. Há, então, uma problematização do aspecto policial pelo tema da investigação que joga com o voyeurismo do espectador e que põe em questão a oposição entre os investigadores e os investigados, inocentes e culpados.

A presente tese trata, inicialmente, sobre a forma pela qual se constroem os enredos dos filmes de Haneke: centrados nos conflitos familiares e que apresentam, geralmente, a ambiguidade com relação à tentativa de manter a casa e as relações protegidas. Os conflitos domésticos são a base a partir da qual se processa toda uma relação de normalização dos acontecimentos cotidianos, a repetição e a banalização da violência são quase sempre representadas por uma hipocrisia de uma família que, de forma geral, tenta sobreviver de aparências.

Nessas relações de falta de comunicação e de hipocrisia, essenciais para a produção dessa estética vinculada ao incômodo, as representações são fatores importantes para entender o *olhar fora de campo*. Inicialmente, os três primeiros

filmes foram denominados pelo tema da frieza, tema desenvolvido pelas tramas familiares e seus conflitos, além da representação midiática.

Em um dos filmes escolhidos para a análise, *Caché* (2005), Haneke mantém o mistério exatamente por uma ameaça, mas deixa uma dúvida sobre a veracidade das desconfianças das personagens, mais preocupadas em manter sua imagem e suas regalias em função de seu *status* midiático. Já em *A Fita Branca* (2009), as crianças representam essa ameaça que é proposta pela personagem-narrador ao associá-las a eventos catastróficos que ocorriam no pequeno vilarejo.

Seja na figura de alguém que invade a casa, seja na figura do estrangeiro, a ameaça se mantém pelo mistério, essencialmente pelas interrupções, pelos momentos em que a câmera joga com a curiosidade em relação ao desfecho, à revelação que faz parte de determinada lógica cinematográfica.

Essa construção é importante no sentido de construir o jogo com a identificação que se propõe no sentido de relativizar a posição de torturador-torturado, perpetrador-vítima. Tal procedimento está incluído nessas estratégias e busca exatamente essa proposta *autorreflexiva* que, nos filmes selecionados, acredita-se na presente pesquisa, ganha outro *status*. Nesse sentido é que se propõem abordagens e a análise se centra na construção de formas autorreflexivas de representação que fazem referência a proposições políticas.

O que marca as produções de Haneke é que, junto com uma proposta de pensar sobre as relações familiares, há uma referência política por uma estratégia de, por um lado, buscar um viés existencial e, por outro, também discutir temas como o colonialismo e o holocausto. O que caracteriza essa ambiguidade é a manutenção do mistério por uma construção entre o visível e o oculto.

Para entender o contexto em que os filmes de Haneke são realizados, em conjunto com a sua trajetória e as abordagens formais do diretor, a presente tese busca considerações sobre aspectos biográficos e concepções gerais que dialogam com os temas aqui discutidos. Por isso, trata-se de apresentar um breve panorama para, em seguida, dissertar sobre o tema dos seus filmes.

Cabe considerar a inserção do diretor no contexto da sua carreira como diretor de televisão e, brevemente, o chamado *Novo Cinema Austríaco*, no qual boa parte de cineastas têm essa abordagem ácida de crítica, problematizando a formação do que chama de segunda república austríaca. A relação direta de Haneke com o cinema alemão, contexto em que conviveu em muitos momentos, influencia também sua trajetória.

2.1 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

Haneke nasceu em Munique, em 1942, mas se naturalizou austríaco, vivendo a guerra e suas consequências. Filho de Beatriz Von Degeschild, uma atriz católica, e Fritz Haneke, um diretor de teatro protestante, Haneke foi criado por uma de suas tias em Wiener Neustadt, onde cursou o ensino médio. Seus principais interesses sempre foram o teatro, a música e a literatura: esperava tornar-se um ator ou um pianista. Cursou filosofia e teatro na Universidade de Viena.

Ele costuma falar sobre o poder da imagem cinematográfica em suas entrevistas: em uma, relata quando sua avó o levou para assistir *Hamlet* no cinema, de Laurence Olivier, e aquilo o aterrorizou tanto que ele não parava de gritar, o que fez com que tivessem que deixar a sala. Conta que se lembra do efeito inicial que o filme causou, em função do castelo sombrio, escuro, e da trilha sonora apavorante, das ondas que batiam contra as pedras.

Outra experiência marcante do cineasta austríaco foi na Dinamarca, quando fez parte de um programa pós-guerra para crianças. No vídeo *My Life*³, ele qualifica como uma experiência solitária e desagradável, na qual a família que o acolheu tentava distraí-lo com filmes: especialmente destaca quando assistiu a um filme que se passava na África, nas Savanas. Terminada a sessão, no entanto, não pode acreditar que voltava para a realidade da Dinamarca, após estar convencido pelo filme.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>>.

Para Haneke, está muito presente essa “impressão de realidade” produzida pelo cinema, bem como os efeitos dos excessos da mídia. O diretor austríaco, durante uma entrevista⁴, afirma que as crianças de hoje lidam com a televisão em uma fase pré-verbal, o que o levou a pensar nesse “poder de ilusão” da mídia: “as crianças nem saíram das fraldas e veem o mundo pela televisão” (minha tradução, 22:41). Tal aspecto ilusório é muito ressaltado nas suas entrevistas, especialmente pelos efeitos “perversos” da mídia, concepção que herda muito da tradição crítica alemã.

Haneke trabalhou como crítico de cinema e de literatura em jornais regionais e nacionais. Wheatley (2009) afirma que os interesses de Haneke

[...] eram filosofia (sobretudo existencialismo e literatura moderna (Lawrence Durrell, D.H. Lawrence e Thomas Bernhard), e o chamado ‘cinema de arte’ de Fellini, Bergman, Antonioni, Bresson e diretores da Nouvelle Vague, em particular Godard) (HORWATH apud WHEATLEY, 2009, p. 16. Tradução minha)⁵.

De acordo com Wheatley (2009), Haneke sempre foi cinéfilo e atuou como crítico de cinema, passando a ser realizador posteriormente, já com uma formação teórica e intelectual. O austríaco colaborou com revistas especializadas, continua Wheatley (2009), exaltando filmes que considerava fundamentais, como *A Grande Testemunha* (1966), de Bresson, *Saló ou 120 dias de Sodoma e Gomorra* (1975), de Pasolini, e *O Eclipse* (1962), de Antonioni, que permaneceram como influência no seu trabalho. Em 1967, depois de realizar várias peças como estudante, começou a trabalhar para a Companhia Televisiva Sudwestfunk; escreveu roteiros para filmes televisivos que precederam seu trabalho para o cinema.

Haneke tinha uma namorada que era atriz de um pequeno teatro em Baden-Baden (cidade alemã). Ela estava insatisfeita e Haneke passou a ajudar com palpites sobre como melhorar a situação. Assim ele conseguiu espaço para dirigir sua primeira peça, *Whole Day's in the threes*, com texto de Marguerite Duras, no

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>>.

⁵ “Horwath points out that he was, in many ways, a walking cliché of a young gorgeous intellectual in the early 60’s: interested in philosophy (above all existencialism), in modernist literature (Lawrence Durrell, D.H Lawrence and Thomas Bernhard), and the so called “art cinema” of Fellini, Bergman, Antonioni, Bresson, and the directors of the Nouvelle Vague, in particularly Jean-Luc Godard.”

qual ele já estava trabalhando para a televisão, e que deixaram levar, então, para o teatro.

Em 1973, a Sudesfunk o contrata mais uma vez, oferecendo a chance de dirigir seu primeiro filme na Companhia Televisiva Sudwestfunk⁶, *Depois de Liverpool* (1974), com roteiro de James Saunders, o que marcou seu início como diretor audiovisual. Viriam mais filmes, dentre eles um drama em duas partes – *Lemminge* (1979) –, que trata do abismo entre gerações que caracterizaria o pós-guerra.

Dentre os filmes que viria a dirigir posteriormente, estão produções como a adaptação de Josef Roth, *A Rebelião* (1992), e um drama em duas partes sobre a geração pós-guerra, *Lemminge* (1979), além do misterioso *Quem foi Edgar Allan?* (1984). Em *Depois de Liverpool* (1974), Haneke já trabalha uma das suas características, que é o arranjo em detalhes, tendo em vista a totalidade em fragmentos. Tal construção está especialmente nos seus primeiros filmes.

Já em *Lemminge* (1979), o austríaco trata sobre sua própria geração e sobre temas que depois irá tratar em *A Fita Branca* (2009), que são a repressão, a rígida moral e a interferência na educação. No início do filme *Quem foi Edgar Allan?* (1984) há uma referência a Robert Bresson, um dos diretores mais admirados por Haneke, ao mostrar uma echarpe branca caindo de uma janela, como acontece em *Uma mulher delicada* (1969).

Referências mais claras à imagem televisual estão presentes em filmes. Em 1989, Haneke realiza seu primeiro filme cinematográfico, chamado *O Sétimo Continente* (1989), que foi barrado da televisão em função do tema e da forma pela qual o trata. Ele apresenta Georg e Anne, com sua filha Ivy: uma família de classe média que quer migrar para a Austrália. *Caché* (2005) guarda algumas semelhanças nesse sentido, mas além do tema do cotidiano, a mídia tem uma dualidade, e sua representação é trabalhada diante de um acontecimento histórico e da formação do seu arquivo e da sua construção social.

⁶ The Südwestfunk (SWF) foi uma estação de rádio e televisão alemã com seu escritório principal em Baden-Baden e com os estúdios de rádio e televisão na mesma localidade e em Mainz.

O *Sétimo Continente* (1989) precederia a sequência *O Vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos para uma Cronologia do Acaso* (1994), além de referências em *Caché* (2005). Destacam-se, nesse sentido, características da representação da violência sobre a montagem e a câmera: centrada na imagem que pode seduzir e, ao mesmo tempo, representar uma violência.

Os filmes de Haneke consistem muito em um estudo psicossocial sobre a violência como forma de retorno. Muitas vezes, ele se detém em formas de “patologização social” na representação da banalização cotidiana de relações que são um biótipo ou uma metáfora do fascismo e do autoritarismo. O cineasta se insere no contexto do cinema austríaco que, como explica Elsaesser (2012), desde os anos de 1960 tem desenvolvido uma voz cinematográfica única, na área do cinema experimental e do chamado “cinema de arte”.

Os cineastas do chamado *Novo Cinema Austríaco*, como Franz Novotny e Peter Patzak, são menos formais que os seus antecessores e concentram as narrativas no que consideram um passado fascista de seu país, numa crítica à voz oficial que, segundo eles, tende a desvincular-se do nazismo. Os seus filmes, afirma Wheatley (2009, p. 20), são: “estudos psicológicos de personagens sociais representativos, descrevem uma subclasse urbana em desacordo com os valores, mas também privada de benefícios da próspera Segunda República Austríaca”.

Segundo Elsaesser (2012), não foi criada uma escola austríaca de cinema na mesma tradição de áreas como a literatura e o teatro, e boa parte do trabalho desses cineastas vem da crítica à televisão e ao cinema comercial. A proximidade com a Alemanha, da mesma forma, é outro elemento que influenciou o cinema austríaco. Haneke conviveu em diferentes períodos em ambos os países. Suas primeiras produções, na rede de televisão alemã Sudesfunk, contêm aspectos centrais do seu cinema já esboçados nesses primeiros filmes: em *O Castelo* (1997), por exemplo, adaptação da obra de Franz Kafka, Haneke trabalha com técnicas que iria desenvolver depois, como o corte brusco seguido de uma tela preta.

Os filmes de Haneke são de difícil classificação. De acordo com Grundman (2010),

De fato, vários filmes de Haneke poderiam ser descritos como perversões do *Bildungsroman*, um gênero literário burguês que retrata um caminho

doloroso, mas instrutivo, de um jovem protagonista em maturação. Se o gênero nem sempre é imediatamente reconhecível nos filmes de Haneke é porque eles só podem utilizar certos elementos de que se transformam de dentro para fora: a ausência da explicação psicológica, e as consequências (GRUNDMAN, 2010, p. 591).

A concepção de cinema de Haneke evoca as tradições cinematográficas fundamentadas em dimensões estéticas de movimentos, tanto da Nouvelle Vague, do Neorealismo, quanto do cinema de Bresson e Tarkovsky. Elas influenciam na forma de destacar a construção temporal dos tempos-entre e na elaboração de elementos que remetem à autonomia da imagem, pois ela não se limita a um encadeamento, à narrativa da história. Constitui-se, assim, um dos fatores centrais para a produção da ambiguidade, uma das características de seus relatos.

Os três filmes iniciais, que ele chama de *trilogia glacial* ou *da frieza*, surgiram de notícias que leu em jornais e que chamaram a sua atenção. Com eles, evita qualquer tipo de casualidade explicativa na construção das ações das personagens, evitando, especialmente, o *flashback* ou recursos semelhantes.

A produção, inicialmente, tinha sido feita para a televisão, sendo parte de uma série de adaptações que foram realizadas em função do investimento em teledramaturgia na Alemanha. Fassbinder, por sua vez, realiza *Berlim Alexander Platz*, numa espécie de minissérie baseada na obra homônima de Doblin.

Como explica Muller (2011), antes de ser consagrado pela crítica europeia como um dos autores do novo pandeuma do cinema contemporâneo, Haneke era um diretor de *Spelfilme*, gênero que nos países de língua alemã poderia ser comparado à minissérie. O gênero faz um diálogo entre a cultura popular e a mais restrita, pois, através dele grandes obras da literatura foram adaptadas para a televisão:

A qualidade e seriedade com que a teledramaturgia foi produzida nesses países levaram a que filmes originalmente produzidos originalmente para a televisão se transformassem em verdadeiros *cult movies*, e não apenas nos países de língua alemã (MULLER, 2011).

Haneke denomina seus primeiros filmes cinematográficos de *trilogia glacial* ou *trilogia da frieza* e, para anunciar seus filmes, ele assina *Film als Katharsis*, um

pequeno manifesto para um volume sobre o cinema austríaco dos anos de 1980 (FRANCESCO BONO, GRAZ: BLIMP, 1992).

Em certo sentido, Haneke busca trabalhar essas fronteiras entre o erudito e o popular. Wheatley (2009) escreve sobre o cinema de Haneke que ele se situa de forma mais enfática dentro desses cineastas que tratam sobre uma cultura do ressentimento, fenômeno que estraga a imagem autoimagem liberal que, segundo eles, a Áustria possui. Os filmes estão no meio termo entre dois polos: o entretenimento de massa e o cinema de arte extremo que os precedeu na Áustria.

2.1.1 Conflito e catarse

Para entender melhor o cinema de Haneke, é necessário deter-se no início de sua carreira e no manifesto *Film als Katharsis*, que noticiaria o processo de esfriamento emocional em seu país. Sua intenção, ao formular o texto, é contrapor a determinada lógica de concepções que enfatizavam a potencialidade da bandeira contra um determinado cinema que, segundo ele, “desempodera o espectador”.

Em especial nos filmes selecionados, Haneke se apropria de elementos do *thriller* de suspense para “subvertê-los” como afirma Wheatley (2009). Nesse tipo de filme, sentimentos como o medo e a compaixão são postos em cena na figura do herói ou do mocinho, base da construção do suspense. Haneke visa uma tentativa de resposta ao maniqueísmo no cinema, característica de determinadas concepções de cinema que buscam contrapor a simplificação mocinho e bandido e, ainda, distanciar-se do melodrama.

Wheatley (2009) ilustra bem esse jogo quando trata de uma sequência de *Caché* (2005) na qual as personagens, Georges e seus convidados estão à mesa. Eles conversam descontraidamente quando um deles começa a contar uma história sobre um acidente de um cachorro, e que sua dona havia encarnado seu espírito. Todos começam a rir. Em seguida a campainha toca, mudando completamente o clima.

Figura 1 - Sequência de *Caché* (2005): Georges e seus convidados



Fonte: CACHÉ (2005).

Na cena em que estão à mesa, conversando descontraidamente (imagem 1), a piada da personagem faz todos rirem (imagem 2). No entanto, o clima muda quando ouvem repentinamente a campainha (imagem 3).

A autora afirma que a cena representa o fato de que momentos catárticos no cinema produzem alívio e, ao mesmo tempo, diversão. A ambiguidade da cena com relação à crença na narrativa simboliza bem uma referência à capacidade de ilusão cinematográfica: ela envolve o espectador.

Além disso, o cinema não deve limitar-se a uma catarse no sentido tradicional, à função de entreter. Se quiser ser encarado como arte, sua função é também incomodar ou até desconfortar o espectador, que já estaria acostumado a determinada lógica fílmica e midiática enlatada e pronta para o consumo.

A noção de catarse teve essencialmente sua função destacada na tragédia grega e é um dos fundamentos para as teorias clássicas da poética. Aristóteles foi um dos primeiros a tratar sobre a catarse, e para ele a arte funcionava por mimeses, ou seja, imitação da realidade. A catarse presente na poética aristotélica deveria conter essa relação terapêutica, de certa limpeza, de uma purificação que aconteceria pela identificação com a personagem, com a superação dos obstáculos. A tragédia e a epopeia, propõe-se neste trabalho, afirmam-se por essa relação de imitação.

Pela sua vinculação ao entretenimento, a função do efeito catártico ganha corpo na espetacularização das histórias pela mídia em que se banaliza o tema da superação para causar essa identificação com o público e arrecadar audiência. O aspecto trágico, potencialmente explorado pela informação, é uma das bases para a mídia e as histórias que procuram “emocionar” o espectador.

Haneke busca distanciar-se de qualquer resquício de sentimentalismo ou mesmo da exploração casualista e explicação para as ações. Ele não costuma deixar tudo esclarecido e deixa margem à ambiguidade da interpretação: um minimalismo dramático que procura manter certa distância da ação, pois concebe que tal abordagem deixa mais espaço para o espectador. Essas características são marcantes em seus filmes, o que sinaliza sobre sua concepção geral sobre cinema e as possibilidades de experiência do espectador.

Segundo Muller (2011) “a par do termo congelamento emocional, vale a pena destacar elementos nesse manifesto que serão parte do estilo”, como uma descrição realizada com distanciamento protocolar redimensiona sua função política. O plano-

sequência tem essa dimensão de desconforto, mas está nos seus filmes não para agradar o espectador, “mas para desiludi-lo, através do ascetismo frio da filmagem – que lembra Robert Bresson”.

Haneke usa repetidas vezes cenas de animais em seus filmes com o objetivo de causar incômodo no espectador. Em *Caché* (2005), a cena do galo tem uma manifestação ambígua, pois o espectador vê um galo ser sacrificado, mas por alguém que foi e ainda é submetido à violência. Essas dubiedades entre torturador-torturado, perpetuador-inocente são postas à prova; os filmes exigem certo “distanciamento” por parte do espectador e apresentam temas sociais.

No geral, não é do interesse de Haneke enfatizar elementos clássicos do drama como a trama e as personagens, e seus filmes são centrados em elementos formais como a montagem, a musicalidade e a cor. O som é algo importante para Haneke, que costuma sempre tratar sobre música nos seus filmes: em especial em *A Professora de Piano* (2001) e *Amor* (2012), mas com inserções em outros momentos importantes nos filmes.

Uma das tarefas do cinema é desconfortar o espectador, levá-lo a uma reflexão sobre aspectos importantes, em especial sobre seu papel enquanto consumidor de imagens. A crítica com relação à mídia seria que essa dimensão catártica serve para, de certa forma, entreter e extirpar determinada questão social, na qual o entretenimento se limitaria à diversão: clichês como a oposição entre mocinho e bandido, bem e mal, fariam parte dessa espécie de excomunhão dos desejos dos espectadores e estariam nas personagens que se realizariam pela identificação.

A indústria do entretenimento se apropria dessa dimensão trágica do drama para arrecadar audiência. Esse é um dos temas de Haneke, que propõe subverter essa relação entre a tragédia e a identificação com o personagem, fugindo a qualquer final redentor para os seus personagens. É nesse sentido que a dimensão catártica, pela própria resolução dos conflitos, não se resolve.

Qual a tarefa do narrador nesse contexto de excessos de imagens e de informações, em que as pessoas parecem ter mais certezas do que questionamentos? Nesse sentido, uma das propostas presentes pela dimensão

política nos filmes de Haneke é exatamente desestabilizar as certezas do espectador na sua relação com a imagem.

Em *Caché* (2005), filme selecionado para a análise, assim como em *Violência Gratuita* (2007) e *O Vídeo de Benny* (1992), em que o tema da representação da violência na televisão serve como um dos temas principais do filme, em vários momentos aparecem imagens de telejornais televisivos que noticiam guerras e atrocidades, e a influência na percepção fica mais radical e evidente: referência à frieza e à indiferença que guia a relação das personagens com a realidade.

Um dos temas presentes nos filmes, ao tratar da televisão, é a exploração da violência e a potencialidade diante da experiência. Em *Caché* (2005), a edição, entendida na sua dimensão mais ampla, atua na lógica midiática de espetacularização, pois resulta em processos de simplificação com o objetivo de arrecadar a audiência.

Os efeitos do *mainstream* e da mídia de massa concernentes às preocupações de Haneke se traduzem em propostas de contraponto a uma encenação melodramática hollywoodiana. Nesse sentido, ele refere-se a uma padronização que tende a fazer parte desse tipo de produção que visa uma linguagem própria ao costume de deixa tudo explícito, claro para o espectador.

Refletir sobre a linguagem televisual em um contexto no qual a nossa experiência é afetada pelo excesso informativo e de imagens busca, nesse sentido, manifestar seu incômodo em relação aos jornais (e à mídia, em geral), que acham explicações simples e querem oferecer respostas para as ações.

Esse, certamente, é um tema caro a Benjamin (1989), que observou as modificações na comunicação a partir do surgimento da informação. Segundo o autor, cada dia, quando se abre o jornal, encontra-se tudo sobre diversos lugares do mundo, mas estamos pobres em experiência; “a exclusão da informação do âmbito da experiência” se explica pelo fato dele isolar os acontecimentos e ainda dela não se integrar à “tradição” (p. 106-107).

2.1.2 Da Áustria aos filmes “estrangeiros”: os temas sociais

Os temas de Haneke, na maioria, desenvolvem-se no contexto doméstico, habitado muitas vezes pela família “padrão”, de classe média, habitante de uma casa que tenta de todos os jeitos manter-se imaculada, protegida das ameaças externas, que são diversas. Essa representação é proposta especialmente em relação à alteridade – que pode ser tanto o imigrante quanto o colonizado ou o estrangeiro. Haneke trata do papel colonizador protagonizado pelo seu universo europeu, e propõe um universo reflexivo para a unidade do que se convencionou chamar de “padrão”.

Tal temática é central, mas aparece sem ameaça aparente, em seu primeiro filme cinematográfico em 1989, *O Sétimo Continente* (1989), que precederia a sequência *O Vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos para uma Cronologia do Acaso* (1994). Chamada por ele de *trilogia da frieza ou glacial*, esses filmes iniciais surgiram de notícias que leu em jornais e que chamaram a sua atenção pela abordagem informativa que trata com causalidade.

Adaptação de um livro de Kafka, *O Castelo*, inicialmente, tinha sido feita para a televisão, sendo parte de uma série de produções que foram realizadas em função do investimento em teledramaturgia na Alemanha. Rebello (2011) destaca elementos de *O Castelo* que seriam característicos de toda a filmografia do cineasta: desde as cores lavadas e opacas da fotografia, passando por uma interpretação sem ênfase nas emoções, e finalmente uma montagem elíptica, em que até mesmo partes de diálogos são cortadas repentinamente.

Nesse filme, como uma estratégia autorreflexiva, a tela preta, segundo o próprio Haneke, serve como uma espécie de fragmentação do olhar, de interrupção, para ver se eles ainda estão contemplando a imagem anterior ou esperando a próxima. Nessa forma de interrupção, o cineasta começa a utilizar o seu primeiro artifício reflexivo, no sentido de explorar a expectativa do espectador. Tais artifícios de reflexão questionam *formas de ver* a experiência e buscam a problematização da percepção em filmes posteriores.

Na esteira das criações de diretores que procuravam representar os temas mais existencialistas, Haneke parece estabelecer um diálogo interessante entre os limites em que se propôs entre os chamados temas burgueses e o dito cinema militante. A acusação de que certo tipo de cinema, entre eles Bergman, faria um tipo de cinema “menos importante”, parece propor uma questão latente nos filmes de Haneke.

Haneke centra a temática na frieza das relações e na incapacidade em se comunicar, embora em *71 Fragmentos para uma Cronologia do Acaso* também surja outro tema que também se torna recorrente em outros filmes: a integração europeia e a representação da violência na mídia (na televisão, em especial). A análise se concentra nos filmes *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), pois se considera que a produção atende melhor aos temas da presente tese, que trabalha as fronteiras do filme político tendo em vista a noção de *olhar fora de campo*.

Dentre as temáticas dos primeiros filmes, há o tema dos excessos tecnológicos e a perda da potencialidade de um sujeito ao ser afetado pela violência, ou mesmo explora a distância que se estabelece com relação àquilo que consideramos realidade. A radicalização de tal efeito acontece nos primeiros filmes que tratam da relação entre mídia e registro, como produtores de um distanciamento.

Surgem os problemas sociais como a migração e a exclusão social como um fator de tensão do universo de representação. Avesso a qualquer tipo de psicologismos, Haneke desenvolve as ações e as personagens, que se manifestam sem uma explicação aparente, fator essencial do mistério, e deixam o final em aberto, ou apresentam-no logo de cara. Tais formas de tratar o mistério são essenciais para desconstruir as expectativas.

Com relação aos temas dos seus primeiros filmes, o cineasta alega que o incomodou a forma pela qual os jornais (e a mídia, em geral) acham explicações para tudo. Em seu primeiro filme para o cinema, *O Sétimo Continente* (1989), Haneke diz tratar de uma notícia que leu num jornal, que reportava sobre uma família que tinha se suicidado. Na matéria, o jornalista tentava explicar o acontecimento enumerando as possíveis razões. O filme é centrado no cotidiano de

uma família na Áustria e toda a trama é construída nas ações rotineiras, em ambiente doméstico.

O filme inicialmente era para a televisão, mas acabou sendo vetado pelos produtores em função do tema e da forma pela qual é abordado. Ele apresenta Georg e Anne, com sua filha Ivy: uma família de classe média que quer migrar para a Austrália (daí o título do filme). Haneke procura construir o universo do casal, aproximando-o de uma forma de “prisão”, na sua normalidade e repetição do cotidiano.

O seu segundo filme, *O Vídeo de Benny* (1992), também surge de notícias de jornais que reportavam assassinatos em que os autores alegavam que o motivo era “para saber como é”. Haneke busca, nesse filme, enfatizar, na figura de um menino viciado em aparatos tecnológicos, o “esfriamento”, ou seja, o risco dos excessos tecnológicos na perda da “potencialidade” de ser afetado pela violência. Benny é um adolescente que registra acontecimentos e vive cercado por telas.

A produção, de forma similar ao primeiro filme, é centrada no cotidiano da família padrão, e explora a ambiguidade dos lugares domésticos; espaços que podem ser de partilha, mas também de isolamento. O conflito principal acontece quando Benny chama uma amiga para sua casa e a mata, filmando o assassinato. Tal acontecimento é uma das razões para o filme abordar os excessos tecnológicos e a perda da potencialidade de um sujeito que é afetado pela violência, ou mesmo explora a distância que se estabelece com relação àquilo que consideramos realidade. A necessidade de registro institui o distanciamento da realidade, pois a vivência não passa a ser elaborada e há uma confusão entre real e virtual.

71 Fragmentos para uma Cronologia do Acaso (1994) é um filme em que Haneke usa uma de suas estratégias anticlímax, pois nega o suspense: logo no início já anuncia a conclusão do filme. O mistério fica por conta da construção das histórias que aparentemente não se relacionam. A construção é similar a *Amor*, no qual o espectador já fica sabendo o que houve no final do filme.

Com relação ao território que representa em *71 Fragmentos para uma Cronologia do Acaso*, Haneke quis sair um pouco do ambiente doméstico e tratar sobre o entorno, a cidade. O filme é uma narrativa fragmentada em diversas

histórias e foi baseado em um acontecimento real: nas vésperas do natal de 1993, um homem invadiu um posto de gasolina e atirou contra as pessoas que ali estavam; em seguida, voltou ao carro e se matou. O acontecimento é anunciado logo no início do filme.

Os filmes de Haneke enfatizam aspectos de um estudo psicossocial sobre a violência como forma de retorno e da forma de intolerância. Muitas vezes, ele se detém na “patologização social” por meio da representação da banalização cotidiana de relações que são um biótipo ou uma alegoria para representar o perigo do surgimento do autoritarismo e do próprio nazismo.

Essa representação da violência, que perpassa as relações, pode surgir pelo excesso midiático, mas também pela perpetuação da perversidade presente na conservação do universo de privilégios. Tais construções, alegorias da “cultura eurocêntrica”, especialmente com relação à alteridade – que pode ser tanto o imigrante quanto o colonizado ou o estrangeiro.

Os planos misteriosos que se alteram em seus filmes, junto com as provocações diretas, como em *Violência Gratuita* (2007), produzem estranhamento e até rejeição por parte dos acostumados aos filmes de ação. Há referências claras ao filme *Laranja Mecânica* (1971) pela similaridade da trama: jovens de classe média que invadem casas e “torturam” as pessoas sem motivo aparente. Nesse jogo que envolve o espectador, há uma referência direta à plateia, pois a personagem se dirige diretamente à câmera.

Em seguida, o diretor austríaco sai de seu país e faz seu primeiro filme na França, *Código Desconhecido* (2000), com Juliette Binoche. No filme, Haneke desenvolve a “temática estrangeira”, que consiste no problema de integração de culturas não europeias em sociedades mais ricas. Posteriormente, o tema do estrangeiro passa a ganhar destaque em outros filmes do diretor, principalmente em *O Tempo do Lobo* (2003) e *Caché* (2005).

O filme *A professora de Piano* (2001), uma adaptação de um livro de Janice Y. K. Lee, é o começo da parceria de Haneke com Isabelle Huppert, o que se repete posteriormente. A personagem de Huppert chama-se Erika, uma professora de piano que enfrenta um relacionamento conturbado com a mãe, sendo asfixiada pelo

convívio com ela, que é neurótica e controladora. Com toda a pompa de um conservatório à moda antiga, ela não demonstra nenhum afeto por seus alunos. Erika mantém um distanciamento das relações, o que se traduz também na sua vida amorosa: costuma ir a videolocadoras pornô e aparentemente não consegue se relacionar. Quando um dos seus alunos demonstra interesse, a situação complica.

Em seguida, Haneke realiza o seu filme menos visto e menos comentado, *O Tempo do Lobo* (2003). A história trata de uma família que vai para sua casa de campo e, ao chegar, é surpreendida por invasores. Após uma discussão e a morte da personagem principal por um tiro, as personagens saem numa jornada em um cenário pós-apocalíptico e devastado, do qual tentam escapar. Eles vão parar em uma estação de trem, onde estão pessoas de vários lugares à espera de um trem para a cidade.

Caché (2005) representa a volta do diretor à França e trata de temas recorrentes em filmes anteriores. Nele, o diretor constrói um suspense numa história que apresenta o cotidiano de um casal, Georges e Anne, atormentados pela chegada de correspondências misteriosas. Tanto as personagens quanto o espectador não sabem a procedência das cartas. Aqui, Haneke consegue sintetizar muitos aspectos que vinha tratando.

Já em *A Fita Branca* (2009), Haneke constrói um filme que se passa em uma pequena cidade alemã às vésperas da Primeira Guerra. A trama é narrada por uma das personagens, que começa a relatar acontecimentos misteriosos, aparentemente sem explicação. A atmosfera do filme é construída também pela utilização do preto e branco.

Amor (2012), seu último filme, ganhou mais notoriedade e se passa mais uma vez em um espaço doméstico. A produção trata sobre um casal de idosos em que a mulher enfrenta uma doença degenerativa, uma paralisia, e o marido deve lidar com a situação. Haneke, novamente, centra no tema do relacionamento e, mais especificamente, no tema da perda e do abandono.

Pela construção, os filmes finais (em especial a partir de *Caché* (2005)) passam a explorar menos a cumplicidade do espectador, enfatizando elipses, as lacunas e as construções alusivas. Eles ampliam, nesse sentido, a produção da

ambiguidade, diversificando o olhar sobre a perversidade da imagem, que não enfatiza tanto a demonização da mídia.

Nos filmes do diretor austríaco, os nomes de personagens se repetem: Georges e Anne, que geralmente têm um filho Pierrot, Benny (do *Vídeo de Benny*, mas também de outros filmes) e também Ivy, que aparece em alguns filmes. A repetição (não apenas dos nomes) não é casual, pois representa a família “padrão”, sempre uma família de classe média, habitante de uma casa que tenta de todos os jeitos manter-se imaculada, protegida das ameaças externas, que são diversas.

Embora sejam filmes mais desenvolvidos, dramaturgicamente falando, os mais recentes (em especial *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)) são exemplos de como Haneke reelabora o problema da montagem, essencialmente em relação aos artifícios reflexivos. O cineasta, depois da trilogia, iria fazer o seu filme mais polêmico, que ganhou uma refilmagem em 2007, *Violência Gratuita*. Na produção, um grupo de jovens, que invade a casa de uma família, começa um jogo sádico envolvendo o espectador.

Haneke não costuma representar nada que seja estranho ou exótico: seus filmes se passam em universos domésticos, de classe média, similares aos lugares em que ele mesmo convive. Destacam-se, nesse sentido, dois aspectos centrais da imagem que guiarão a análise sobre a montagem e a câmera: sua tratativa centrada na imagem que pode seduzir e, ao mesmo tempo, representar uma violência.

Tal é uma das características essenciais da estratégia autorreflexiva, pois se refere diretamente ao universo de Haneke sem ser anunciado ou evidenciado como sendo de sua biografia. Tal maneira de representar seu universo fica evidenciada em obras de Franz Kafka (1998, 2003, 2005), que também se propõe a representar seu cotidiano, porém com esse distanciamento, no sentido de que não há referência a algo biográfico.

São essas representações que trazem os momentos fundamentais, os planos são misteriosos, são pensados e trabalhados com o objetivo de permitir ao espectador mais de um recorte. Por esse motivo, a utilização dos planos-sequência visa a causar sensações de estranheza ou incômodo, essencialmente por jogar com

a interrupção e a ruptura. Por esse tipo de construção lacunar que é relevante destacar o fora de campo.

Em conjunto com isso, a aposta em um minimalismo dramático, no qual faz parte a interpretação do ator e essencialmente a construção feita pela câmera são as bases que fazem parte dessa modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012). É pela manutenção de uma distância em momentos importantes e na criação de anticlímax, numa espécie de mistério que será tema.

Esses aspectos que partem das estratégias autorreflexivas, em conjunto com o fora de campo, fazem parte do que a presente tese trata como proposta da estética vinculada ao incômodo. Em ambos os filmes selecionados há uma tentativa da construção de uma ameaça, bem como um jogo com a identificação, o que será desenvolvido a seguir.

Embora os filmes anteriores, como se pode constatar, tragam elementos do suspense e do *thriller*, a presente tese vai procurar uma diferenciação em relação aos dois filmes selecionados pela análise, inicialmente pela construção da ameaça e pelo jogo com a identificação.

2.2 CONSTRUÇÃO DA AMEAÇA

Um dos temas centrais para entender os universos de Haneke é a construção da ameaça que se propõe em um *por vir*, trabalhado por um jogo com a câmera e o visível. Ela pode ser o que Elsaesser (2010) ressalta ser a figura do intruso e resultar num processo de autoimplosão do núcleo da história; clássico nos filmes de suspense e terror, pois está diretamente vinculado ao estranho e ao desconhecido.

Nesse sentido, ele pode trazer uma mudança na trama, uma modificação no núcleo central da narrativa ou mesmo precipitar uma degradação na estabilidade de determinado universo cênico ou representativo. Segundo Elsaesser (2010), os filmes de Roman Polanski, por exemplo, podem ser citados como referências da temática de um intruso que desestabiliza o universo da trama. Entretanto, os atos de intrusão

em *Violência Gratuita* (2007) são mais comparáveis em sua dinâmica psicológica e patológica social aos filmes *O Criado* (1963), de Joseph Losey, *Sob o Domínio do Medo* (1971), de Sam Peckinpah, ou ainda *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick.

Haneke joga com esses múltiplos significados da ameaça para construção da diegese, mas seu caráter de produção imagética é apresentado fundamentalmente ao enfatizar o mistério e, muitas vezes, o desconforto no sentido de produzir uma estética vinculada ao incômodo. Isso resulta em algo de mal-resolvido nos seus filmes, algumas lacunas que servem para ele trabalhar com o fora de campo, com o não mostrado, ressaltando a ambiguidade dessa ameaça ou sua veracidade.

A ameaça pode ser representada por uma personagem ou apenas por uma sugestão construída pelo universo do filme de Haneke normalmente trata da casa, do universo doméstico, e também da rotina, do cotidiano, para simbolizar relações de poder). O diretor austríaco aborda o tema das minorias em *Código Desconhecido*, por exemplo: a produção, em conjunto com *71 Fragmentos para uma Cronologia do Acaso* (1994), *Caché* (2005) e *O Tempo do Lobo* (2003), forma o conjunto de filmes que destacam a “temática estrangeira”, que consiste no problema de integração de culturas não europeias em sociedades mais ricas.

Há, nos filmes de Haneke, esse jogo entre o que está no exterior (muitas vezes da casa da família, mas pode ser da cidade também). Já em *O Castelo*, adaptação da obra de Franz Kafka, o diretor austríaco trata da história do agrimensor, um “forasteiro” que chega à cidade alegando ter sido contratado pelo dono de um castelo que ninguém conhece ou tem acesso. A confusão no desenvolvimento da trama, que deixa alguns elementos em suspenso, é característica dos filmes do cineasta.

A representação da casa é uma constante nos filmes de Haneke. Ela aparece como um espaço que comporta essa relação entre a visibilidade e a opacidade. É em *A Fita Branca* (2009) e *Caché* (2005), no entanto, que Haneke radicaliza seu projeto de tratar da casa e do intruso como um lugar em que há algo de interdito, mas que surte um efeito de recalcado que se propõe na falência do diálogo e da possibilidade de compreensão. Nessas produções, mais uma vez, o diretor retrata a

casa como um espaço de partilha, mas, ao mesmo tempo, de isolamento, em que muitas aparências tentam se manter.

A casa representa as relações das personagens e os lugares de familiaridade, numa exploração do contraste pelo fora de campo: jogo entre externo e interno na visibilidade e nos ocultamentos. Surgem, concomitantemente, temas como o patriarcalismo e a rígida educação moral, tratados no filme *A Fita Branca* (2009).

Tais elementos são importantes para trabalhar a figura metafórica de um intruso que representa a decadência do núcleo familiar tradicional e conservador, entendido em sua relação política de poder: em alguns momentos ele faz referência ao colonialismo, em outros à rígida moral e à repressão.

Em filmes como *Violência Gratuita* (2007) e *O Tempo do Lobo* (2003), há a presença da ameaça pelo intruso, embora não sejam eles os elementos principais para a construção da ambiguidade do fora de campo, o que será analisado posteriormente em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009).

2.3 JOGO COM A IDENTIFICAÇÃO

Um exemplo de filme que foi construído com aspectos dos filmes de suspense e terror é *Violência Gratuita* (2007). “Para quem vocês estão torcendo?”. Com essa frase irônica, a personagem que invade a casa da família do filme *Violência Gratuita* começa um jogo sádico de tortura, dirigindo-se diretamente à câmera.

Na produção, Haneke constrói uma quebra do que é “encenado” e da crença do espectador no universo do filme. Em diversos momentos, *Violência Gratuita* joga com o voyeurismo e a identificação no que se refere à representação da violência. Nesse filme, a figura do torturador está clara, bem como a do sadismo: não há complexificação da situação da personagem, que pode ter apresentada como forma de trabalhar a ambiguidade da situação. O filme se constrói mais claramente na relação entre o invasor e a violência, o que representa uma estrutura mais delimitada para o conflito.

Trata-se de analisar de que forma os recursos autorreflexivos estão presentes, mas não tanto o que se chama de modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012). A sequência inicial (tempo 1:00 – 3:28) é de um casal indo para a sua casa de campo, em um plano aéreo no qual ouve-se uma música clássica. Quando há um corte para as personagens dentro do carro, começa uma música estilo *rock* pesado, intensa, de uma batida forte. Típico dos filmes de suspense e terror, a música anuncia o que está por vir.

Figura 2- Sequência de plano aéreo em *Violência Gratuita*



Fonte: VIOLÊNCIA Gratuita (1997).

Em *Violência Gratuita*, um casal viaja tranquilamente até a sua casa de campo. A utilização da música cria um contraste com relação ao que está na tela.

Nesse filme, os intrusos são adolescentes de classe média que, a pretexto de pedir ovos para levar para uma tia, sequestram a família e começam, em um jogo sádico, a torturá-la e a ameaçá-la. Os adolescentes ironizam todas as possibilidades de tentar achar uma causa para o que fazem.

A intrusão, no caso de *Violência Gratuita*, serve para Haneke problematizar o tema da exploração da violência, em especial por se tratarem de dois adolescentes brancos de classe média: o próprio universo do diretor austríaco. Por outro lado, Haneke também faz uma alusão a filmes que buscam explorar a violência em busca de audiência.

Há, ainda, alguns momentos em que Haneke trabalha mais claramente o jogo com os artifícios e a crença do espectador. Primeiro, a personagem, o intruso, que entra na casa com o pretexto de pedir ovos para ajudar a sua tia. Na sequência em que há uma quebra, uma referência ao espectador (tempo 18:51 - 35:36), ele pede o taco de golfe emprestado e vai ao encontro do cachorro que latia. Depois disso, há o silêncio e não se houve mais o animal. A personagem que interpreta o agressor retorna à casa e a dona do cachorro vai atrás dele.

Figura 3 - Sequência referente ao cachorro



Fonte: VIOLÊNCIA Gratuita (2007).

Na cena com referências extradiegéticas, a personagem se refere ao espectador durante o jogo da perseguição com relação que está visível ou oculto.

Começa, então, um jogo na busca da mulher pelo cachorro e, durante a procura, a personagem olha para a câmera. Essa construção se repete em outro momento, em que a mesma personagem fala diretamente com a câmera e pergunta ao espectador se ele está do lado deles (da família que está sendo vítima).

Há outra sequência que apresenta quebra na diegese, a do controle remoto (tempo 1:35:10 – 1:35:25), em que a personagem consegue controlar, de dentro do

próprio universo do filme, o desfecho da ação. Em um descuido dos agressores, a mulher toma a arma e atira contra um deles. Nesse momento, o outro agressor pega o controle e começa a rebobinar a cena. O espectador vê o filme sendo rebobinado sem ele, de fato, fazê-lo.

Figura 4 - Sequência referente ao controle remoto (espectador)



Fonte: VIOLÊNCIA Gratuita (2007).

Em *Violência gratuita*, há um jogo com o desfecho do filme, no final feliz, em que a personagem rebobina a imagem.

Nas sequências citadas, é possível notar o discurso irônico-sádico adotado nesse filme, com a intenção de construir uma crítica ácida à determinada lógica midiática. Ele propõe, portanto, uma reflexão sobre a relação com as imagens e os artifícios que o cinema dispõe para convencer o espectador.

A obra joga, ainda, com o voyeurismo, com relação aos filmes que exploram a violência e que o fazem para angariar audiência. As personagens que interpretam os intrusos chamam a atenção pela falta de qualquer envolvimento com o que fazem. A frieza lembra os primeiros filmes de Haneke, em que as personagens não pareciam demonstrar qualquer afetação com a violência e pareciam automatizados.

No caso de *Violência Gratuita*, há semelhanças claras com *Laranja Mecânica*, de Kubrick, que conta uma história similar, de adolescentes que costumam invadir casas e agredir pessoas. A relação entre a violência e a representação dos sociopatas mistura, nesse sentido, a construção desse jogo para o qual o espectador é referido. A própria identificação é questionada nesse sentido: os jovens são postos na situação de agressores, mas também de protagonistas.

Outro filme que também aborda o tema do intruso é *O Tempo do Lobo* (2003), talvez um dos filmes menos comentados de Haneke. A produção apresenta uma família – em que a mãe é interpretada por Isabelle Huppert (Anne) – que, ao chegar à sua casa de campo, vê que esta foi invadida. O intruso, nesse caso, aparece no início como uma espécie de disparador da trama. Eles são responsáveis pelo conflito inicial que resulta na morte do marido de Anne.

A sequência inicial (tempo 2:23 – 6:34), que se digna para análise, está relacionada ao intruso, visto que mostra o momento em que as personagens entram em casa e se deparam com o invasor. Haneke mantém a tensão no filme durante a tentativa de diálogo entre as duas famílias. Trava-se uma luta entre a argumentação e a ameaça, pois o filme não esclarece o motivo da invasão. Após o tiro disparado contra a personagem principal, há um corte para o rosto de Anne com sangue (último plano da sequência).

Figura 5 - Sequência de *O Tempo do Lobo*

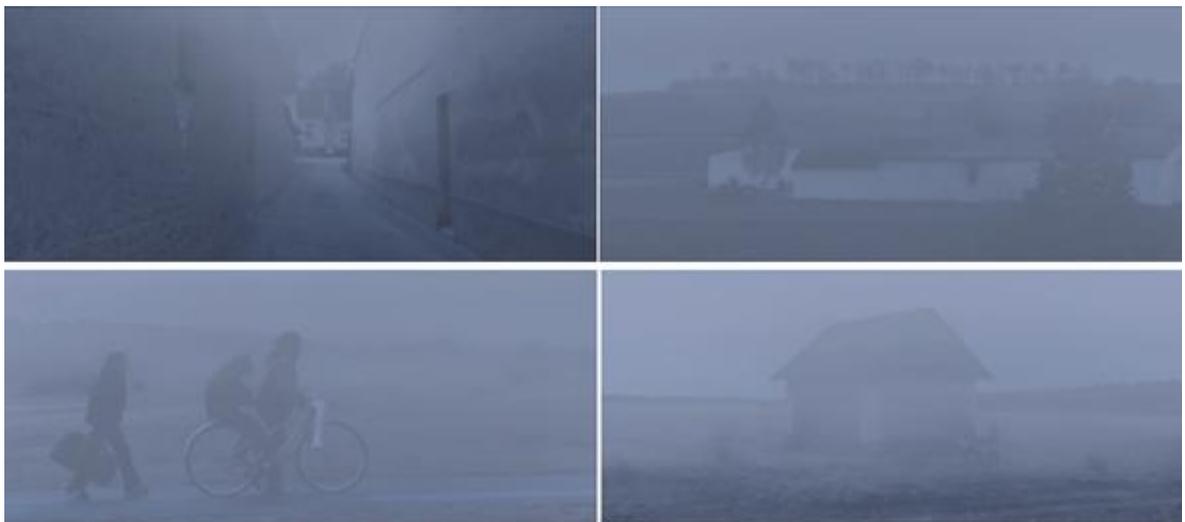


Fonte: O TEMPO do Lobo (2003).

Em *O Tempo do Lobo*, uma família de classe média chega a sua casa que já está ocupada por pessoas sem-teto.

As personagens partem para uma jornada em um ambiente sombrio e devastado. Eles pedem abrigo aos moradores dessa vila isolada, mas, ao chegarem às casas, não são bem-vindos e acabam vagando para encontrar abrigo. A sequência mostra um ambiente (tempo 16:37 – 18:35) nublado, cinzento e inospitaleiro, e as personagens são quase como intrusos, tragadas pela neblina. A câmera busca os becos, os espaços vazios e as devastações.

Figura 6 - Sequência referente à neblina no ambiente



Fonte: O TEMPO do Lobo (2003).

Em *O Tempo do Lobo*, a neblina é parte da construção do ambiente que se propõe às personagens, que em si é ameaçador.

Assim, na tentativa de pegar o trem para voltar à cidade, as personagens convivem nesse ambiente perturbador, que é permeado pelo conflito e que estabelece situações-limite. Chegam a uma estação de trem (tempo 36:36 – 37:30) cheia de estrangeiros, migrantes que esperam pelo trem para também irem à cidade.

É um ambiente caótico em que as personagens se encontram, tendo que lidar com situações extremas, limiars. A convivência com o outro é conflitiva e permeada pela desconfiança e pela violência: eles devem dividir o espaço e também os mantimentos.

Figura 7 - Sequência referente à chegada à estação de trem



Fonte: *O TEMPO do Lobo* (2003).

Em *O Tempo do lobo*, o jogo com a luz, num ambiente soturno, tem o papel de ressaltar a situação sombria que faz parte da chegada das personagens ao abrigo dos imigrantes que esperavam o trem.

Essa visão sobre o humano, que deve lidar com situações-limite, faz parte da estratégia de Haneke de desestabilizar o espectador para que ele saia da sua “zona de conforto”. A manutenção dos conflitos, bem como a radicalidade pela qual representa as relações, traz também a marca de seu ceticismo com relação à nossa condição e uma crítica ao cinema que tende a apresentar uma simples resposta alentadora e pronta sobre aspectos humanos, na identificação com o bem e no suposto efeito catártico que o cinema pode propor para as pessoas.

Mas o essencial é ressaltar as características do filme quando se refere à noção de catarse na sua capacidade redentora, ou seja, de excomunicação, que se vincula à superação e à identificação com o “mocinho”, bem como na resolução do conflito. Essa é a lógica que vai guiar a jornada do herói: ele deve superar os obstáculos, mas antes de tudo, concentrar essa dimensão de extirpação.

É com essa relação que Haneke joga com seus filmes na construção do mistério. Wheatley (2009) escreve, sobre o suspense, que estamos mais aptos a “associar nossas emoções com a personagem do que se identificar com sua jornada” (p. 83). O *thriller* de suspense é um gênero, portanto, que “depende muito da resposta emocional, embora circunscrita pela narrativa e pela estrutura formal” (p. 83).

É essa resposta que Haneke busca problematizar ao colocar o ponto de vista (o que será analisado com mais detalhes) essencialmente no explorador ou de alguém que detém *status* social. Entretanto, a complexidade pela qual se propõem as situações leva o espectador a rever essa figura como produtora desse próprio universo diegético (sequências que são analisadas no capítulo 3).

Embora, nesses filmes, estejam já presentes elementos que a presente tese chama de modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), eles não apresentam, acredita-se, a potência própria, a intriga estética que é elevada nos dois filmes escolhidos para a análise. Neles, a estratégia de Haneke ganha *status* político de forma singular e propõe uma abordagem do incômodo que inclui autorreflexividade com relação a acontecimentos históricos de países como França e Alemanha.

3 O OLHAR FORA DE CAMPO COMO ESTRATÉGIA AUTORREFLEXIVA

Após considerar, na filmografia de Haneke, as estratégias autorreflexivas, que evidenciam os artifícios cinematográficos, cabe agora trabalhar mais especificamente a produção do que a presente tese chama de *olhar fora de campo* e que, acredita-se, está mais presente em *Caché* (2005) e em *A Fita Branca* (2009). Ele é um aspecto central deste trabalho sobre a reelaboração do político, pois serve para entender a reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) que será desenvolvida a partir dos filmes de Haneke.

Tais construções são utilizadas no sentido de jogar com o visível e problematizar as representações de forma a direcionar o olhar para fora do campo, por um reenquadramento. Para analisar essas estratégias, serão desenvolvidas três categorias: o olhar para o campo, o campo vazio e a composição do campo. Eles têm relação pela articulação entre a câmera e a ameaça sugerida, na busca essencial de caracterizar o mistério. Há um jogo entre os elementos plásticos (a luz e som) e o *por vir*, potencializando o efeito de um cinema que mostra, mas não revela.

Sabe-se que a noção de campo está ligada aos fantasmas da pirâmide visual ou móvel, e o cinema deu forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Aumont (1993) afirma que o cinema

[...] levou a pensar que, se o campo é um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um fragmento desse espaço, logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado (AUMONT, 1993, p. 234).

Por essas abordagens do *olhar fora de campo*, que tratam do mistério além de um gênero cinematográfico ou de uma categoria fílmica, esta tese considera seu pertencimento a uma lógica e uma articulação própria a um regime de arte em que estão vinculadas a estética e a política. Para além de uma mera definição que o considera um elemento da linguagem, procura-se outras relações entre o visível e o dizível que são destacadas pela fabulação cinematográfica (RANCIÈRE, 2014).

Cabe o esclarecimento sobre o que, neste estudo, chama-se de olhar fora de fora de campo: ele se caracteriza por uma reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) que dimensiona a força do reenquadramento, que pode adquirir como uma ruptura formal, e a construção do mistério, com a ideia de que se refere a temas-tabu, próprios da dimensão política. Essa ambiguidade na tensão é construída também pelo fato de não esclarecer a “ameaça” ou o “oponente”, o que é essencial para entender tais estratégias que buscam, basicamente, representar relações de opressão.

Um filme de ação que estaria construído num ponto fora de campo, pelo jogo com o suspense, é *Por um fio* (2002) de Joel Schumacher. Na produção, que se passa na cidade de Nova York, a personagem passa todo o filme em uma cabine telefônica e, ao realizar um telefonema, ela percebe que está sendo observada e na mira de um suposto atirador que se encontraria em uma janela.

Em *Por um Fio* (2002), há um revezamento entre os *plongées*, que representariam a ameaça do atirador, e os planos de dentro da cabine telefônica, que mostram a personagem conversando ao telefone com o suposto atirador. A ameaça se materializa pela voz do atirador que nunca aparece de fato; a câmera passa todo o tempo no espaço da ação, mas sabemos da existência desse fora de campo pela voz em *off*.

No entanto, a investigação sobre o fora de campo analisado nesta pesquisa considera a construção do espaço e o lugar no qual se propõem as formas visíveis (elementos plásticos e sua função estética), propostas num regime de arte, de ruptura com determinada lógica (centrada na ação, por exemplo) e pelo campo político, que se compõe em embates de diversas formas de representação. A formulação do *olhar fora de campo*, em outras palavras, está vinculada ao político pelo embate entre a narrativa e as produções imagéticas que fazem parte de determinado contexto.

Por isso, deve-se entender que o reenquadramento causa uma modificação na própria natureza da intriga, que não obedece mais uma lógica da representação ou da ação. Ela produz novas articulações que modificam os significados que estão sugeridos pela representação, mas cria ambiguidades ao propor novas relações.

Hitchcock soube trabalhar tal construção do enigma, por exemplo, em *Um corpo que cai* (1958), que joga com o tema, seja pela suspensão do final revelatório, seja pelo próprio encadeamento da intriga, que se modifica por um processo de reenquadramento. Quando Judy revela, por meio de uma carta, o plano secreto no qual está envolvido Scottie, o espectador passa a ser cúmplice desse “segredo” que envolve a chave para a resolução da trama.

Ao elucidar tais pontos, propõe-se que a questão essencial do filme não reside em tal fato. Passa-se a acompanhar, a partir dessa sequência, uma lógica nova que guia a trama e que fundamenta o reenquadramento, que é a obsessão de Scottie por transformar Judy em sua antiga amada, Madaleine. Tal modificação fica clara pelos recursos utilizados pelo cineasta, que visam a enfatizar a dimensão fantasmática da mulher que está transformada na visão de Scottie.

Essa referência à ilusão como uma maneira de jogar com a própria intriga constitui-se em um dos temas essenciais de Haneke: eliminar a sombra cinematográfica como uma forma de refletir sobre os artifícios que fazem parte desse universo e que são usados para convencer o espectador. Tal lógica de referência metafílmica é primordial também para entender as construções de Haneke e, especificamente, o *olhar fora de campo* próprio a esse processo de reenquadramento.

Tal referência ganha contornos próprios no cinema de Antonioni, em *Blow Up – depois daquele beijo* (1966), por exemplo, no qual a reflexão sobre a imagem com relação ao fora de campo parece ganhar uma grande importância. O jogo com o escondido, com o oculto, é um dos aspectos essenciais da composição do universo de Thomas, um fotógrafo que aparentemente testemunha e fotografa um crime e que, aos poucos, se envolve numa situação cada vez mais misteriosa.

As construções sobre a sombra cinematográfica se estendem para a utilização do plano-sequência, como já referido anteriormente, como forma de manutenção do mistério e da permanência do som fora de campo. Tal recurso é utilizado em diversos momentos e é uma forma de distensão, pois não busca enfatizar o aumento do suspense pela lógica da ação, mas o mistério, por passar a impressão de que há algo por vir.

Assim, a distância por parte da câmera e o processo de bloqueio do campo visual que se podem notar no cinema de Haneke são essenciais para outra forma de construir o reenquadramento. Eles tratam de uma distância do universo dramático que se propõe em alguns momentos e que busca formas de o espectador reenquadrar a sequência.

Pela referência metafílmica e pela construção cênica, nesse sentido, a presente tese se detém nos processos de reenquadramento pela “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) nos cinemas de Lynch, em que há utilização de elementos do *noir*. A relação com a produção do reenquadramento pela utilização da luz é um dos elementos que nos leva a considerar ambos para o *olhar fora de campo* na produção de uma estética vinculada ao incômodo.

Um dos fundamentos para esse reenquadramento são as formas de fabulação dos universos de Franz Kafka (1998, 2003, 2005), que aparece como uma das principais referências de Haneke. As elaborações kafkanianas apresentam diversas formas de “entrada”, e buscam, em última instância, representar situações de opressão, de forma que o político ganhe um *status* essencial.

Mas é pela ambiguidade do final do filme, que fica em aberto, que o problema do *olhar fora de campo* ganha potencialidade. Além do fato de a conclusão não estar revelada, Haneke apresenta finais enigmáticos, como o de *Caché* (2005), que será tema da análise, pois é importante para a formulação do *olhar fora de campo*.

3.1 SOBRE O FORA DE CAMPO

Em seu artigo *Pintura e Cinema*, Bazin (2002) define a imagem cinematográfica como “centrífuga” e seu quadro como *caché* móvel (e não como fronteira intransponível e definitiva). A pertinência do fora de campo para a imagem em movimento existe pela diferença com relação à imagem fixa. No caso da imagem fixa, o fora de campo fica imaginado, enquanto na imagem móvel ele estaria mais suscetível de ser revelado.

Para Aumont (1993), a pertinência do fora de campo para a imagem em movimento existe pela diferença com relação à imagem fixa. No caso da imagem fixa, o fora de campo permanece não visto, sendo apenas imaginado, enquanto na imagem móvel ele estaria mais suscetível de ser desvelado (p. 237).

No entanto, é com esse jogo entre o mostrar e o revelar que se propõe o *olhar fora de campo* estabelecido pelo cinema (e estão nos filmes de Haneke), e que se constitui uma proposta a partir da qual novas relações com o visível podem ser estabelecidas. A ênfase nos tempos-mortos, na distensão espaço-temporal, na interrupção é elemento-chave para tais articulações. Inicialmente, nesta tese, percorre-se um pouco do que se definiu como fora de campo para, em seguida, tentar a própria delimitação sobre o *olhar fora de campo*. Aborda-se, com mais detalhes, o esquema desenvolvido por Burch (1992) pelo qual é possível explorar o recurso fora de campo de maneira enfática.

A palavra “campo”, vinculada ao cinema designa, afirma Aumont (1993), o pedaço de imaginário com três dimensões percebidas na imagem fílmica. Ele está ligado à impressão de realidade e “se estende a toda a história das imagens figurativas e a noção forjada pelo e para o cinema” com relação ao “dispositivo e sua dimensão espacial, definindo o enquadramento e como atividade imaginária da pirâmide visual do pintor” (p. 230).

Aumont (1993) divide as possibilidades de exploração do fora de campo em fora de campo concreto (no fora de campo momentâneo, acham-se elementos que já foram vistos e que se podem imaginar mais concretamente) e fora de campo imaginário (elementos que não foram ainda vistos). Elemento essencial para o mistério nos filmes de Haneke, o fora de campo pode ser, por exemplo, entendido como um elemento na manutenção do mistério.

Existem, segundo Aumont (1993), algumas formas de usar o fora de campo como, por exemplo, evocar algo que não visível pela presença de um elemento que está fora de quadro. Nota-se que a exploração do mistério pelo que não está esclarecido pela câmera e pelo relato é essencialmente um dos temas de Haneke em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009). São nessas dualidades que se propõe a

representação dos filmes selecionados para análise (*Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)), que jogam com o conhecimento na construção dessas representações.

O fora de campo é entendido por Burch (1992) como um elemento da linguagem cinematográfica e é resultado do enquadramento. Pode-se afirmar, nesse sentido, que a delimitação do quadro, do *frame*, constitui-se um dos elementos do olhar para o quadro, parte integrante do filme para manter o mistério, explorando o que não está visível ou mostrado.

A tipologia de Burch (1992) oferece uma visão importante de como o espaço fílmico é constituído em relação ao que ele denomina de fora de campo. A interpretação do filme de Renoir analisa como o cineasta, segundo ele, procede à forma de subversão dos padrões clássicos de construção do espaço fílmico.

Essa observação foi estendida, especialmente, pelo exame sistemático das possibilidades práticas de passagem do campo para o fora de campo. Burch (1992) fornece, em *Práxis do cinema*, a tipologia mais detalhada ao distinguir seis segmentos do fora de campo, sendo que os primeiros ele descreve como “os confins imediatos dos quatro primeiros segmentos são definidos pelas bordas do quadro: são projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma pirâmide” (p. 27).

O quinto segmento seria “o espaço atrás da máquina, segmentos de espaço em torno do quadro” (BURCH, 1992, p. 27). Já o sexto segmento compreende tudo que se encontra atrás do cenário: “tem-se-lhe acesso saindo por uma porta, contornando o ângulo de uma rua, escondendo-se atrás do pilar ou atrás de uma outra personagem”. No extremo limite, afirma o autor, esse segmento de espaço encontra-se atrás do horizonte.

Uma das formas de uso do fora de campo tratada pelo autor é o olhar para o segmento atrás da máquina. Representação estabelece essa relação entre a construção do universo diegético que ao mostrar a personagem, o olhar busca o ponto de vista que a câmera não pode revelar.

A utilização do *off* é destacada como um elemento importante do fora de campo. A referência a elementos em *off*, que não estão enquadrados, mas

aparecem pelo som, pode tanto referir a imagem visível, mantendo um índice de referencialidade, quanto deslocá-la por uma não correspondência. O conteúdo visível da imagem é, assim, um dos principais problemas do fora de campo.

Burch (1992) afirma que, em *Nana* (1926), Renoir utiliza as entradas e saídas de campo de forma a que esse segmento fora de campo também possa ser evocado pelo campo vazio, que aparece, por exemplo, nas entradas/saídas das personagens (o que em seguida será explorado). O campo vazio pode evidenciar, nesse sentido, esse fora de campo por uma exploração do espaço cênico; que é, ao mesmo tempo, lugar em que as personagens circulam.

O plano fixo e a predominância da composição são trabalhados de forma destacada nos filmes de Haneke e são essenciais para a dialética do fora de campo. A utilização de um elemento como forma bloquear o enquadramento faz com que se estabeleça uma espécie de distanciamento por um obstáculo posto entre a câmera e o objeto. Tal construção é recorrente nos enquadramentos de Haneke, no sentido de operar uma distância própria do universo dramático, o que a presente tese analisa com mais detalhes nos processos de reenquadramento.

É exatamente essa construção que Haneke utiliza para tensionar o campo. Esse jogo com o que está por vir e a visibilidade do campo para o espectador é, decididamente, um dos aspectos fundamentais dos filmes do diretor (analisa-se com mais detalhes no capítulo 3). Nesse sentido, e para criar essa expectativa, o prolongamento do campo vazio é uma das formas pelas quais Haneke constrói os mistérios: não há uma verdade buscada na falta de uma explicação aparente para os campos vazios, nos planos-sequência em que aparentemente nada se passa.

Há também momentos em que, afirma Burch (1992), acreditamos que as personagens estão fora de campo quando, na verdade, estão em campo. É o caso do que Haneke faz em *Caché* (2005), e que é objeto de análise no capítulo 3. Essa construção de ambiguidade faz parte do jogo entre o que está fora de campo e o em campo. Quando, por exemplo, estamos vendo um espelho e a câmera se afasta e percebemos que se trata de um espelho pela moldura agora revelada; ou quando notamos a presença do dispositivo filmico.

Por um lado, seu mistério pode referir-se a algo que está fora dela, como um referente claro; por outro, o referente pode estar mais distante, questionando a própria representação. A utilização do *off* pode, então, propor uma relação dual: pode tanto ser complementar ou, por outro lado, destoar da imagem.

Deleuze (1985, p. 17) define dois tipos de fora de campo: o primeiro é “aquele que aparece com um conjunto maior que aparece diante da parte que é tornada visível pela câmera, e algo que não se vê, mas poderia ser visto”, e o segundo “é algo que é ocultado propositalmente, mas que insiste em se fazer presente”. O autor utiliza o termo desenquadramento para tratar sobre o fora de campo, como algo que se refere às bordas do quadro, como uma dobra para o fora de campo.

Para o autor, o desenquadramento se comporia por um desencenação que se aproximaria ao documentário. Uma lógica que procura fugir dos artifícios ao enfatizar as banalidades do cotidiano.

Ao analisar o que se chama de reenquadramento, no entanto, enfatiza-se na presente tese como a dinâmica das imagens pode revelar seus artifícios, ao não obedecer à lógica do regime representativo (Rancière, 2014). A denúncia dos artifícios, nesse sentido, considera a exploração melodramática feita pela mídia comercial, pelo sensacionalismo e traz até que ponto tais construções podem ser problematizadas.

Uma das concepções clássicas sobre o fora de campo que o ligava às bordas da imagem refere-se à quebra de convenções cinematográficas e formas de construção do espaço visual. Neste trabalho, pretende-se desenvolver um fora de campo vinculado ao político e que se refere mais amplamente a regimes do visível instituídos por propostas estéticas no campo da arte.

A abordagem do fora de campo incide na relação entre campo/contracampo na qual Griffith constituiu a base da narrativa do seu cinema. Essa lógica se refere à continuidade do cinema tradicional, a um recurso que naturaliza a montagem aos olhos do espectador de forma que, nesse sentido, ela se torne invisível e os cortes não sejam percebidos. Parte da ilusão cinematográfica que naturaliza a montagem, ele passa a impressão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico.

Esse recurso presente nos filmes policiais, em especial nos *thrillers*, serve como fundamento para a investigação ao estabelecer as dicotomias que fazem parte da caçada, da produção fantasmática que consiste no imaginário do outro oposto, que pode ser bem ou mal, mocinho ou bandido.

Nesse sentido, cabem algumas considerações sobre o *olhar fora de campo*, bem como a relação entre o espaço, o lugar, o visível e o som. Trata-se de destacar, nesse sentido, três elementos iniciais: a composição do quadro, a representação do olhar e o preenchimento do campo. São elementos que o cinema hollywoodiano, considerado narrativo, cujo marco é Griffith, explora para representar o espaço no sentido de transformá-los em um lugar, o que será explicado igualmente.

O tema do *olhar fora de campo* perpassa tais elementos destacados, e tem relação com a investigação como tema extradiegético exatamente pela construção do mistério desses filmes. Não se trata apenas da fruição do espectador pela multiplicidade de sentidos, mas de uma proposta política.

Franz Kafka (1998, 2003, 2005) serve como forma de referência a essa relação entre a modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) e a representação opressor-oprimido no sentido de ressaltar essa estética vinculada ao incômodo. As referências ao universo de Kafka têm uma importância essencial para entender como o Haneke elabora os temas políticos.

É necessário reelaborar o filme, construir um trajeto próprio, tendo em vista as noções principais que são trabalhadas. As delimitações são relevantes para tratar sobre a noção do fora de campo como uma categoria que comporta esses múltiplos significados e pode ser reelaborada pelos filmes do diretor austríaco. Eles, portanto, se referem a questionamentos que perpassam elementos formais e representativos do seu cinema de âmbito crítico e buscam uma alternativa a formas tradicionais e meramente comerciais, cumprindo também uma função política.

3.2 O VISÍVEL E AS FORMAS DE REENQUADRAMENTO

Para elaborar o que se chama de modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), que fundamenta o *olhar fora de campo*, analisa-se como Haneke constrói as formas de reenquadramento que serão divididas em três categorias analíticas: o olhar para o campo, o campo vazio e a composição do campo. Elas trabalham as relações entre a luz e o som na composição dos cenários tendo em vista ressaltar a ambiguidade e, nesse sentido, cumprir uma função importante para a produção da estética vinculada ao incômodo.

Haneke usa a luz natural de maneira a construir suas composições e reelabora tradições do cinema de mistério, que implicam em modificações nas formas do visível e na natureza da intriga. Martin (1990) define que a tela de cinema, diferente da superfície pictórica, onde é possível distinguir um espaço organizado (a tela) e um espaço representado, “é uma profundidade onde o espaço organizado deve sempre permanecer virtual” (MARTIN, 1990, p. 200).

Eric Rohmer (1977) tratou sobre o espaço no cinema especialmente em seu texto sobre Friedrich W. Marnau, no qual o autor faz uma divisão entre o espaço pictórico, concentrado no tratamento das iluminações e que consiste em revelar as belezas das formas do mundo; o espaço arquitetônico, organizado em virtude da filmagem e no qual se desenrola a ação; e espaço fílmico, que se define como o espaço do movimento, completamente distinto dos anteriores e que pertence unicamente ao cinema.

Pode-se afirmar que o cinema, a partir de produções modernas propostas por autores de *Cahiers du Cinema*, torna-se autoconsciente dos seus processos e trabalha no sentido de propor novas abordagens de *mise-en-scène*. Oliveira Junior (2014) chama de “maneirista” o período em que procedimentos cinematográficos se tornam autorreferentes, mais elaboradas e estilísticas.

É possível notar que a quebra nas convenções no que se chamou de cinema *maneirista* procura o mistério e o suspense a partir de novas relações entre o visível e a representação, entre a investigação e os procedimentos cinematográficos. Brian

de Palma utiliza a hiperestilização como forma de construção da narrativa, e ficam claras as referências à própria história do cinema.

Haneke, por sua vez, aproxima-se mais a um minimalismo dramático, a começar pelas formas de reenquadramento que serão analisadas. Pretende-se analisar o *olhar fora de campo* para além das divisões em períodos, que são sempre alvos de polémica especialmente pela dificuldade na delimitação e pela dualidade entre formalismo e realismo, divisão esta que a teoria realista procura superar. Sendo assim, o objetivo é elaborar tais formas de construção do reenquadramento como um documento sintomático sobre o contemporâneo.

3.2.1 O olhar para o campo

O tema do olhar para o campo tem o objetivo de tratar como se propõe o jogo, no sentido de tornar ambígua a relação entre o que está ou não visível, por um reenquadramento que implica na alteração da lógica da intriga. Tendo em vista as abordagens de Haneke, os *frames* serão trazidos para proporcionar uma noção sobre a composição, que contém uma indagação sobre estratégias do olhar para o campo: recursos fundamentais para os processos de reenquadramento.

No caso do cinema de Haneke, nota-se que a luz é um elemento essencial desse jogo com o que está em campo, situado em relação ao quadro, num processo de dar forma e criar contrastes. Por esse motivo, ela pode proporcionar forte tensionamento do campo por meio de um redimensionamento do quadro e criar uma tensão entre o que está em campo e o fora dele.

Em *Um corpo que cai* (1958), na cena em que Scottie vai com Madaleine até a floresta e ambos aparecem em ambiente sombrio, nota-se que ela aparece, num momento-chave, como um vulto, como uma sombra. O mesmo vai acontecer, depois, quando Scottie vai ao hotel com quem ele crê ser parecida com Madeleine, pelo menos é o que a trama nos leva a acreditar.

As aparições fantasmagóricas da personagem são resultado dessa obsessão da personagem principal e propõem a dimensão misteriosa do suspense. São esses planos que propõem o reenquadramento, na medida em que jogam com o redimensionamento do quadro, com as portas e janelas e com o ponto de vista de Scottie.

Figura 8 – Judy em *Um corpo que cai* (1958)



Fonte: UM CORPO que Cai (1954).

A sequência enfatiza esse processo de obsessão da personagem pela sua amada por um jogo de luz e sombra, num processo de reenquadramento.

A sequência de imagens acima apresenta a figura de Judy por um jogo entre luz e sombra que dimensiona bem a mudança na trama. Tal composição incide diretamente numa modificação com relação à intriga: nesse momento no hotel, já foi

revelado plano que envolvia Scottie (na carta escrita por Judy), que era base para o suspense. Nessas sequências trata-se de acompanhar a obsessão da personagem por Madaleine, o que implica diretamente na metáfora da ilusão da imagem e na construção fílmica: a transformação de Judy é a fascinação pelo duplo, pelo jogo que implica a encenação.

Em *Caché* (2005), de forma similar a *Um corpo que cai* (1958), os planos misteriosos nos quais a figura espectral aparece e que ficam indeterminados é possível notar como a luz natural cumpre uma função de reenquadramento, pois produz um redimensionamento do quadro. O claro-escuro, nesse sentido, representa essa silhueta que aparece de forma “ameaçadora” e que se refere à figura que Majid. Na sequência, Georges aparece acordando do sonho, o que aparentemente deixa claro a que se refere àquele plano.

Em outras aparições do mesmo plano reenquadrado, não se sabe se a personagem Georges está “em campo” (figura 10), se é uma representação do sonho dele ou da lembrança, ou seja, intradieética, o que acontece de forma similar na ambiguidade criada nos planos da fachada da casa, nos quais se começam a ouvir as vozes das personagens em *off*.

O centro do campo é, nessa composição, para onde é direcionado o olhar, deixando a parte escura como elaboração do que está fora de campo e redimensionando o enquadramento. Os planos-sequência, característicos dos filmes do diretor, são essenciais para a manutenção do mistério do filme, pois fazem referência ao fora de campo e sempre são uma espécie de jogo com o que está oculto.

Figura 9 – Reenquadramento: área de sombra e fundo com luz



Figura 10 – Reenquadramento: a casa de Georges



Fonte: CACHÉ (2005).

Há esse processo da luz com relação à construção do espaço e na criação de uma dialética com o fora de campo ao redimensionar as bordas do quadro. É assim que os elementos do *noir*, ao mesmo tempo em que criam um clima sombrio, procuram jogar com o mistério por sugerir esse *olhar fora de campo*.

O que simboliza esse jogo entre luz e sombra para Haneke, como é possível notar nas sequências destacadas, é que o olhar é direcionado para o centro do quadro por um processo de reenquadramento. São sequências, ao mesmo tempo, que representam uma ambiguidade com relação à presença da personagem: não sabemos se elas representam a subjetividade deles ou se são exteriores aos personagens.

Têm-se, então, dentro do reenquadramento, duas formas de utilização, mas que servem dentro da mesma lógica. Na figura 9, é possível notar que um menino, que supostamente é Majid, encontra-se na área de sombra, escura, e o fundo do quadro tem luz. Nesse momento, há uma referência à figura ameaçadora para Georges.

Na figura 10, pode-se notar como Haneke utiliza o reenquadramento para jogar com o olhar e a representação de Georges e Majid, o que o primeiro descreve como sendo o conflito que levou a sua família a expulsar Majid. Essa é a dimensão política do enquadramento: ele aparece como uma referência ao tema dos argelinos na França, que procura tornar ambíguo o ponto de vista de Georges. Ou seja, trata-se de uma estratégia autorreflexiva, que pode alterar a própria natureza da intriga.

A utilização dessa ambiguidade fica clara nos planos em que a câmera fica em frente à casa de Georges. A primeira cena, em que a referência aos personagens é evidenciada pelo som, segue-se outra sequência em que mais uma vez a fachada da casa aparece, já no período noturno. Na mesma sequência, há um plano misterioso em que a câmera entra numa casa no escuro e num movimento rápido é possível ver uma criança junto à janela.

Em diversos momentos do filme, pode-se notar essa forma de representar esse reenquadramento com relação ao ponto de vista, o que será desenvolvido com mais detalhes na análise das sequências (capítulo 3) e com o desenvolvimento sobre a trama. O jogo entre luz e sombra é fundamental para o clima produzido na aparição das figuras espectrais que, em conjunto com o fora de campo, têm uma função essencial na estética que se vincula ao incômodo.

O fora de campo, em certo sentido, pode estabelecer um ponto de indeterminação do espaço “em que se passa a ação”, produzindo um efeito que deixa o sinal do *por vir*. Em outras palavras, a luz acaba por induzir o nosso olhar para ela e cria uma forma de composição que ressalta o incômodo ao enfatizar o que está *por vir*. Nesse sentido, há a remoldura, e a ambiguidade consiste no direcionamento do olhar para onde o filme conduzirá a narrativa.

Em *Cidadão Kane* (1941), é possível notar tal direcionamento na utilização da luz ao perceber a composição do plano do castelo com uma janela iluminada. Na

sequência dos planos, a luz da janela permanece no mesmo lugar, sugerindo que a sequência do filme leve para dentro do castelo.

Figura 11 – Sequência de *Cidadão Kane* (1941)



Fonte: CIDADÃO Kane (1941).

A luz é utilizada no sentido de jogar com o que está em campo.

Em *A Fita Branca* (2009), o jogo do claro e escuro aparece como uma maneira de direcionar o nosso olhar para o centro do quadro criar um contraste interno-externo. Ao observar as figuras, pode-se notar como a luz cria o contraste

entre o interior da casa e a rua: as janelas e as portas aparecem muitas vezes como uma forma de representar tal processo no jogo com o que está fora do quadro.

São diversos os momentos em que tal composição é utilizada no sentido enfatizar a ambiguidade entre o lugar em que se passa a ação e o *por vir*. Assim, acontece um redimensionamento do quadro. Ao utilizar essa estratégia, Haneke propõe a relação entre o enquadramento e a manutenção da expectativa com relação ao que está fora de campo.

Figura 12 – Janela iluminada



Figura 13 – Moldura da porta



Fonte: A FITA Branca (2009).

Similarmente a *Caché* (2005), em *A Fita Branca* (2009) há dois momentos que o reenquadramento é trabalhado de formas distintas. Na figura 12, a janela aparece no centro do quadro em um plano fixo na entrada do quarto. Na sequência,

o narrador conta ao espectador que houve um acidente que vitimou a mulher do fazendeiro.

A janela iluminada (figura 12) aparece como a representação do desconhecido, da ameaça do exterior que vem sendo sugerida como sendo as crianças. São elas que aparecem molduradas pela janela na sequência em que vão visitar a filha do médico.

A figura 13, por sua vez, é uma sequência essencial para o filme. Trata-se, como é possível observar, da moldura de uma porta que aparece também em um plano-sequência. Durante o plano, e esse elemento é fundamental, ouve-se o narrador anunciar o início da Guerra Mundial.

Outra utilização de procedimentos em que a luz pode trazer o reenquadramento do olhar, numa estética vinculada ao incômodo, é *Cidade dos Sonhos* (2001). Na produção, o mistério é construído em torno da história da personagem, uma jovem que vai em busca de seu sonho de ser atriz em Los Angeles. No caso do filme de Lynch, a luz faz parte da composição que dimensiona a matéria onírica surrealista do suspense.

Em *Cidade dos Sonhos* (2001), a confusão com a construção de planos oníricos que não se esclarecem com relação ao anterior é uma quebra importante na relação com a realidade vivida pela personagem: ela aparece em planos que apresentam um forte clarão, uma superexposição que simboliza o clima do filme. Além disso, há uma fusão das imagens, o que dimensiona bem a proposição de tratar de toda máquina de ilusão e o quanto a personagem transita entre a fantasia e o desejo de se tornar uma atriz.

Figura 14 – Sequência de *Cidade dos Sonhos* (2001)



Fonte: CIDADE dos Sonhos (2001).

A utilização da luz e da sobreposição dimensiona a artificialidade da imagem e do universo da personagem.

A presença da personagem fica marcada pela referência ao universo dos sonhos que está diretamente vinculado à Hollywood, e também a uma série de imagens icônicas que representam o sonho americano. A luz serve de vinculação entre o sonho e toda a iconografia que faz parte do imaginário de Los Angeles. Nessa proposta de Lynch, a luz cumpre essa função importante para o clima surrealista, o que visa a simbolizar uma artificialidade, uma superficialidade, que é parte do universo da personagem nas sequências iniciais.

O filme apresenta uma narrativa não linear e que não obedece a um encadeamento lógico: a inserção de sequências em planos misteriosos aparentemente não são encadeamentos com relação à trama do filme. Eles são formas de referência extradiegética ao universo de Hollywood e à indústria do entretenimento. Por outro lado, há momentos em que o clima sombrio e ameaçador está proposto nas imagens que criam um contraste com relação às referidas anteriormente (nas quais há a saturação da luz). Eles são aparentemente sem

explicação, e não se sabe se correspondem ao sonho da personagem ou a realidade do filme. Nesse sentido, o fora de campo é evocado para representar uma ambiguidade com relação à presença das personagens em campo.

Figura 15 – Sequência representando ambiguidade em *Cidade dos Sonhos* (2001)





Fonte: CIDADE dos sonhos (2001).

Em *Cidade dos Sonhos* (2001), o clima misterioso e a influência *noir* se manifestam em sequências quando as personagens vão a um teatro.

Sendo assim, a referência a elementos do *noir* na construção enigmática do mistério consiste em um jogo extradiegético e se estabelece claramente para redimensionar as bordas do quadro, criando uma ambiguidade com relação ao desenvolvimento da intriga. O processo de reenquadramento, no caso de *Cidade dos Sonhos* (2001), opera da seguinte forma ao utilizar-se do claro-escuro: o clima proposto pela sequência das imagens, que não sabemos se pertencem ao sonho ou à realidade do filme, cria um jogo com o fora de campo em uma referência crítica ao potencial violento de toda a maquinaria da indústria cinematográfica produtora de uma ilusão fundamentada na idealização de se tornar uma estrela de Hollywood.

A ambiguidade no que se refere ao ponto de vista como uma das formas essenciais de representação da personagem é assim um elemento-chave de uma estética vinculada ao incômodo do *olhar fora de campo*. Nesse sentido, a luz aparece como um elemento essencial de reenquadramento na medida em que proporciona uma mudança na própria natureza da intriga e utiliza referências exteriores à diegese para ressignificar a própria história (no caso de *Cidade dos Sonhos* (2001), todo aquele universo de fantasia de sua idealização do estrelato se transforma em um perturbador elemento que passa a compor a realidade da personagem).

3.2.2 O rosto e o olhar: interfaces do mistério

No filme *A Fita Branca* (2009), há uma marcante utilização de planos fechados nos rostos das crianças: sua expressão, em conjunto com o silêncio, são fatores essenciais para manter o mistério. A luz, por sua vez, cria um efeito eclipse que produz a dualidade da face, incide diretamente sobre a expectativa e o mistério da não revelação sobre a possível culpabilidade.

É por isso que Haneke seleciona tão meticulosamente os atores pela fisionomia, pela sua forma expressiva: o primeiro plano é assim, uma forma essencial de fora de campo, pois evidencia o rosto, a expressão, em conjunto com o silêncio. O fora de campo perpassa a expressão das personagens e existe como um rastro, o depois do fato. Esse fator essencial da *mise-en-scène*, que produz um mistério com relação ao acontecimento, tem relação direta com o afetar-se, com vivenciar a ameaça, já que estamos mais próximos das crianças. Deleuze (1985) escreveu sobre o primeiro plano como potência do que chamou de imagem-afecção: “o primeiro plano faz do rosto a pura matéria afeto, sua *hylé*” (p. 121).

Donde esses estranhos casamentos cinematográficos onde a atriz empresta seu rosto e a capacidade material de suas partes, enquanto o diretor inventa o afeto ou a forma exprimível que os toma de empréstimo ou os modela (DELEUZE, 1985, p. 121).

Tal proximidade pelo primeiro plano visaria ressaltar a dimensão do incômodo pela constante opressão e vigilância que permeia a aldeia. Esse é um dos fatores principais da construção do mistério em *A Fita Branca* (2009): as crianças aparecerem como suspeitas dos atos que aconteciam na cidade, e esse efeito de eclipse aparece como referência a algo que será revelado. No entanto, pouco se sabe sobre elas, pois na maioria das vezes apenas reagem ao universo que é apresentado.

Figura 16 - Sequência referente à expressão das crianças



Fonte: A FITA Branca (2009).

Ao trabalhar a iluminação no rosto das personagens, em especial das crianças, cria-se esse efeito de relevo e de dualidade, uma parte de sombra e outra de luz.

Pode-se observar que os contrastes são utilizados para dar relevo aos rostos das crianças. Esse é um recurso constante nos filmes de Haneke, pois a luz serve como um elemento dramático essencial na composição plástica: representa o jogo entre o interno das personagens e o externo. Como é possível constatar, elas aparecem em momentos em que são ameaçadas nessa dualidade entre luz: ela ressalta a dualidade do humano, já que simboliza o lado sombrio e também o luminoso.

O trabalho com a luz na expressão das personagens nos leva às composições de Bergman, especialmente no seu filme *Persona* (1966), em que o trabalho no rosto tem um peso essencial. O contraste com relação às zonas de sombra e de luz faz com que se crie esse caráter de duplicidade.

Figura 17 – Sequência do filme *Persona* (1966)



Fonte: PERSONA (1966).

Ao trabalhar a iluminação no rosto das personagens e em *closes* nos rostos.

Os filmes de Bergman enfatizam o primeiro plano e exprimem o rosto de forma marcante, o que eleva a potencialidade na criação a partir das expressões do universo da personagem. Esse efeito, pode-se afirmar, como parte da elaboração da luz no quadro, faz parte da construção de um fora de campo: a composição do rosto traduz que o olhar tem algo para revelar e potencializa mistério. O rosto, considerado na perspectiva do mistério, constitui uma interface com o fora de campo, pois produz novas formas de narrativa.

No caso de *A Fita Branca* (2009), esses recursos são utilizados em cenas fundamentais, pois se tratam de momentos em que as crianças estão sendo ameaçadas ou sendo indagadas sobre as suas atitudes. Cria-se, então, uma

interface com o fora de campo, ou seja, uma divisão proposta pela face; ela pode revelar sobre as personagens, mas ao mesmo tempo pode ocultar.

3.2.3 O campo vazio

O plano fixo inicial de *Caché* (2005), que se repete ao longo do filme, representa uma das características dos filmes de Haneke. Ele dimensiona o mistério do resto do filme, pois aparentemente há “ausência de ação”, não presença das personagens; o espectador fica à espera da sua entrada em campo. Esse é o aspecto principal, pois na verdade as personagens se encontram em campo e são evocadas pelo fora de campo, no jogo com o seu ponto de vista.

Em *Festim Diabólico* (1958), Hitchcock começa o filme em um plano-sequência *plongée* no qual é possível ver a fachada de algumas casas e o movimento da rua. A câmera se move e percorre o caminho até uma janela que se encontra com as cortinas fechadas. Assim, em um primeiro momento, o olhar do espectador é então interdito com relação à ação que acontece, pois as personagens estão dentro do apartamento e, por isso, fora de campo.

Figura 18 – Sequência de *Festim Diabólico* (1958)





Fonte: FESTIM Diabólico (1948).

O plano-sequência apresenta o cenário de uma fachada e em seguida direciona para uma janela, o que oculta o que a parte de dentro do apartamento, enquanto o som joga com o fora de campo.

A curiosidade do espectador com relação ao que se passa dentro do apartamento é mantida em função da cortina que sugere que há algo proibido e que deve permanecer oculto. Ouve-se um grito vindo de fora de campo. Vê-se, em seguida, que se trata do crime. Durante o jantar, o espectador se torna cúmplice das personagens e do que havia acontecido (do corpo escondido no baú), o que serve para manter a relação com o que está fora de campo no desenvolvimento da trama.

Em *Caché* (2005), os planos da fachada da casa de Georges e Anne são a exploração de uma expectativa com relação ao que está *por vir*. O fora de campo se manifesta, nesse caso, pela dualidade dessa imagem que se constrói a partir do campo vazio: esse é o jogo com o que está em campo.

O plano de apresentação do lugar, os planos iniciais de contextualização, ou mesmo de transição, representam o ambiente e apresentam o local da ação ou indicam uma passagem de tempo de formas diversas dentro da história do filme. A distensão desses momentos que são, em última instância, a valorização dos tempos mortos, a ênfase na interrupção, estabelece, no cinema de Haneke, essa temporalidade do banal e, além disso, propõem um jogo com relação ao *por vir*.

O plano vazio, ou aparente sem ação, pode ser um segmento que precede a entrada dos atores no espaço cênico ou, de outra parte, que sucede a sua saída de cena. No teatro, o espaço cênico vazio faz a plateia ficar em suspensão à espera

das personagens: no espaço entre dois atos, a suspensão tem aspecto de interrupção. São esses momentos que os planos-sequência, no caso do cinema de Haneke, cumprem uma função essencial para a produção dessa estética vinculada ao incômodo, pois jogam com o que está fora de campo.

Há, na sequência inicial de *Caché* (2005), como em outras, a busca pela permanência do som de algo fora de campo no sentido de jogar com o visível no ecrã. Se fundamenta, nesse sentido, a proposta de jogar com a curiosidade do espectador, com o *voyeurismo* e a necessidade de revelar a lógica da intriga. Haneke usa o campo vazio como uma forma de conduzir a narrativa que não busca revelar, mas ao contrário, busca nos objetos uma espécie de ocultamento. Retém o olhar com uma espécie de jogo: procuramos a resposta na imagem, mas ela dissimula alguma coisa que não contém.

Haneke, ao usar essas técnicas do suspense, trabalha as tensões entre o campo *versus* o fora de campo, o que Chion (2011) chama de efeito acusmático. Há, no caso do som, o jogo com o fora de campo numa diferenciação entre visualizado e acusmático, ou, ao contrário, acusmático e, depois, visualizado. Haneke usa bastante o segundo caso, que é “próprio dos filmes de mistério e ambiente, preserva durante muito tempo e do seu aspecto, antes de revelar” (p. 61).

É possível notar uma valorização dos momentos em que o som é usado para estender como forma de moldar a imagem, e a criação do som a partir do ambiente é essencial para a ressonância que enfatiza o que está por vir, que muitas vezes fica em suspenso. O tempo da narrativa, assim, é distendido pela exploração do silêncio e da expressão do universo das personagens e da construção da narrativa.

A permanência do plano vazio e do fixo nos filmes de Haneke, com o som já marcando o que está por vir, causa um efeito acusmático. O recurso é essencial para o ambiente de suspense, mas serve para ecoar o fora de campo: como é utilizado em diversos momentos de *A Fita Branca* (2009). Na sequência em que as crianças vão sofrer o castigo, temos um exemplo do visualizado e acusmático. A câmera permanece fora do quarto, apenas mostrando a porta fechada: o que é um exemplo de como trabalha o mostrar, mas não revelar, especialmente na relação entre o visível e o intolerável. Ouve-se apenas o som do castigo fora de campo.

Figura 19 – Sequência do castigo em *A fita branca* (2009)



Fonte: A FITA Branca (2009).

A câmera permanece do lado de fora e só é possível ouvir o som, o que é recorrente nos filmes de Haneke.

Por esse exemplo, constata-se que o plano fixo tem, nos filmes de Haneke, uma dimensão de manutenção do mistério e, em especial, serve de referência para o jogo com o que está dentro e fora de campo: é especialmente nele que estão contidas essas dimensões de ambiguidade. Em *Caché* (2005), há esse plano em que a presença/não presença das personagens está contida: caso, por exemplo, dos planos em que aparece a fachada da casa e ouvem-se as personagens em *off*.

Nesses planos, de forma geral, pode-se notar que há um preenchimento do campo com o som, que anuncia as personagens. Há um jogo entre o que está em campo, que é prologando com o objetivo de aumentar o mistério pelo fora de campo,

e o jogo com a curiosidade do espectador. A utilização da audiovisão, de efeito tipicamente sonoro, como destaca Chion (2001), também é essencial para o cinema que evitava mostrar certos elementos e se socorria do som para sugerir o espetáculo de uma forma muito mais impressionante do que se estivéssemos realmente a apenas ver. Ele cita o exemplo de *O Beijo Fatal*, filme de Aldrich, e *Andrei Rublev*, de Tarkovsky, para ilustrar a utilização desse recurso.

A relação entre o som e o espaço é destacada por Doane (2003), que identifica a partir das relações com o som, a construção de espaços distintos. Segundo sua teoria, há (a) o espaço da diegese, que é produzido pelo filme e que é incomensurável, (b) o espaço visível da tela, que contém os significantes visíveis do filme e que é mensurável, o (c) espaço acústico da sala de projeção, que pode ser considerado visível, nele o som não está emoldurado e envolve o espectador.

A força da ambientação, do som que ecoa pelo silêncio busca um fora de campo por uma aproximação com o real. A ausência de trilha, em conjunto com momentos em que o intervalo se propõe, e o plano fixo aparece como um elemento de tensionamento das bordas do quadro, como mimeses que leva a uma interface com o real ao negar uma ênfase em determinados momentos e construir uma uniformidade dramática ao filme.

A utilização desses recursos do som para jogar com o fora de campo produz uma ambiguidade ainda maior com tudo que se passa fora do olhar da câmera. Se a imagem aposta em um não revelar, isso acontece essencialmente pela nossa relação com o som *por vir*, com a distensão desses momentos de intensidade dramática, pelo silêncio da trilha sonora que potencializa o som ambiente como um recurso dessa estética que se vincula ao incômodo.

3.2.4 A composição do campo

O terceiro item que se refere ao tema do reenquadramento está vinculado com a composição do quadro por elementos cênicos que, como já deixa claro o título do filme, remetem diretamente a algo oculto, escondido, referido pela

recorrência de prateleiras de livros de história que são como uma espécie de bloqueio do campo visual e têm relação direta com o não reconhecimento oficial do acontecimento (no caso referido por *Caché* (2005), o massacre argelino no rio Sena). Na época de lançamento, nos anos de 2005-2006, houve outras produções que tratavam desse tema-tabu para o campo político da França (entre elas, *Dias de Glória*, 2007). Cresce a dúvida em torno de o fato não ser reconhecido publicamente por autoridades francesas.

No filme de Haneke, podemos observar como a composição cênica se refere à profissão de Georges (apresentador de um programa literário), mas também remete a algo que está oculto pelas prateleiras. Há o uso constante desse recurso para compor formas geométricas e o enfileiramento dos livros impede que haja profundidade e amplitude na visão dos planos.

Figura 20 – Sequência de bloqueio visual em *Caché* (2005)





Fonte: CACHÉ (2005).

O uso recorrente da fileira de livros evoca a relação entre o ocultamento do acontecimento da história da França e o universo do filme, pois tal recurso produz um processo de bloqueio do campo visual.⁷

Assim, pela composição de aspectos cênicos, o ocultamento serve como problema central para o filme e essencial para entender o espaço fílmico e o fora de campo. A referência à construção e transmissão da história aparece como elemento relacionado à personagem, que fala sobre o envolvimento no acontecimento.

Tanto é verdade que há esse ocultamento pelo fato de o acontecimento representar uma espécie de tabu na França que o reconhecimento público só aconteceu em 2012, pelo então presidente François Hollande, conforme mostra uma notícia da época, publicada no *site* brasileiro G1⁸. Foi a primeira vez que um presidente reconheceu o acontecimento.

Em *A Fita Branca* (2009), da mesma forma, os elementos cênicos que são destacados para produzir esse efeito de ocultamento são, decididamente, os

⁷ Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/cache/>>.

⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/10/presidente-da-franca-reconhece-massacre-de-argelinos-em-1961.html>>.

quadros que aparecem na forma de portas e janelas, e a ideia de massa que é ressaltada nos planos. O uso constante desse efeito de reenquadramento certamente não é exclusividade de Haneke, mas é utilizado por ele para chamar atenção para as crianças que, na maioria das vezes, estão em situações ambíguas,

O caráter expressivo dos *frames* acontece em função da composição que ressalta a coletividade e massificação e ganha um potencial dramático essencial para a manutenção do mistério. A câmera busca essa distância de uma personagem em específico em momentos de reunião que são, também, momentos que passam uma noção de multidão, referência ao regime que jogou com essa estetização da massa de pessoas.

Figura 21 – Sequência de reuniões coletivas





Fonte: A Fita Branca (2009).

Os planos que enfatizam a comunidade fazem uma referência ao processo de massificação próprio ao nazismo e, ao mesmo tempo, imprimem uma dinâmica rítmica aos planos.

Os planos abertos, que serão analisados nas sequências, dão uma amplitude rítmica à imagem, estabelecida pela presença da massa. O filme ressalta a ideia de coletividade que é enfatizada também pela nomeação das personagens. Os momentos de reunião passam a desconfiança pela aproximação no caso do fazendeiro com o barão, que passam ao mesmo plano, e o fazendeiro deixa a sala em seguida.

Ambos os filmes trabalham esse bloqueio de forma diferente. Como foi possível notar, em *Caché* (2005) o espaço foi construído de forma fechada e os planos apresentavam a prateleira de livros de forma recorrente em segundo plano, de forma que se criou um bloqueio visual. Não é possível notar janelas que representem essa comunicação com o exterior, e os enquadramentos não mostram janelas. O processo de reenquadramento, ou *reframing*, nesse sentido, é todo feito ou pela tela de televisão ou ainda pelo uso de prédios e sombras.

Em *A Fita Branca* (2009), ao contrário, o espaço construído pelo visível é reenquadrado pela aparição constante da janela, das portas, como formas essenciais de produção do *reframing*. Ambos os elementos trazem para o espaço fílmico uma espécie de bloqueio e de ocultação. O segundo plano aparece como forma de mascaramento de jogo com o que está visível em primeiro plano.

Em ambos os filmes, no entanto, o processo de reenquadramento é feito de maneira diferente: enquanto em *Caché* (2005) a casa é feita de maneira “incomunicável”, cercada por essas prateleiras e sem janelas, “fechada” para o exterior, e nos planos isso fica claro, em *A Fita Branca* (2009) o processo é inverso, pois se tenta explorar nos enquadramentos as janelas e as portas na sua comunicação com o exterior, mas especialmente como forma de manter uma suspeita com relação às crianças.

Nesse sentido, enquanto no primeiro o reenquadramento é feito pela ênfase das personagens nesse lugar, no segundo a ênfase está nas janelas como forma de produzir esse jogo entre o exterior e interior.

Nos filmes de Lynch, especialmente a utilização de um elemento, a cortina, simboliza essa relação metafílmica com o ato de encenar e cumpre uma função essencial na construção do mistério. Tanto que em *Veludo Azul* (1986), são constantes as utilizações desse elemento para caracterizar uma relação entre a visibilidade e a ocultação.

No filme, o caráter investigativo mais uma vez põe em questão a representação da personagem principal, Gefrey, que acha uma orelha durante um passeio que realizava nas proximidades após ir visitar seu pai no hospital. Ele então entrega a orelha na polícia, e inicia uma busca para solucionar o mistério.

Figura 22 – Cortinas em *Veludo Azul* (1986)





Fonte: VELUDO Azul (LYNCH, 1986).

As cortinas como um elemento recorrente nas sequências de *Blue Velvet*, uma referência à encenação e ao fora de campo.

A utilização desse elemento como forma de jogar com o fora de campo e trabalhar o metafílmico é chave para os mistérios de Lynch. A representação da personagem encontra-se diretamente ligada a essa produção do duplo, ou seja, alguém que possui sombra e luz, e que, apesar de ser uma pessoa “normal”, na investigação aparece como uma alegoria. Pela maneira particular de trabalhar a câmera e o universo dos personagens, bem como construir o filme, esses elementos trazem uma evocação do fora de campo essencialmente pela maneira que constroem o mistério. A utilização dos recursos metafílmicos como uma forma de evocar essa modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) se constitui como um elemento fundamental para ambos os diretores

3.3 A SUSPENSÃO DA CONCLUSÃO NA CONSTRUÇÃO DO ENIGMA

Tendo em vista as formas de reenquadramento, trata-se agora de entender como se desenvolve o crime como enigma, o que se constitui fundamentalmente no final do filme em aberto e não conclusivo, fator essencial do mostrar, mas não revelar. Essa maneira de jogar com a expectativa é uma das estratégias *autorreflexivas* e, nesse sentido, são essenciais para trabalhar o *olhar fora de campo*. O cinema implica em escolhas que incidem diretamente em uma dimensão ética e que se elaboram a partir do que se conceitua como regime estético.

Tanto *Caché* (2005) como *A Fita Branca* (2009), de certa forma, expõem essa relação que adquirimos com a imagem por esse final anticlímax: ela parece cada vez mais buscar uma conclusão. A escadaria da escola e a confusão das crianças na saída, além dos carros, fazem com que esperemos alguma espécie de apontamento, focalização da ação. A variação entre os momentos de silêncio e a saída da escola simboliza que o final não é em nada conclusivo.

O final do filme aberto, não conclusivo, é muito enigmático e potencializa o efeito sobre o real, que decifrar a imagem, por outro lado, não parece ser um objetivo claro do filme, e esse é um dos aspectos mais importantes: pode-se tirar mais de uma conclusão sobre o significado.

Segundo Gutfreind (2012, p. 25), o filme político não tem a proposta de roteirizar a ficção, mas, diante da ideia de separar arte e vida, “não precisa contar uma história mesmo que tenha elementos narrativos, não necessita obedecer às regras de coerência e verossimilhança, e seu fim pode ser aberto, pois o que importa é o efeito sobre o real”.

Antonioni é um dos autores que soube trabalhar o final pouco conclusivo com relação ao desfecho resolutivo da trama. Em *Blow Up – depois daquele beijo* (1966), o tema da investigação e do mistério se confunde com a transparência da imagem, como se houvesse algo escondido nela. Tal construção perpassa a história do filme (a qual já foi brevemente descrita), mas ganha caráter mais enigmático no seu final.

A ênfase na expressão das personagens, por exemplo, é um tema de Antonioni, que enfatiza esse olhar que se situa fora do campo sem, no entanto, revelar o ponto de vista. Estabelece-se uma dualidade entre o olhar e objeto, o que passa a não ser utilizado num *raccord*⁹ e aumenta o jogo com o fora de campo.

Tal utilização feita por Antonioni ressalta essa dimensão do cinema como mistério. Em *Blow Up – depois daquele beijo* (1966), a cena enigmática que se propõe a partir do parque é uma referência metafílmica. O fotógrafo é testemunha de uma cena misteriosa que vai aos poucos se tornando mais intrigante na medida em que suas fotografias sugerem que aconteceu um crime. Ele parte para uma

⁹ É um conceito básico de continuidade espacial entre os planos, um tipo de montagem que naturaliza os cortes e mudanças de planos aos olhos do espectador.

investigação a partir das fotografias que tirou do casal que supostamente está envolvido na história.

Nesse sentido, o filme de Antonioni suscita também a questão do *olhar fora de campo* pela construção dessa modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) a partir de um processo de *reenquadramento* que perpassa o universo diegético dos filmes em questão. É a produção de uma ambiguidade por parte do visível que traça um contorno.

Na sequência final, há a chegada de um grupo de mímicos surdos-mudos que simulam jogar tênis, a personagem rebate a bola (aparentemente imaginária) e só se houve o barulho da bola fora de campo. Esse final misterioso representa bem o jogo proposto com o fora de campo que enfatiza a ambiguidade entre o que é construído pela imagem e o que é real. Referência clara à Hitchcock, a saga do fotógrafo que procura solucionar um crime e deixa dúvidas sobre até que ponto são os artifícios da imagem que criam essa aura de suspense.

Truffaut, em *A Mulher do Lado* (1981), soube representar a saga amorosa contida em Hitchcock, especialmente em *Um corpo que cai* (1958), elevando o espectador a cúmplice do caso extraconjugal que se transforma em doença, de forma similar ao que acontece com Scottie. A tragédia é utilizada como uma marca dessa fuga a qualquer caminho redentor para as personagens.

Em *Caché* (2005), há uma série de acontecimentos misteriosos e planos ambíguos que deixam em suspenso os aspectos conclusivos. Essa é a desconfiança que é estabelecida pelo não revelar e pela referência política à realidade francesa. Mais do que as fitas que chegam à casa de Georges, a narrativa se centra no caráter opressivo da relação social entre as duas personagens.

A representação da ameaça como enigma é essencial para o relato que se constrói na representação dessa investigação sobre a procedência das correspondências, mas mais numa suspeita de Georges, que nunca é confirmada pela câmera. O relato se desenrola com a possível relação para o desvendamento do mistério, que fica sempre em suspenso, embora algumas pistas levem a uma relação de desconfiança com relação a Georges e ao que está sendo relatado por ele.

A sequência final do filme é um plano fixo na saída da escola em que o filho de Georges, Pierrot, estuda. O plano fixo que mostra a escadaria não parece um final razoável para o filme. Ele mostra a saída de uma escola e permanece nela enquanto as pessoas circulam pelas escadas. Não fica muito claro, mas há a presença de Pierrot e do filho de Majid, no canto da imagem. Não sabemos do que se trata a conversa dos dois, e até esse momento nada sugerira que os dois se conheçam.

Nesse sentido, o som simboliza a dimensão de confusão e multifocal em que se realiza esse último plano. Se, no início, ouvem-se apenas pássaros, e o silêncio é utilizado de forma extensiva, nesse último os ruídos parecem dispersar uma possível conclusão fechada sobre o final. O som pode referir-se ao fora de campo, anunciando as personagens, como também ser um dissipador da atenção, em que a ausência de trilha sonora potencializa o mistério.

A quantidade de pessoas no quadro varia bastante e fica difícil notar o encontro de Pierrot com o filho de Majid. O plano apresenta a sequência em que Georges vai dormir, o que aumenta a ambiguidade do final. Por ser um plano final, o espectador fica ainda mais propício a achar alguma explicação para ele; da mesma forma, ao não apresentá-la.

Figura 23 - Final de *Caché* (2005), a saída da escola



Fonte: CACHÉ (2005).

O final de *Caché* (2005), um plano fixo na saída da escola, representa o enigma que fica do filme. Ele é um dos maiores exemplos da forma pela qual Haneke joga com a curiosidade do espectador pelo desfecho da trama.

É por esse efeito sobre o real que a forma seca pela qual Haneke busca sua filmagem, a sua herança minimalista e a preponderância da ambiguidade nos planos que se propõem pela duração e se compõem no todo, trazem os elementos importantes para a estética vinculada ao incômodo. Há, em seus filmes, uma proposta da chamada “crueldade”, da perversidade, especialmente pela representação dos assuntos-tabu. Mas em que medida tal representação ganha uma conotação política, ou seja, como ela pode servir para trabalhar as estruturas de poder que mantém uma engrenagem que perpetua tais relações?

Na forma de representação dos temas-tabu, nesse sentido, Pasolini trouxe esse desmascaramento da hipocrisia nas suas representações sobre a classe média. Tanto ele quanto Haneke desnudam uma violência entre as relações que se mantêm na aparência; que são nada mais nada menos que relações de opressão.

Por isso, a representação da casa surge como um espaço que comporta essa relação entre a visibilidade e a opacidade. É em *A Fita Branca* (2009) e *Caché* (2005), no entanto, que Haneke radicaliza seu projeto de tratar da casa como um lugar em que há algo de interdito, mas que surte um efeito de recalco que se propõe na falência do diálogo e da possibilidade de compreensão. Tal forma de desnudamento das relações constitui-se numa estratégia política no sentido de que se propõe a pensar o tema da responsabilidade vinculada ao colonialismo e aos resquícios da manutenção de relações de opressão com relação às antigas colônias.

Nesse sentido, tal construção autorreflexiva se refere também aos mitos que constituem a França, ideais de liberdade e fraternidade, mas que podem esconder os conflitos, por exemplo, do tempo de colonização, da situação da periferia e da exclusão de argelinos, que é resultante de processos de abandono. É por isso que se constrói a referência ao acontecimento histórico da manifestação da FLN, acontecido em Paris, e que mesmo sendo publicamente reconhecido, ainda permanece como uma espécie de tabu que tem seus efeitos práticos.

Em *A Fita Branca* (2009), o final do filme, embora não seja tão misterioso, não apresenta uma conclusão sobre a suspeita da personagem-narrador na culpa das crianças. Ele não esclarece nada com relação ao responsável pelos acontecimentos misteriosos que permanecem como um enigma. A sequência mostra a comunidade

chegando à igreja, enquanto a personagem-narrador descreve o que aconteceu com as pessoas após o período que foi narrado.

O narrador-personagem começa a levantar suspeitas com relação a possíveis desdobramentos e razões dos acontecimentos. Faz considerações sobre rumores e possibilidades, mas suas incertezas só ficam mais claras. No final, afirma de forma ambígua que nunca mais viu o resto da aldeia.

Figura 24 – Plano fixo da reunião final, em *A fita branca* (2009)



Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência final, o plano mostra a reunião da comunidade, quase como que fosse um encerramento teatral: o mistério permanece com relação às crianças, que estão na parte de cima.

A reunião final, no último plano fixo, é emblemática sobre o aspecto de encenação do que se passa na aldeia. Estão todos reunidos, como se viessem se apresentar ao espectador e agradecer. As crianças, na parte de cima, são essencialmente as “perpetuadoras” daquela lógica da comunidade. Pode-se remeter também ao aspecto puritano da representação da criança que faz parte da lógica do filme.

3.4 A MAQUINAÇÃO DO MISTÉRIO: BASE DO *OLHAR FORA DE CAMPO*

A relação estabelecida entre o *olhar fora de campo* e o visível está no centro de uma estratégia autorreflexiva. Mas o que a presente tese se refere quando usa o termo mistério? Ele é uma máquina de produção de subjetividade, uma toca, uma armadilha que é, em última instância, política; é o que Deleuze e Guatarri (2017) vão analisar sobre Franz Kafka e suas diversas possibilidades de leitura. Tal relação entre o mistério e as formas do visível vem diretamente das formas pelas quais se elabora essa visibilidade.

Rancière (2012) tem uma definição interessante sobre a relação entre o mistério que vai além do enigma ou de uma misticidade: ele é uma categoria estética criada por Mallarmé.

A máquina de fazer mistério é uma máquina de fazer comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios mais imprevisíveis, um copertencimento. E é esse comum que dá medida dos incomensuráveis (RANCIÈRE, 2012, p. 68).

Benjamin (1989) faz referência ao mistério vinculado à aura, que consiste na retribuição do olhar, própria à experiência da arte. Para desenvolver tal noção, ele cita a frase de Proust, segundo a qual “alguns amantes de mistério sentem-se lisonjeados pela ideia de que alguma coisa dos olhares lançados sobre os objetos, neles permaneça” (p.140).

No seu texto clássico sobre a era da reprodutibilidade, Benjamin (1989) definiu a aura como a “aparência de algo distante”, e nessa relação de distância se fundamenta a dimensão aurática e o caráter ritual da arte, o seu culto. O que rompe com isso é justamente a reprodutibilidade que liberta a arte de sua existência parasitária, redefinindo sua função social.

Benjamin (1989) analisa o espaço privado, eminentemente burguês, que corresponde também a toda uma série de formas de produção no campo da literatura e da arte: especialmente o romance, tratado como um representante dessa nova forma de produção. Na intersecção entre uma teoria da narrativa e uma filosofia da história, Benjamin (1989) trata da relação entre a vida moderna

parisiense e o surgimento do romance policial. O romance é um dos produtos desse contexto e apresenta uma espécie de investigação que pode metaforizar também a atitude do espectador ou do leitor diante da obra.

São essas transformações da grande metrópole, os novos arranjos espaço-temporais, que articulam uma teoria da narrativa e uma análise da literatura própria à realidade da perspectiva do contexto de uma Paris que se transformava. É então que surge a figura do *flâneur* e da literatura panorâmica, os chamados fisiologistas, que constituem expressões próprias a se relacionar com o ambiente. Figuras essas que são paradigmáticas, que circulam pela cidade e que fazem romper com a dicotomia exterior-interior, que perambulam pelo espaço.

Benjamin (1989) vê, na condição do anonimato e da massa do sujeito moderno, um ambiente propício ao surgimento dessa figura do *flâneur* como alguém próximo ao detetive. Considerar os vestígios das ruínas é importante no que se refere à narrativa desse novo contexto, como uma tarefa do narrador-historiador. Nesse sentido, a metáfora do detetive é especialmente relevante para articular uma escrita da história que se alia a uma teoria da literatura, do romance em função das alterações no ambiente perceptivo.

Similarmente a Kracauer, Benjamin (1989) é um estudioso do gênero policial como expressão da vida em cidade. As metrópoles trazem ao sujeito a relação com a massa, o que produz um anonimato que transforma a dimensão perceptiva, em que a expressão do choque se traduz bem nas novelas policiais. São esses aspectos fantasmáticos que se traduzem na literatura que surge diante das “ameaças” trazidas pelo trânsito caótico e a realidade das aglomerações.

A presente tese se apropria do tema da investigação como uma forma de procurar a experiência espectral que ressalte o mistério ao produzir o crime como enigma, e este como base de uma ética do fazer artístico, como uma maneira de não produzir uma resposta, mas um efeito sobre o real. O detetive não se refere estritamente à clássica representação pomposa de alguém que fundamentado na racionalidade e nas pistas desvenda o crime.

Cabe a essa figura detetivesca não propriamente ser como alguém que desvenda o mistério como uma resposta, mas que desconfia, que produz o “enigma”

como uma espécie de chave de leitura que não se esgota na representação. Esse caráter autorreflexivo está na base da tarefa do detetive como uma tarefa própria da construção do mistério; algo que ultrapassa a noção de gênero e constitui-se como uma característica política da arte e de sua produção.

Benjamin (1985) menciona, no texto *Experiência e Pobreza*, uma fábula de que evoca a construção do mistério pela suspensão da resposta, parte essencial do ensinamento. A história envolve um velho vinheiro que, em seu leito de morte, conta para seu filho que há um tesouro escondido. O filho vai até lá, cava, nada encontra e descobre que na verdade a mensagem é outra: com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região.

O que representa essa fábula contada no texto de Benjamin (1985) e qual sua relação com a narrativa? Sabe-se que a resposta não foi transmitida, mas sim um ensinamento, vinculando algo próprio da vivência. Tal relação com a narrativa é essencialmente sua vinculação com o mistério do que é transmitido e que está contido nas formas de narrar.

Por meio dessa figura, dessa história contada, fica evidente que há uma vinculação entre a narrativa e a investigação. Como se pode constatar, essa relação é, assim, um dos temas de Benjamin (1985) para se entender a fábula, que não procurava oferecer uma resposta, mas sim deixar um ensinamento. Como analisa Gagnebin (2013, p. 64), a abordagem de Benjamin sobre a narrativa e transmissão inclui essa modificação no lado épico da verdade, a sabedoria que, para o autor, estaria agonizando, esse fio entretecido na “matéria da vida vivida”. Nesse sentido, as grandes aporias da arte e da literatura

[...] advertem da necessidade de uma permanência perseverante nesse *no man's land* narrativo, no avesso do nada, como dirá a propósito de Kafka; elas deveriam também nos impedir de recorrer rapidamente demais a essas tentativas de reconciliação apressada (Adorno) que certas correntes do pensamento psicológicos ou religiosos (GAGNEBIN, 2013, p. 64).

A narrativa, para Benjamin (1989), com certeza se vincula a uma temporalidade e à sua relação com a experiência. É ela que conta na matéria do vivido, essencial para o tema das formas de transmissão e, por isso, trata-se também da formação de “ouvintes”. Não é à toa que Benjamin (1989) também

recorre a Proust, que ele entende como um dos grandes narradores que se apropria da teoria de Bergson em *Matéria e Memória*. Para Benjamin (1989, p. 71), “empresa proustiana, na sua desmedida redentora” dessa tentativa de resguardar, de salvar o passado na síntese do presente, mas ao mesmo tempo essa síntese é impossível.

Gagnebin (2013, p. 59) afirma que “Benjamin evoca duas reações possíveis a essa ausência de palavra comum, a esse esfacelamento das narrativas”. Como explica a autora, primeira “caracteriza a burguesia do século XIX, quando esse processo de perda de referências coletivas começou a ficar patente”. É nesse sentido que para “compensar a frieza e o anonimato sociais criados pela organização capitalista do trabalho, o indivíduo tenta recriar um pouco através de um duplo processo de “interiorização””.

No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais as crenças em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente rejeitadas nem criticadas nem rejeitadas. A história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história do comum (são os inícios da psicanálise, poderíamos acrescentar) (BENJAMIN, 1985, p. 59).

Alia-se a essa interiorização psicológica, continua Gagnebin (2013, p. 59), “uma interiorização especificamente espacial: “a arquitetura começa a valorizar justamente o “interior””. “A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo”, explica a autora.

É então nesse contexto que Benjamin (1989) desenvolve uma mudança na experiência, pois ela trata também sobre as diversas formas de comunicação. De acordo com Benjamin (1989, p. 107), há uma rivalidade histórica “na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”. Nesse sentido, em um contexto de constante aceleração produtiva e que afeta a percepção, os excessos informativos não parecem deixar espaços para que o espectador reflita ou pense de forma a elaborar tais formas comunicacionais fragmentadas.

Benjamin (1989) afirma que no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência – a percepção não é apenas condicionada naturalmente,

mas historicamente. Para o autor, o surrealismo antecipou, no campo das artes, o que o cinema representaria como produtor desse universo onírico, o que o autor chama de “inconsciente ótico”, e uma expressão característica da era da reprodutibilidade.

A lógica da informação e seus critérios se oporiam à ambiguidade como essencial ao mistério na construção da narrativa. Questão semelhante é posta por Umberto Eco (2005) ao tratar sobre a obra de arte aberta. Para o autor, as características dessa obra de arte são justamente a *ambiguidade* e a *autorreflexividade*, pois mesmo se constituindo por um fechamento, ela se encontra propícia a milhares de interpretações “sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40).

É exatamente por isso que o espectador ganha uma relevância privilegiada, pois a cada fruição o intérprete produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive” (ECO, 2005, p. 40). Essa noção é importante e faz parte do tema da espectralidade nos filmes de Haneke.

O que é importante destacar, nos trabalhos de Haneke, é que a fruição permite vários tipos de leitura, de interpretação, mas o que propõe a ambiguidade com relação ao universo ficcional é a relação com o político. Ou seja, argumenta-se que a proposta autorreflexiva e de ambiguidade dos filmes acontece em função da aparição da elaboração da lógica opressor-oprimido, que não se encontra não apenas no visível, mas como referência ao *olhar fora de campo*. Por isso, analisa-se como as construções de Haneke têm uma referência política que se relaciona com a literatura de Kafka (1998, 2003, 2005).

3.4.1 A investigação em curso

Pode-se notar, tanto em *Caché* (2005) quanto em *A Fita Branca* (2009), que há a construção da caçada, pela busca do “culpado”, dentro da qual a investigação é utilizada como pretexto para o tema do mistério que é autorreflexivo e faz parte da lógica do universo diegético. O lugar do mocinho e do bandido, do culpado e do

inocente é posto à prova quando a câmera sugere uma espécie de ameaça: as personagens, por um lado, são apresentadas em situações nas quais aparentemente há um conflito a ser resolvido, mas a trama acontece de forma a que se proponha a ambiguidade: não fica claro se a personagem se defende ou acusa.

Há uma referência a filmes que buscam um estereótipo pela dualidade do herói e os “bandidos”, ou seja, que utilizam o campo moral para rotular a ameaça externa e formulam uma série de características para simbolizar o “oponente”. Existe, nessa produção de dualidade (como no caso da Guerra Fria, em que o cinema foi utilizado por filmes de Hollywood no sentido de amplificar a atribuição do bandido aos russos) uma dimensão claramente política, essencialmente de procurar um bandido externo, criar medo pela retórica do perigo, fomentar estereótipos, ressaltar traços considerados perigosos por parte do “estrangeiro”.

Ou seja, é por causa desse jogo identificatório, proposto na construção dos filmes, que eles podem ser usados como propaganda. O lugar do mocinho pode ser também edificante, usado como modelo para as ações e os comportamentos que são também produtos de uma coletividade. É nesse lugar que incide a complexidade pela qual são construídas as representações de Haneke de forma a ressaltar a ambiguidade: em momentos, é sugerido ao espectador se identificar com a personagem principal que aparenta ser uma vítima; em outros momentos, há uma perpetuação de uma violência por parte da mesma, o que relativiza tanto o lugar da vítima quanto o lugar do “bandido”.

Sendo assim, o tema da acusação e o desenvolvimento da trama investigativa implicam diretamente numa confiança e no ponto de vista de George: esse sujeito que parece egoísta e preocupado com sua imagem. Em muitos sentidos, sua imagem está ligada a uma figura midiática, mas também a certo egocentrismo e indiferença que, como se percebe, serve para tratar sobre a responsabilidade da França com relação à Argélia e a situação das periferias de Paris.

O tema da investigação alia-se ao problema da confiança na personagem principal, que não é conquistada pela própria mulher. É assim que a personagem, com o decorrer da trama, e sua perseguição, ficam cada vez mais ambíguas, pois

ela é relativizada em função dessas características próprias de alguém preocupado apenas com sua imagem midiática.

Similar, mas ao mesmo tempo diferentemente de *Violência Gratuita* (2007), *Caché* (2005) parece complexificar essa relação entre o torturador-perpetuador, acusado-acusador. Como observa Rancière (2014) sobre Lang¹⁰, que todas as pessoas que perseguem o assassino são tão antipáticas quanto ele, ou mesmo mais (p. 78). Essa relação de empatia está no cerne das representações de Haneke, como uma relação dual entre a figura do herói e a dimensão de certo ou errado, vítima ou perpetrador.

Em *A Fita Branca* (2009), da mesma forma, o problema da confiança está posto na investigação, que implica na atribuição de responsabilidade. Similarmente a *Caché* (2005), a figura do professor, mesmo apresentando características que possam ser atribuídas ao “mocinho”, entra na mesma lógica punitiva e moralista que faz parte das relações do povoado. Toda a investigação, nesse sentido, está implicada no ponto de vista do narrador-personagem.

Assim, tendo em vista o problema da investigação presente no desenvolvimento da trama e as lacunas deixadas na narrativa que constituem a base do relato, cabe trabalhar como os filmes de Haneke trazem a desconfiança como referência extradiegética, que está implicada na sua proposta autorreflexiva. A desconfiança ocorre apenas numa suspensão entre o narrador e a matéria ficcional, mas é reelaborada pelo *olhar fora de campo* em função da questão política que está posta nos filmes de Haneke.

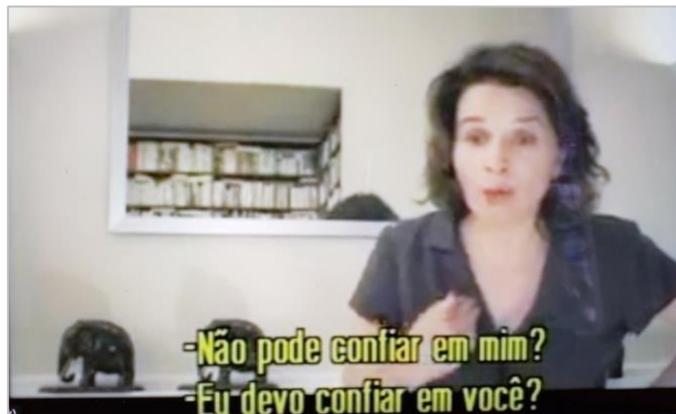
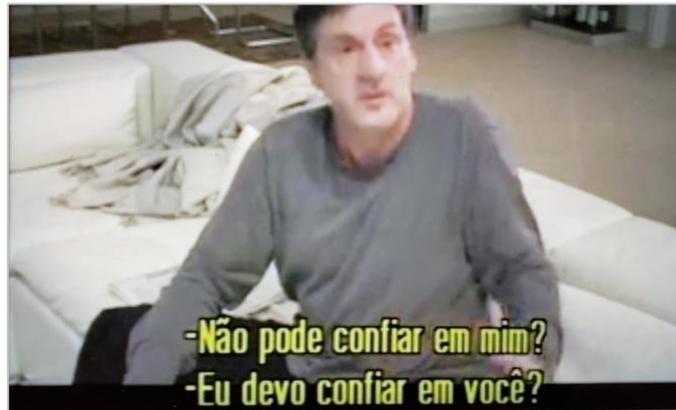
3.4.2 “Você não pode ter confiança em mim?”

Em uma cena emblemática de *Caché* (2005), Georges e Anne conversam na sala quando o primeiro manifesta a sua desconfiança sobre a proveniência das correspondências com as fitas. Até o momento, nem Anne nem o espectador têm

¹⁰ Fritz Lang, diretor nascido na Áustria, considerado um dos mais importantes expoentes do expressionismo. Dividiu sua carreira entre Alemanha e Estados Unidos, este segundo país onde realizou o filme *No silêncio de uma cidade*.

ideia de hipóteses sobre o caso. Na sequência, Georges afirma a Anne que não pode contá-la até que suas suspeitas estejam sejam confirmadas, e fala: “Você não pode ter confiança em mim?”, apela ele. Anne, por outro lado, reverte a situação: “É você que não tem confiança em mim”.

Figura 25 – Sequência de *Caché* sobre confiança



Fonte: CACHÉ (2005).

A discussão do casal é uma referência ao método de construção da narrativa que busca esconder e jogar com a confiança do espectador.

Tal jogo posto pelo casal é exatamente o que se estabelece com a narrativa fílmica. Propõe-se, desde o início, que a relação entre observadores e observados está no cerne da caçada, do mistério do filme. No meio, entretanto, algumas lacunas depõem exatamente pela relação de confiança que se estabelece entre a personagem com o seu cotidiano e do espectador com o relato.

A história do filme leva a duas camadas estabelecidas pelas fitas que chegam, estão no ponto de vista de Georges e se referem diretamente ao universo

dele, a casas que ele habita ou habitou, e também a outro lugar: o caminho para o apartamento de Majid. Essas representações propõem o mistério, pois nunca sabemos de onde vêm, mas anunciam o que está por vir.

Elas só ganham sentido depois da fala das personagens. Ou seja, só sabemos que é a fachada da casa depois de ouvi-los, da mesma forma só sabemos que é a casa de infância de Georges depois que ele fala. Há uma relação direta entre o que elas dizem e a significação dessas imagens para a história do filme.

A confiança nas imagens é então estabelecida por essa relação: elas exigem confiança sem que transpareçam essa relação. As imagens que surgem pelo processo de construção desse discurso estão na estratégia centrada no cotidiano: a produção da desconfiança com relação ao que está no ecrã e da posição daquelas personagens.

Ao contrário da personagem shakespeariana que manifesta uma crise de identidade, um conflito consigo, as de Haneke, ao contrário, não manifestam hesitação. A identidade, nesse caso, ocorre de forma inequívoca, sua certeza nas suas crenças e nos seus atos é tão grande que ele guia esse mascaramento que se propõe com relação à história da França.

A confiança que a personagem pede a Anne representa uma analogia aos filmes de Haneke. O mistério é assim construído sem que seja possível confiar nas pistas deixadas sobre os possíveis culpados. Georges reage ao contrário, indo investigar ele mesmo os acontecimentos.

Por uma espécie de metanarrativa, o narrador apresenta uma reflexão sobre os artifícios, se concentra mais no *telling* do que no *story*, mais especificamente nas estratégias do cinema. A dimensão autorreflexiva dos filmes tratada em Haneke fica clara ao se analisarem algumas representações como a do corte: esse que pode ser tanto uma referência interna quanto externa à diegese.

Em *A Fita Branca* (2009), o recurso da tentativa de reconstruir os fatos de forma imprecisa põe em suspensão o artifício. Por outro lado, além da não confiabilidade do narrador, o fora de campo, ou seja, o que não aparece, a motivação da personagem para a narrativa atua como extradiegética.

A *Fita Branca* (2009) contém também essa relação com a aparição do distante e a investigação. Na produção do ato narrativo, os acontecimentos são fruto de uma suspeita por parte do narrador-personagem. Eles pretendem alertar sobre uma forma particular de violência que seria então transmitida para uma geração, e que resultaria na Segunda Guerra Mundial.

A desconfiança que podemos constatar na condução do filme, ou seja, que é motivo para acusação de Majid, no caso de *Caché* (2005), e das crianças, em *A Fita Branca* (2009), deve traduzir-se em uma desconfiança por parte do espectador. No entanto, o que essas imagens chamam atenção para uma ética da injustiça, uma ética da representação que inclua essa supressão do rastro e, além disso, que o enigma sirva como uma forma de mistério para desconstruir uma lógica detetivesca que resulta em revelação.

No caso de *A Fita Branca* (2009), a personagem é alguém que também já adquiriu distância no tempo e agora procura relatar os acontecimentos que considera relevantes. Nesse sentido, mais uma vez, a distância temporal e a transmissão cumprem um papel determinante para o filme, numa tentativa de achar o culpado pelo que acontecia.

No que se refere a esse jogo com as crenças, o ceticismo com relação à busca de uma verdade pode ser comparado ao que Deleuze (1990) chama de narrativa orgânica e que consistiria nessa pretensão do verdadeiro; já a narração cristalina se manifestaria em uma ruptura com a lógica da ação-reação, da resposta a estímulos e resolução das tensões.

Há uma construção que desestabiliza o universo das personagens. Esse mistério, que deixa o filme sem esclarecimentos, joga com a curiosidade do espectador, que fica na expectativa do desfecho com a revelação sobre culpados e inocentes. A própria construção da *mise-en-scène* tem esse sentido de sugerir uma ameaça ao universo da personagem, que é essencial para a manutenção do suspense.

Ao não deixar evidenciadas as respostas, a câmera parece jogar com o que está visível na construção da história, buscando não revelar, e nada parece apresentado para uma simples conclusão. Assim, o fora de campo nos filmes de

Haneke faz parte de uma investigação que nos remete a questões histórico-políticas. Tal construção procura reverter a dinâmica inocente-culpado pela confusão da conclusão sobre acusador, culpado, ameaçado e real ameaça.

3.4.3 O universo kafkaniano e as fabulações da intriga

As diversas narrativas põem em jogo apropriações do visível que implicam em lógicas do relato e resultam em formas de transmissão. É pelas modificações no campo perceptivo que Benjamin (1985) desenvolve sua teoria sobre o narrador e a sabedoria, ou seja, uma certa “duração” (termo também apropriado por Bergson) na qual o transmitido, um conselho, um provérbio, adquire sentido em função de uma espécie de autoridade.

Não há, embora muitas vezes possa passar essa impressão, uma mera nostalgia com relação a épocas anteriores, mas sim uma tentativa de entender as transformações no campo da experiência e, assim, chegar à arte nesse contexto. Para Benjamin (1985), metade da arte narrativa está em evitar explicações.

Benjamin (1985) afirma que Kafka escreve sobre o esquecimento e esse se torna o tema importante que se fundamenta a representação das personagens. Para Benjamin, o escritor tcheco é um dos representantes da “doença da tradição”. Ao citar *O Processo*, Benjamin (1985, p. 158) afirma que “quando os personagens têm algo a dizer a K, eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação” (p. 158).

Nesse sentido, “é como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido”, continua Benjamin (1985, p. 156).

É relevante lembrar que em *O Processo*, Kafka (2005) cria uma história em que K é acusado sem que ele se saiba o motivo. Não há nenhum indício que mostre

ao leitor o porquê da acusação em curso. Benjamin (1985), ao citar a interpretação de Willy Haas, concorda que

o objeto desse processo, o verdadeiro herói desse livro inacreditável, é o esquecimento, cujo principal atributo é esquecer-se de si mesmo, ele se transformou na figura do personagem mudo na figura do acusado, figura da mais grandiosa intensidade (BENJAMIN, 1985, p. 156).

Benjamin (1985, p. 156) levanta a hipótese de que o “centro misterioso” derive da tradição judaica”. No entanto, continua o autor “o esquecimento – e aqui atingimos um novo patamar na obra de Kafka – não é nunca esquecimento individual”.

A figura de Odratek também surge nessa mesma análise de Benjamin (1985) como uma figura própria ao esquecimento, pois a representação de sua deformação, a qual o autor associaria ao corcunda, pela recorrência na qual Kafka utilizaria o tema a inclinação da cabeça.

A representação das costas, nesse sentido, seria essencial para as formulações kafkianas, ao contrário das parábolas normais, em que a condição animal da sociedade surgiria para deixar uma mensagem edificante sobre o ser humano.

Nesse sentido, o tema proposto é essencial para entender as representações de Haneke, pois as costas são formas essenciais de representação do esquecimento: os planos que mostram as personagens de costas estão em momentos decisivos, situações fundamentais para a manutenção do mistério com relação à sua expressão.

Figura 26 – Personagens aparecem de costas



Fonte: A FITA Branca (2009).



Fonte: CACHÉ (2005).

Em alguns momentos que representam o intolerável, há esse jogo com o visível, em que Haneke não revela a expressão das personagens, sua reação, pois eles aparecem de costas; o que aumenta o mistério.

A situação do choque, do intolerável, muitas vezes se propõe pela câmera fixa na personagem de costas, como forma de fugir ao drama da expressão, como um não revelar que deixa a conclusão em suspensão. O espectador deve imaginar a expressão da personagem, pois elas não a revelam.

Esse tipo de construção está em *Caché* (2005) no momento emblemático do filme em que Georges testemunha o suicídio de Majid e a câmera fica fixa num plano mais aberto, no qual ambas as personagens estão presentes (será objeto de análise posteriormente).

Tal forma de *mostrar mas não revelar* é a base sobre a qual se constrói a representação da investigação dos filmes de Haneke. Ela é o fundamento da modificação na “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), que busca essa relação

de manutenção de uma distância e de um mistério que permeiam as acusações da personagem.

Chega-se, então, ao conto de Kafka (2003), *A preocupação de um pai de família*, como uma possível referência direta a *Caché* (2005), especialmente por que essa é umas das únicas histórias contadas do ponto de vista do opressor, bem-sucedido, o proprietário. No caso de *A preocupação de um pai de família*, Odratek é alguém misterioso, a quem a personagem principal faz constantemente referência.

Odratek é descrito como algo em formato de carretel, que constantemente muda sua forma. Aos poucos, ele se espalha pela casa, muda a rotina da família e leva a uma postura mais reflexiva por parte do narrador.

A referência à personagem aparece como forma de evocar a relação com essa dominação exercida pelo pai de família que tem uma posição de poder. Pode-se notar que a autoconsciência da personagem está na afirmação que rompe a postura de superioridade do narrador e que encerra o conto: “a ideia que ainda por cima ele me sobreviva, é quase dolorosa para mim” (KAFKA, 2003, p. 35).

Em *Caché* (2005), a personagem principal é o bem-sucedido Georges, mas a referência constante é Majid. De forma similar ao conto de Kafka (2003), em que um objeto desconhecido (Odratek) chega à casa de família e provoca uma espécie de implosão, de conflito, em *Caché* (2005), a chegada das fitas representa essa forma que acaba por se espalhar pela casa.

É por essa relação com a alegoria que se propõe a aproximação entre os dois universos, e Haneke destaca nas representações o tema do esquecimento, essencialmente a partir desses dois filmes. Como destaca Gagnebin (2013), Benjamin afirma que os “heróis” de Kafka e “estas figuras do esquecimento e do esquecido que são Odratek, os ajudantes de o Castelo, ou mesmo o grande inseto de *Metamorfose*” (p. 68). Benjamin lhes dá, continua a autora, duas significações.

Enquanto manifestações de um esquecimento, essas personagens são as testemunhas de um mundo primitivo hetaírico, pré-histórico, que não conseguimos integrar e que só pode surgir como uma ameaça imemorial, mas elas só são ameaçadoras porque tiveram que ser esquecidas, recalçadas, diz Benjamin. Elas também são as únicas que podiam ajudar (GAGNEBIN, 2013, p. 68).

Em certo sentido, o que representaria Majid, senão esse acusado que, de forma similar a *O Processo*, desconhece do que se refere à acusação? Georges fala com ele como se já soubesse, como se já estivesse posto, como se ambos partilhassem o mesmo universo, como se Majid já soubesse o que se passa. Majid é essa figura própria aos contos kafkanianos; assemelha-se a K. no sentido de que é acusado, mas, antes disso, condenado. É uma figura para quem a acusação se propõe anterior à história, como se referisse a ele, mas ele não soubesse. Ao mesmo tempo, é Majid que evoca a consciência de Georges, que é a da França.

E não é à toa que no conto *O Veredicto*, Kafka (1998) nomeia sua personagem de Georg que é, basicamente, com algumas modificações (George, Georges) o nome de todas as personagens de Haneke. O conto apresenta a história de um comerciante que tem um amigo morando no exterior e escreve-lhe cartas para atualizá-lo sobre sua situação. A história apresenta um conflito forte entre ele e seu pai, o que põe em questão uma dualidade entre a manutenção de aparências e o egocentrismo da personagem. A trama do filme escancara o egocentrismo da personagem em sua hipocrisia na tentativa de viver da manutenção das aparências.

É possível notar similaridades com relação às personagens de Haneke. Elas estão nesse conflito entre a aparência e a realidade. Em *A Fita Branca* (2009), a personagem começa considerando que os acontecimentos estão obscuros e busca um esclarecimento ao suspeitar das crianças. As crianças são, nesse sentido, a representação da memória, de alguma ingenuidade no que se refere à história.

No trabalho de Haneke a referência mais clara a Kafka, evidentemente, é a adaptação do livro *O castelo*, um dos primeiros filmes do diretor, e que tinha sido feito para a televisão. Haneke traz aspectos da parábola kafkaniana como forma de desconstrução e alguns clichês na formulação da representação dessa personagem que traz questões similares.

4 A REELABORAÇÃO DO POLÍTICO NA LÓGICA DA INTRIGA ESTÉTICA: OS REGIMES DE ARTE

Analisou-se como os filmes trabalham o *olhar fora de campo* por processos de reenquadramento que, em última instância, implicam em uma modificação na lógica da intriga. Traçaram-se os elementos que compõem essas construções para formular as categorias que servem para essa análise das sequências e, assim, procura-se entender o mistério que incide na regulação do visível e foge à lógica representativa.

Rancière (2012) afirma que a oposição ao regime de representação não é a arte não figurativa. O regime de arte representativo é um regime que obedece a um sistema de articulação entre o visível e o dizível, entre o visível e o invisível, e sua ruptura acontece quando tais procedimentos são modificados.

No novo regime, o regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais uma expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam (RANCIÈRE, 2012, p. 22).

Portanto, a partir dessa modificação na imagem surgem novas possibilidades de articulação que resultam em novas formas de visibilidade na arte. Tal regime possibilita outros arranjos entre as artes, e escritores e pintores passam a partilhar dessas explorações de visibilidade.

Para Rancière (2005, p. 27), no que difere de Benjamin, a noção de modernidade e de vanguarda não foram esclarecedoras para pensar a relação entre estética e política, pois elas “confundem duas coisas: uma coisa é a historicidade própria a um regime de arte no geral. Outra, são as decisões de ruptura e antecipação que operam no interior desse regime”.

Apesar desse debate, o que interessa na presente tese é trabalhar as modificações apontadas pelo autor do regime representativo para o estético. Rancière (2005, p. 31) chama de regime representativo “porquanto é a noção de representação ou *mímesis* que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar”. No

entanto, a “*mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança”, mas antes, continua Rancière (2014, p. 31), “o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que tornam a arte visível”.

O regime representativo, esclarece Rancière (2012), não é

[...] aquele em que a arte tem por tarefa produzir semelhanças, é o regime em que as semelhanças são submetidas como vimos a uma tríplice obrigação: um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo certa contenção do visível; uma regulagem das relações entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, comandada pelo primado da ação [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 130).

A terceira estaria na forma de articular um “regime de racionalidade próprio a ficção, que subtrai seus atos de palavra aos critérios normais de autenticidade e utilidade das palavras e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e conveniência” (RANCIÈRE, 2012, p. 130). Tal relação estabelecida por Rancière (2012) entre “razão da ficção e razão dos fatos” relaciona-se a formulação das modificações dos regimes de arte estéticos, algo que procura tensionar os limites da representação. A construção do *olhar fora de campo* nos filmes *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), nesse sentido, vai ser relacionada com o que Rancière (2012) chamou de regime estético.

Segundo Rancière (2005, p. 32), “estético porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção nas maneiras de fazer, mas por modo de ser sensível próprio aos produtos de arte”. O regime estético, continua o autor, é aquele que “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda a hierarquia de temas, gêneros e artes” (p. 33-34).

Essa modificação pode estar vinculada, nesse sentido, a certa potência do sensível que reorganiza as formas de visibilidade e que, afirma Rancière (2005), a literatura ganhou entre Flaubert e Woolf. A partir daí, elabora-se a potencialidade das interrupções e da construção entre dois atos que se propõem a temporalidade própria da intriga dos filmes de Haneke. No caso das construções produzidas nos filmes de Haneke, há essa proposta de sensações causadas pela distensão, por esticar esses tempos: a duração dos planos enfatiza essa noção de ambiguidade pela quebra da ação.

Com isso, pretende-se analisar se Haneke, nesses dois filmes, foge ao didatismo próprio do regime representativo e, assim, reelabora o político por meio dos reenquadramentos do *olhar fora de campo*. Ele foi relacionado com uma modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) e a presente tese analisou duas propostas de construção do mistério: em Lynch, há a construção de um universo surrealista; em Haneke, em especial nos dois filmes, há uma irrupção do real que desestabiliza a matéria ficcional.

Rancière (2012, p. 29) afirma que a intriga pode ser um “encadeamento de ações que parece ter uma certa significação e conduzir a um certo fim”. Mas esse encadeamento “conduz a um ponto em que certas expectativas são desmedidas: a delegação das causas produz um efeito completamente diferente daquilo que pretendia delas decorrer; a sabedoria torna-se ignorância” (p. 29).

É preciso entender como é essa articulação que lida, afirma Rancière (2012), com formas do dizível e do visível feita pelos regimes de arte. Ao buscar formas de representação, ela possibilita diferentes possibilidades espectatoriais de relação com a imagem: não é à toa que o Novo Romance, pelo primado da descrição, merece atenção de Rancière (2014), pois se fundamenta nessa regulação sensível nas modificações do campo da representação.

Para o autor, a imagem pode ser criativa ao revelar seus próprios artifícios narrativos e, dessa forma, torna-se possível imaginar novos mundos e modos de estar. Rancière (2014) analisa a fábula do cinema e começa por Epstein, que enfatiza a noção de fotogenia como uma noção essencial do cinema. Para Epstein, “o cinema é a verdade, uma história é uma mentira” (RANCIÈRE, 2014, p. 14), o que Rancière utiliza para desenvolver o início de seus argumentos sobre a fábula cinematográfica.

A fábula – teórica e poética – que nos explica o poder original do cinema provém do corpo de outra fábula, cujos aspectos narrativos tradicionais foram apagados por Epstein, a fim de compor uma outra dramaturgia, um outro sistema de esperas, de ações e de estados (RANCIÈRE, 2014, p. 14).

A tragédia em suspenso se oporia à tragédia guiada pelo primado da ação constituindo, assim, uma potência da suspensão. Antes, no entanto, cabe desenvolver o tema da estética para, em conjunto com a política, servir de base para

o *olhar fora de campo*. A relação entre estética e política, nesse sentido, é desenvolvida por Rancière (2014), que distingue a Estética de uma disciplina da filosofia da arte, de um efeito da arte, ou mesmo do estudo da beleza, para situá-la como uma experiência de partilha do sensível.

A estética, considera o autor, é essencialmente uma partilha de um mundo em comum, que se produz na experiência. Antes mesmo de existir arte, a estética se constituía por uma forma essencialmente política da experiência. Partilhar determinada mundo próprio ao sensível é, por exemplo, a maneira pela qual nos relacionamos com o trabalho.

Nesse sentido, para Rancière (2014) a atividade espectral tem relação direta com o poder estético, que borra os limites entre inatividade/atividade, ou seja, pressupõe antes de tudo, uma nova forma de partilha. O regime estético, afirma Rancière (2014, p. 20) implica numa “arte que desfaz os encadeamentos da arte representativa”. O autor vincula as propriedades atribuídas ao cinema por Epstein como próprias a esse regime de arte: “identidade do ativo e do passivo, elevação de todas as coisas à dignidade de arte, trabalho de desfiguração que extrai o suspense trágico da ação dramática” (p. 21).

No entanto, afirma o autor, “essa contrariedade não se reduz à oposição entre o princípio da arte e o do entretenimento, submetido à industrialização do lazer e ao prazer das massas” (RANCIÈRE, 2014, p. 23). Segundo Rancière (2014), o regime estético abole as fronteiras e converte tudo em arte.

O cinema de Haneke lida com as fronteiras entre o erudito e o popular, pois se apropria de elementos do cinema de gênero. Tais limites são tratados, por exemplo, ao Rancière (2014, p. 23) citar o folhetim, “a sua poesia alinhou-se pelo ritmo das multidões, e sua pintura instalou-se nas *guinguettes* e nos *music halls*”. A imposição industrial, afirma o autor, “cedo transformou o cineasta em artesão, esforçando-se para imprimir a sua própria marca num guião por ilustrar com actores impostos” (p. 23).

Para Rancière (2014), “é preciso contestar a tese de continuidade de uma natureza técnica da arte da visão e as formas da arte cinematográfica” (p. 25). O

autor argumenta que nenhuma dessas formas de dramaturgia é puramente do cinema, ou antes, ao pertencerem-lhe, seria por via de uma lógica de contrariedade.

Não foi como encarnação do autômato técnico que ele funcionou no cinema, mas antes como instrumento de um desregulamento fundamental de toda a fábula; um equivalente, na arte das imagens móveis, do devir-passivo da escrita romanesca moderna (RANCIÈRE, 2014, p. 26).

É o que Rancière (2014, p. 18) situa ao tratar sobre o corpo burlesco, no qual as ações e reações estão sempre “em excesso ou falta”. Para o autor, o que Deleuze (1990) chama de situações puramente óticas e sonoras são, na verdade, transformações na fábula.

Elas são importantes para a análise sobre os filmes de Haneke, em especial quando se tratar sobre a relação estética e política em Deleuze (1990). O encadeamento das imagens é essencial para Deleuze (1990) tratar sobre as modificações que ele aponta no campo do cinema.

As noções de Deleuze (1985) sobre a imagem-movimento, o chamado regime sensório-motor e a mudança para as situações puramente óticas e sonoras são noções que devem ser desenvolvidas para se trabalhar o regime de imagem e a ruptura do automatismo por parte do espectador.

O filósofo francês diz que “a narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagem-percepção, imagem-afecção ou imagens-ação” (DELEUZE, 1990, p. 39). Por isso, ele propõe a potência da narrativa na busca da ambiguidade por meio da desconstrução das certezas da história.

Essa experiência do pensamento é, antes, em função da mudança que afeta a imagem: “situações puramente visuais, cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito se ousamos dizer, da sustância mesma do olhar” (DELEUZE, 1990, p. 204). É nesse sentido que a ruptura no sistema sensório-motor faria do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, confrontado com algo impensável no pensamento.

A tradição do realismo cinematográfico remonta a uma discussão do pós-guerra, no contexto em que surgiram movimentos como o neorealismo italiano e

que influenciaram a realização posterior do cinema. A forma estética do filme, a partir dessa maneira de representar a realidade, inspirou as teorias de Bazin (2002), que procurou uma relação particular entre o olhar para a realidade e o fazer cinematográfico. Para Deleuze (1990), contra os que definiam o neorealismo por seu conteúdo social, Bazin evoca a necessidade de critérios formais estéticos.

Deleuze (1990) afirma que neorealismo foi responsável por uma mudança com relação ao cinema clássico. As personagens mais registram do que agem: é a prevalência das situações ópticas e sonoras. As novas situações produzem esse novo esquema de imagens. Há, portanto, uma junção entre o contínuo e o descontínuo, que não são separados no cinema:

É nesse sentido que, já em Welles, depois em Resnais, e também em Godard, a montagem ganha novo sentido, determinando relações na imagem tempo direta, e conciliando a montagem quebrada como o plano-sequência. [...] A questão não é mais: o cinema nos dá a ilusão do mundo, mas: como o cinema nos restitui a crença no mundo (DELEUZE, 1990, p. 219).

No que se refere ao choque, a imagem deve relacionar-se com o olhar e com a percepção sobre o tempo. Artaud busca, no cinema e na escritura automática, a condição de se compreender que esta não é a ausência de composição, mas o controle superior unindo o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento, ou seja, o autômato espiritual (ARTAUD apud DELEUZE, 1990).

Deleuze (1990, p. 93) afirma que se estabelece uma maneira de definir o primeiro momento material da subjetividade, em que “ela é subtrativa, subtrai da coisa o que não interessa”. A primeira transformação da imagem é quando ela se relaciona a um centro de indeterminação, tornando-se imagem-percepção. Há, então, outro processo a partir da organização do universo da imagem, que Deleuze (1990) chama de imagem-ação. Ele ainda sentencia que “as coisas é que são luminosas por elas próprias, sem que nada as ilumine: toda consciência é alguma coisa, ela se confunde com a coisa, isto é, com a imagem de luz” (p. 89). Trata-se do agenciamento dessas imagens, que podem ou não obedecer a um esquema sensório-motor da ação-reação (DELEUZE, 1990).

Os filmes que Rancière (2014) chama de lógica aristotélica operam por um reconhecimento que se estabelece pela construção de uma personagem principal

que vai em busca de superar o conflito e desvendar a revelação final. Deleuze (1990, p. 59) comenta que há o reconhecimento em dois níveis distintos: “o reconhecimento automático ou habitual, opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis”. Bem diferente, afirma ele, é o “reconhecimento atento”, em que “desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la” (DELEUZE, 1990, p. 59). É assim que se articulam o que ele chama de imagem sensório-motora e a imagem ótica pura.

De acordo com Gutfreind (2011), os teóricos do realismo partem do pressuposto de que um mesmo acontecimento histórico pode ser representado de diversas formas. Com base no neorealismo, Deleuze (1990) fez uma análise própria sobre o desenvolvimento da imagem. Sua taxonomia serviu como um reflexo das novas produções que surgiriam depois da guerra e o realismo se propunha como uma alternativa estética e, ainda, tinha uma fundamentação na proposta política. A ideia incluía uma contraposição a um cinema de “estúdio”, “alienado” da realidade nacional no caso da Itália, berço do neorealismo.

O movimento tinha a proposta de retratar o povo, o cotidiano das pessoas e um contexto devastado pela guerra; o movimento culminou nos chamados cinemas novos. A proposta de representar a realidade tinha uma fundamentação política, pois se buscavam novas perspectivas para o cinema.

Uma das grandes questões para o realismo residia na separação entre a vida e a arte que se propunha na forma de representar seu desenvolvimento em relação às modificações da imagem, o que ele chama de mudança de um regime de uma imagem-movimento para uma imagem-tempo. Para isso, cita vários movimentos na herança de elementos da tradição realista que gerariam a mudança no *status* da imagem, na transição do cinema clássico para um cinema moderno.

Para Rancière (2014), no entanto,

O trabalho de extrair uma fábula de outra, ao qual se entrega Epstein, depois Maetrlinck e antes Deleuze e Godard, não é uma questão de pertença a um universo lexical e conceptual particular. O que está em jogo é toda a lógica de um regime de arte (RANCIÈRE, 2014, p. 18).

Segundo Rancière (2014), “as situações puras não são a essência reencontrada da imagem; são produto de operações em que a arte cinematográfica organiza a contrariedade dos seus poderes” (p. 27). A fábula cinematográfica deve realizar a sua essência de arte, contrariando esses enredos da vontade atuante (p. 29-30).

Rancière (2014) sustenta que a situações de rarefação narrativa que Rossellini encena não são situações de

impossibilidade de reagir, incapacidade suportar espetáculos intoleráveis e de coordenar olhar e a ação. São, antes, situações experimentais em que o artista sobrepõe ao movimento normal do encadeamento narrativo, um outro movimento, comandado por uma fábula da vocação (RANCIÈRE, 2014, p. 28).

Essa potência de suspensão que se propõe a partir de uma quebra, de uma distensão espaço-temporal, é o que interessa para analisar o fora de campo. Há uma contrariedade na lógica de encadeamento das imagens que afeta um sistema de arte e faz coincidir uma dramaturgia ficcional e uma dramaturgia plástica.

Rancière (2014), na esteira de Deleuze, reafirma a relevância de Hitchcock para a mudança nesse regime de imagem pela modificação na essência da fabulação. Ao analisar *Um corpo que cai* (1958), Rancière afirma que o cineasta se fundamenta nessa coincidência dos elementos fascinantes da imaginação e os visuais numa imagem matricial.

Para Rancière (2014, p. 32), no entanto, Deleuze “vai demasiado depressa ao identificar a crise da imagem-ação com esta enfermidade que faz passar a personagem para o lado da contemplação”. Rancière (2014) identifica, então, dois tipos de passividade, com efeitos diferentes.

Não é a acrofobia de Scottie que pode arruinar a lógica da imagem movimento: pelo contrário, ela é necessária para o sucesso da maquinação. Mas existe outra espécie de passividade que, enquanto serve a maquinação, tem o poder de excedê-la: o fascínio de Scottie pela personagem pretensamente fascinada pela morte. É aquilo a que chamei de o cenário romântico ou simbolista entrelaçado com o cenário aristotélico da maquinaria (RANCIÈRE, 2014, p. 32-33).

Rancière (2014) identifica, nesse trecho, a base do processo de reenquadramento que fundamenta o *olhar fora de campo*. Tal é a construção do mistério que excede a trama: a confissão de Judy ao escrever a carta e revelar o plano diabólico que envolve a acrofobia de Scottie, arquitetado pelo marido de Madaleine; em *Caché* (2005), quando Georges confidencia o possível motivo pelo qual acontece o envio daquelas fitas. Essa é a mudança na natureza da trama.

Da mesma forma, em *A Fita Branca* (2009), quando a personagem vai conversar com os pais das crianças sobre suas suspeitas e ele se mostra ofendido, expulsando-o de casa. Segue-se a isso o sumiço do menino que não é encontrado em casa. A partir daí passa-se ao reenquadramento com os planos que, aos poucos, vão se afastando da aldeia. Quando o narrador anuncia o início da Primeira Guerra, é possível notar um plano que apresenta a luz que redimensiona o quadro.

Ao propor o mistério dos atos criminosos que permanecem confusos, como a tortura ao menino, o narrador-personagem parte para uma investigação em que as suspeitas parecem levar para caminhos que possibilitam diversas conclusões. A lógica da intriga se dimensiona nessa construção do incômodo, que chega ao seu ponto central pela relação entre a barbárie e a impossibilidade de revelar, pela criação da confusão e pela relativização da confiabilidade do narrador.

Mas é essencial entender a lógica de Hitchcock de propor um simbolismo entrelaçado à maquinação. Haneke vai adicionar a falha total desta pelo reenquadramento do ponto de vista da personagem. Ou melhor, não se trata de alguém que antecipa a revelação do crime, mas decididamente um momento em que o acontecimento fora de campo (relativo à História da França, em *Caché* (2005)) põe em suspensão, ou melhor, propõe uma desconfiança sobre o relato. A mudança na trama é, então, a partir desse reenquadramento.

Tais estratégias autorreflexivas pelas quais a trama deixa lacunas são um dos fatores responsáveis pelo rompimento com a superioridade do narrador. Quando sabemos do acontecimento, ele já aconteceu, ou seja, a trama é guiada por uma relação com o passado, mas que é presente e essa é a construção do campo. Há uma dinâmica a partir da relação entre o que acontece e o fora de campo, uma desconstrução da lógica do regime de representação e o acontecimento.

O reenquadramento está relacionado com a reelaboração da trama e com o poder que o acontecimento tem de excedê-la, como uma potência de suspensão que se vincula ao político. Ou seja, não se trata de uma mudança que busca revelar o verdadeiro assassino, que estava fora de campo: o que está em jogo é lógica que guia a acusação e os acusadores e que sustenta o relato; a mudança na maquinação implica o olhar para o acontecimento histórico-político que, essencialmente, está fora de campo.

A proposta política desta estética vinculada ao incômodo está diretamente relacionada com essa relação lacunar da representação da barbárie, que redimensiona a vinculação entre a revelação e a resolução da trama. Ou melhor, a suspensão da conclusão está diretamente vinculada ao recalcado, exatamente por esse reenquadramento e pelo cinismo que permeia as relações propostas pela intriga.

O narrador-personagem busca, de todas as formas, encontrar o responsável pelos acontecimentos da cidade; já a câmera busca momentos em que as crianças estão em atitudes ambíguas: tal relação entre o jogo da *mise-en-scène* e falha do relato. Tal proposta está fundada no cinismo, que é da imagem, e simula algo próprio da ameaça por meio do jogo da encenação; e das personagens, que parecem estar incomodados, mas também atuam no sentido de manter as aparências.

O problema do regime estético evocado por Rancière (2014) vai ao encontro da abordagem proposta pela utilização do fora de campo. O poder da estética, afirma o autor, está vinculada a uma experiência de partilha no sentido político e que produz uma ruptura entre as dualidades. Segundo Rancière (2014),

Tal é a arte da era estética: uma arte que vem depois e desfaz os encadeamentos da arte representativa ao contrariar a lógica das ações encadeadas pelo devir passivo da escrita; ou, então, ao reconfigurar os poemas e os quadros antigos (RANCIÈRE, 2014, p. 20).

A ideia de uma trama estética (RANCIÈRE, 2014) é, nesse sentido, a ideia fundamental para a construção do relato dos filmes de Haneke. Segundo Rancière (2014), opõe-se a velha “intriga narrativa pelo seu modo de tratamento do tempo. É o tempo vazio, o tempo da deambulação ou o tempo suspenso em epifanias” (p. 85).

Não seria então o desenvolvimento atrelado ao “tempo dos projetos e dos fins perseguidos ou entravados, que doravante dá ao relato a sua consistência” (p. 86).

4.1 ARTICULAÇÕES DO VISÍVEL NA IMAGEITÉ

Com o intuito de esclarecer e desenvolver a análise, a presente tese se detém em duas noções especificadas por Rancière (2014) que são importantes para entender a elaboração do regime estético: a frase-imagem e a parataxe. A primeira se refere à união de duas funções a serem definidas esteticamente, ou seja, pela sua relação representativa. A parataxe, por sua vez, é o “desmoronamento de todos os sistemas de razão”, e teria a montagem como uma espécie de sintaxe.

Uma estética vinculada ao incômodo vai ser a base para o que se chama de *imageité*, que é contextualizado segundo as noções de Rancière (2014). *Imageité* designa um regime de relações entre elementos e funções que transcendem a própria natureza da imagem. “Um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imageité* que uma frase romanesca ou um quadro”, continua Rancière (2014, p. 14).

Para Rancière (2012), a política é feita por dissensos, pois ela trata sobre quem tem direito a ganhar visibilidade. Tais considerações sobre a modificação na imagem são essenciais para problematizar o cinema e ampliar a noção de fora de campo pela relação próxima entre campo representativo e campo visível. Essa compreensão está nas análises de Rancière (2014) sobre as formas de arte e representação, e o fora de campo é decorrente de uma série de modificações no campo representativo.

Antonioni utilizou essa relação com a construção do campo em *Blow Up – depois daquele beijo* (1966). O conflito todo se propõe como um fora de campo. A imagem que, por um lado, pode visibilizar, pode também ocultar. Na cena em que a personagem fotografa e acaba sendo ameaçado sem, no entanto, saber o que acontece, a trama trata de um crime de forma invertida: a fotografia pode revelar, mas ao mesmo tempo ocultar.

O fora de campo pode relacionar-se, nesse sentido, a uma determinada aura de ameaça construída no cinema que é ressaltada mais pela relação entre o ponto de vista e a produção de campo, ou seja, que pode ser reforçada pelo fora de campo. Nesse sentido, ressalta-se o caráter misterioso da imagem.

Para trabalhar o fora de campo, é relevante considerar o quadro *As Meninas*, de Velázquez (1656), como analisou Foucault¹¹: o objeto do olhar e da representação está fora de campo, e o espelho serve para jogar com o espectador. Algumas personagens representadas olham para fora do quadro, em direção ao espectador, outras interagem entre si, o que aumenta o mistério.

Figura 27 - Quadro *As Meninas*, de Velázquez



Fonte: VELÁZQUEZ (*As meninas*, 1656).

¹¹ FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

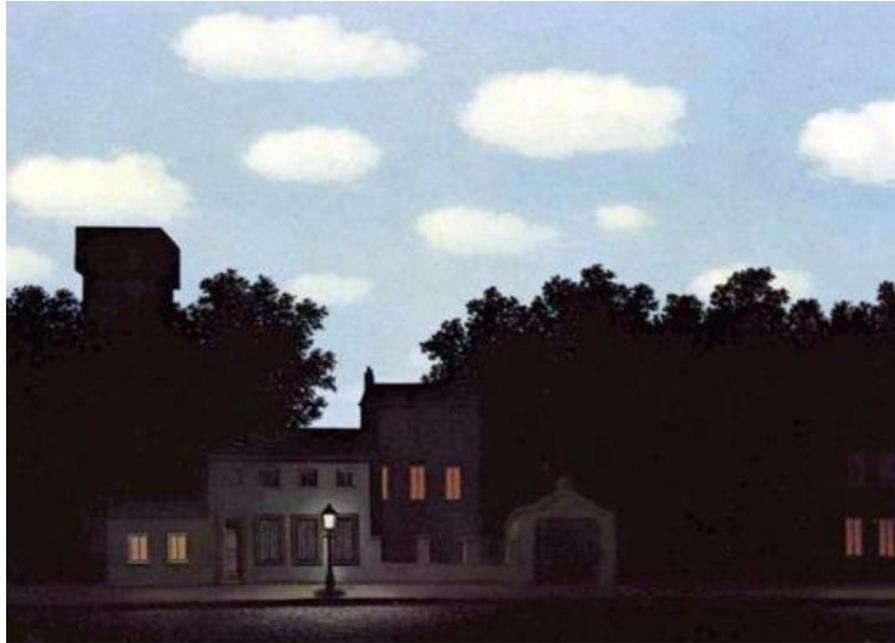
A construção do mistério na obra é um jogo entre o representado e o olhar: o quadro fica inacessível ao espectador, sendo que o pintor está no fundo visível por causa de um espelho. Há, na composição, um redimensionamento do quadro pela luz, um reenquadramento, e o fora de campo é proposto por essa ambiguidade entre o objeto do artista e o campo visível. Nesse sentido, *As Meninas* é disposto de forma a ressaltar uma confusão na dualidade entre artista e representado, e põe em evidência o processo de elaboração, dos artifícios de ilusão da obra de arte.

Olhar para determinado objeto, nesse sentido, implica também uma cumplicidade, que é um dos fundamentos do campo como produtor de ponto de vista. Ou melhor, em *As meninas*, há uma inserção, dentro do próprio quadro, de seu processo de construção. Ao tratar sobre Velázquez, Rancière (p. 72) afirma que sua “pintura é um fraseado do espaço”. O filósofo francês, ao citar Faure, afirma que ao

representar os soberanos e as princesas de uma dinastia decadente, pôs na tela algo totalmente diferente: a potência do espaço, a poeira imponderável, as carícias impalpáveis do ar, a expansão progressiva da sombra e da luz, as palpitações coloridas da atmosfera (RANCIÈRE *apud* FAURE, p. 72).

Magritte, por sua vez, representa seu universo surrealista por uma produção do incômodo. Em sua série de quadros *O império da luz II* (1954), há uma construção semelhante às formas de produção desse fora de campo em Haneke, no jogo com o olhar em relação ao que está dentro da casa.

Figura 28 - O império da luz II, de Magritte



Fonte: MAGRITTE (O império da Luz II, 1954).

Como é possível observar nessa série de trabalhos de Magritte (1954), há a criação de um contraste por um paradoxo: enquanto o céu está claro, a casa representada encontra-se no escuro. O quadro ressalta, nesse sentido, a silhueta tanto da casa quanto das árvores, e o trabalho com a luz que está na janela imprime uma noção de que há algo *por vir*.

A representação não apenas ressalta o mistério com relação ao que pode revelar, mas também cria certo desconforto pelo que está oculto, mostrando um ambiente ameaçador e sombrio, especialmente pela presença desse jogo com a luz do poste no centro da casa e das janelas.

Tais produções traduzem a dimensão do incômodo a partir da produção do fora de campo. Nessa construção, mais uma vez, se propõe uma fora de reenquadramento pelas estratégias que visam à reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) por uma estratégia de mostrar, mas não revelar.

4.2 TARTUFO E AS SOMBRAS CINEMATOGRAFICAS

Trata-se, diante da relação entre a intriga e a representação da sombra cinematográfica, sob a forma da silhueta que transita entre os espaços de forma a propor o reenquadramento e as narrativas próprias a que se chama de cenário simbolista. Ao tratar sobre o tema do *olhar fora de campo*, nesse sentido, trata-se de analisar como essa silhueta se refere diretamente à ilusão cinematográfica.

Rancièrè (2014) analisa como a referência à silhueta cinematográfica está presente nas fábulas de Marnau, em especial em *Tartufo* (1956), em que as referências aos artifícios do cinema estão claras na construção do relato. É quando a referência metafílmica ao problema da hipocrisia como próprio à encenação aparece na história de confiança e crença, seja na narrativa seja na personagem.

A trama leva a um jogo pelo qual a personagem entra ao confiar sua palavra à governanta. O seu neto, o ator, vai tentar chamar atenção do seu avô, mas ele está cego aos avisos. Como analisa Rancièrè (2014):

A ficção adotada parece tender em vão para uma operação que não se efetua: a conversão do corpo de Tartufo a outros gestos. Todo o dispositivo cinematográfico parece, todavia, construído para o efeito, com os seus dois tipos de lugares, há, com o átrio, as escadas e a soleira, o clássico “lugar de passagem” da ficção teatral, lugar de passagem por princípio sempre aberto (mesmo quando é o quarto de Marechala, em *O Cavaleiro da Rosa*) (RANCIÈRE, 2014, p. 66).

Esse espaço teatral, “onde não está em causa falar, mas tão-só desfilar, é o lugar privilegiado da silhueta negra”. Há, também, “os lugares fechados da intimidade cinematográfica” (p. 66) que “[...] não são lugares do segredo, mas pelo contrário, volumes fechados onde os corpos estão encerrados, apanhados, ameaçados com o olhar pelo buraco da fechadura” (RANCIÈRE, 2014, p. 66).

Tartufo, uma representação dessa hipocrisia como metáfora do processo de encenação é, como afirma Rancièrè (2014), “deslocado do espaço teatral onde a sua silhueta circula à vontade e atraí-lo para essas câmaras armadilhadas” (p. 66). No entanto, afirma o autor, não é mais a silhueta que se encontra nesse novo

espaço, mas sim a transformação deste em outra personagem, o que impede de romper com as aparências.

Ora, tal dispositivo ficcional e cenográfico não funciona, pelo menos se consideramos como uma máquina de confissão, adequada a desmascarar o hipócrita. Aquele que foi despojado da conduta das aparências, reduzido ao papel de animal acossado, esse já não pode ser apanhado no desempenho da sua atuação (RANCIÈRE, 2014, p. 66-67).

Tal função fílmica de produzir encenações e delimitar os espaços está bem traduzida no filme *Código Desconhecido*, mas é essencial em toda a obra de Michael Haneke. As sequências em que Haneke se refere a essa relação hipócrita encontram-se, por exemplo, quando aparecem dois atores vendo a sua própria atuação e dando gargalhadas.

A construção dos espaços é, assim, essencial para tratar sobre a dimensão do hipócrita ao desvelar o artifício da ilusão, o que é importante para entender a relação do voyeurístico em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009). Como está presente em *Tartufo*, o hipócrita encarna uma personagem, atua, existe enquanto produto deste olhar.

Rancière (2014) considera que “o que as imagens mostram não é o que as personagens dizem, mas o que as imagens dizem sobre as personagens” (p. 68). Como ressalta o autor, o relato põe duas maneiras de liquidar com a sombra cinematográfica, que resolve os poderes imediatos da ilusão, colocando a questão da fábula, isto é, o problema do cinema com suas aparências.

A primeira utiliza para esse fim o poder fantasmático em si. A máquina que produz fantasmas encarrega-se então de escamotear as sombras que criou. Assim se desvanece a sombra negra de Nosferatu, perante nossos olhos. Em suma, passa-se tudo em família. A técnica liquida a sombra cinematográfica (RANCIÈRE, 2014, p. 72).

A segunda implica que o cinema “se despoje desse poder se escamotear as suas sombras. Que saia de si mesmo, que subtraia suas figuras” (p. 73). É precisamente isso que a personagem do neto do *Tartufo* se refere olhando diretamente para a câmera: “E você, já percebeu quem o rodeia?”. A frase, que pode

ser interpretada como uma advertência, refere-se diretamente ao meio cinematográfico como produtor de ilusão.

A desconfiança, nesse sentido, não apenas é parte do relato, mas se constitui como uma atitude ética e uma forma estética de proposta autorreflexiva. A partir das considerações iniciais sobre a desconfiança e os usos do fora de campo, a análise chega ao tema do *olhar fora de campo* como uma maneira de entender a elaboração do político pelos reenquadramentos em função das propostas de Haneke.

A fábula do Tartufo é importante para a análise dos filmes de Haneke, pois serve para entender como o espaço das sombras, que é passagem e transição, serve para manter operar as relações entre aparência e ocultação. O espaço cênico serve, na produção da fábula, para trabalhar o *olhar fora de campo*.

Nos filmes de Haneke, a elaboração da história sempre pretende evidenciar sua fabricação, sua fabulação, como se o processo de fabular sempre constituísse como um ponto de vista que é, ele mesmo, incompleto. Ao enfatizar o processo de incompletude por um não visto, Haneke aposta, nos dois filmes delimitados, numa dinâmica de imagens que possibilita vários arranjos e, decididamente, deixa o final aberto para interpretações. A relação entre a fabulação e a construção da ameaça é então a chave para o mistério.

Como destaca Domizio (2011), *Caché* (2005) (e *A Fita Branca* (2009) da mesma forma) é talvez o filme mais metafílmico de todos, mas, em contraste com os anteriores cujas imagens não mais se distinguem elas mesmas como algo “outro”. Pelo contrário, as imagens nesse filme não são abstraídas de um plano mestre, mas são internas em sua dinâmica parecendo emergir logicamente, senão organicamente da mesma base visual. Isso não quer dizer que se tem uma única e singular articulação das imagens; tem-se, na verdade, uma *menagerie* de visões.

A construção da intriga nos filmes selecionados – e *Fita Branca* – se propõe por um jogo com as aparências, essencial para a (des)construção do ponto de vista e que visa a expor a hipocrisia dos universos construídos, tanto dos valores quanto da lógica que os guiam. É por isso que a construção da ambiguidade cumpre o papel de produzir uma desconfiança provocada pela câmera e pelas personagens. Deixar transparecer uma ameaça, mas buscar ocultar as respostas aos conflitos

essenciais opera de maneira a manter o que se passa fora de campo como essencial.

A tensão entre o campo e o fora de campo está contida na confusão pela qual se propõe essa investigação como forma de produzir essa ambiguidade. A autonomia do que está fora de campo, proposta por imagens que parecem descontextualizadas como, por exemplo, as imagens de telejornais, são formas de trabalhar esse processo de reenquadramento pelo *olhar fora de campo*.

Em suma, trata-se de relacionar formas de representação que regulam nossa percepção. É com isso que lidam os regimes de arte que articulam diferentes regulações do sensível (RANCIÈRE, 2012) e propõem novas relações entre o visível e dizível. A criação de outra presença a partir do fora de campo é importante no sentido que imprime o político, não como um acessório a favor da narrativa da história como a representação do acontecimento, mas atuando de maneira decisiva para a proposição do filme.

Não se sabe quem envia as cartas para a família de *Caché* (2005), mas o que é possível depreender é a referência a um acontecimento histórico da guerra da Argélia, e que a questão argelina permanece na França. Essa relação fora de campo acontece na história: uma aura de ameaça permeia a casa de Georges, a personagem acusa o argelino, ela faz referência ao passado do evento da História da França, o galo que faz parte do filme e é o símbolo da França.

Os temas políticos dos filmes, resumidamente, tratam da opressão e são, em suma, a relação entre colonizador e colonizado, a perpetuação de processos de dominação e a consciência com relação a acontecimentos considerados tabus pela sociedade. Em *Caché* (2005), Georges é uma personagem que representa a consciência francesa e, ao mesmo tempo, sua não consciência: ele deve proteger sua casa do exterior, das ameaças que as supostas fitas trazem à sua família.

Por essa relação entre uma ética da ação e os temas-tabu é que os filmes de Haneke ganham uma potencialidade política de reelaboração de uma estética própria ao incômodo. Não é preciso, nesse sentido, saber sobre esses acontecimentos políticos para acompanhar os filmes, e também não se trata de

ensinar ou dar uma visão sobre os fatos. Essa é uma das principais questões: o que está fora de campo, ou seja, não está na tela, ganha um caráter relacional.

Como afirma Gutfreind (2011, p. 205), “por ética, entende-se os sentidos dados às práticas e comportamentos que influenciam e comprometem a relação com os outros”. Ela se “fundamenta em uma concepção que permite o julgamento, uma apreciação sobre os atos qualificados de bons e maus”.

Esse sentido dos atos e práticas, na produção de imagens, está diretamente ligado ao ponto de vista que será analisado como uma maneira de perpetuação dos valores. Não é à toa que Weber fez uma análise que associou a ética protestante ao espírito capitalista. Ou seja, que as condutas do capitalismo se associam a uma moral religiosa que exalta o trabalho como um fim em si, bem como o acúmulo da riqueza como uma virtude.

Por esses aspectos que o tema da ética permeia as ações e se relaciona com a produção de imagens. Há, de certa forma, uma relação entre a produção de um discurso sobre o acúmulo de capital e uma economia do visível, por assim dizer. A construção de um imaginário tem relação direta com essa articulação que faz parte do que Rancière (2014) afirma com uma crítica à lógica do regime representativo.

A tensão da tal construção do campo é essencialmente uma forma de representar a história. *Caché* (2005) se constrói diante de um acontecimento passado e seu campo é construído pelo rastro, pois o mistério é pretexto para se discutir as consequências de um acontecimento, com as análises, referência ao recalcado, a algo que se encontra incrustado e pode aparecer para desestabilizar o universo das personagens e do país. A representação de questões da História da França aparece de forma particular a problematizar os mitos que estão vinculados ao ideal de liberdade, fraternidade e liberdade, mas que permanecem com questões complicadas na periferia e com relação aos argelinos.

Da mesma forma, *A Fita Branca* (2009) também se passa diante de um acontecimento histórico e da construção do mito como uma forma de mascaramento e manutenção da aparência. Ou melhor, a utilização de recursos do fora de campo se refere a essa hipocrisia de tentar apontar uma origem para o nazismo em um contexto e lugar na Alemanha. O tema é a perpetuação das relações, do

acontecimento e do rastro e aparece de forma essencial para trabalhar o cotidiano das personagens.

A proposta política importante de Haneke inclui relação anteriormente destacada com a desconfiança estabelecida pela narrativa. São esses os aspectos essenciais na construção do fora de campo que são fundamentais para entender o mistério dos filmes e a presença do aspecto político que, tanto na arte quanto no cinema, pode-se dizer, relaciona-se com o olhar do espectador.

4.3 A AMBIGUIDADE DO PONTO DE VISTA:

Tendo em vista esses aspectos, investiga-se nesta tese como Haneke, nos filmes selecionados para a análise, reelabora o político por uma abordagem que fuja ao didatismo e à lógica do regime representativo. Como foi possível notar, as maneiras de elaborar o fora de campo, no sentido de ressaltar o mistério, serão as bases para a análise das sequências, considerando o paralelismo dos dois cenários: um de caráter maquínico e outro simbolista, fundamentado na opressão e que se vincula ao político. Essas são as duas bases do reenquadramento que serão analisadas nas sequências.

Acredita-se que as sequências selecionadas são representativas sobre os elementos destacados que representam o reenquadramento: o olhar para o campo, o campo vazio e a composição, essencialmente porque apresentam essa dimensão do *olhar fora de campo*. Alteram assim, uma lógica da trama e são paradigmáticos sobre a encenação desses dois cenários: o da maquinação e o simbolista (RANCIÈRE, 2014). Ou seja, o incômodo não está só vinculado às formas do visível, mas ao que está fora de campo, que implica nessa transformação na natureza da intriga.

A análise se deterá nas sequências que são relevantes para as categorias de análise do reenquadramento, estratégias que são importantes para a intersecção do cenário simbolista. Elas incidem diretamente na construção do ponto de vista, base para *olhar fora de campo*, e que se desdobra na opressão, na construção do outro e

o cotidiano: fundamentos dessa reelaboração do político por meio do olhar fora de campo.

Com o objetivo de trabalhar essas noções nos filmes de Haneke, as sequências serão ressaltadas, pois, conforme Aumont (2010), é indispensável precisar a noção de sequência para torná-la mais operativa. O autor aponta três problemas para essa noção:

[...] na delimitação da sequência (onde começa e onde termina determinada sequência); em segundo lugar, a estrutura interna da sequência (quais os diversos tipos de sequências mais habituais? É possível elaborar-lhe uma tipologia completa); em terceiro lugar a sucessão das sequências, qual é a lógica que preside o seu encadeamento (AUMONT, 2010, p. 41).

Aumont (2010), ao analisar os instrumentos citacionais, afirmou que os fotogramas

[...] utilizados para fins de ilustração são em geral selecionados por sua legibilidade (secundariamente por critérios estéticos). Mas outro critério é igualmente importante, embora menos explícito: o fotograma usado como ilustração de uma análise deve ser “eloquente”; por outras palavras, existe a tendência para escolher o fotograma mais típico (de um dado filme, de uma dada cena, de um dado plano) (AUMONT, 2010, p. 56-57).

Na presente análise, trata-se de tentar trabalhar o que Aumont (2010) afirmou ser o instrumento mais comum que reproduz o primeiro e o último fotograma de cada sequência. Eles servem para trabalhar o fora de campo como um elemento do cinema de Haneke.

Uma das bases para a análise será a noção de ponto de vista, que pode ser utilizado como um recurso para manter a naturalidade da montagem e se referir à subjetividade da personagem. Em outro sentido, o jogo com o ponto de vista também pode ser a base do mistério pela exploração de um processo autorreflexivo: há uma referência extradiegética que produz um olhar para fora do campo e reelabora a natureza da intriga.

Essa é basicamente sua dimensão política elaborada nos filmes, pois tal construção passa a questionar a diegese e relativizar o ponto de vista da personagem. O lugar da protagonista, como alguém que é ameaçado e acusa, passa a ser posto à prova. Há uma complexificação da situação apresentada, o que

desconstrói o ponto de vista como o sentido da diegese e amplia as possibilidades de significado.

Caché (2005) apresenta as temáticas clássicas de Haneke, pois é centrado no ambiente doméstico. A história consiste em um casal de classe média que começa a receber correspondências misteriosas. Georges (Daniel Auteuil), personagem principal da história, é um bem-sucedido apresentador de um programa de televisão sobre literatura que vive em uma casa de classe média em Paris com sua mulher Anne e seu filho Pierrot, e cuja rotina se vê perturbada pela chegada desses pacotes com fitas gravadas (enredo muito similar ao início de *Estrada Perdida* (1997), de David Lynch).

Na primeira sequência, acompanham-se imagens da fachada de uma casa em plano inicial fixo (tempo 00:09 – 3:16), o que acaba por trazer um mistério inicial. Ouvem-se as vozes das personagens em *off*. Na primeira imagem da figura 29, um plano fixo do quadro vazio representa essa situação. Como se propõe em qualquer contracampo, o espectador deve esperar alguma espécie de entrada da personagem ou a revelação do ponto de vista. O olhar deve dirigir-se para fora de campo, ou melhor, à procura de alguma coisa que explique aquele plano.

A personagem principal, Georges, sai para tentar achar de onde as imagens estão vindo: a câmera o filma saindo da casa. Ela mostra a personagem saindo da casa para ver de onde vem a imagem, se há alguma câmera, o que não é revelado. Assim, o filme sugere a presença de algo próximo à casa de Georges; possivelmente alguém os vigia, o que é realçado pela demora nos planos fixos na fachada da casa. O ponto de vista de Georges também não é revelado na tentativa de investigar a procedência daquelas imagens.

Figura 29 - Sequência relativa à saída de casa em *Caché* (2005)



Fonte: CACHÉ (2005).

Na sequência em que Georges sai de casa para investigar a procedência das imagens, a câmera o cerca e não revela o seu ponto de vista.

Como é possível notar na primeira sequência, Georges sai de casa para investigar a procedência das imagens. A câmera, no entanto, filma a personagem de forma lateral, como se o estivesse cercando.

A câmera desvia do olhar de Georges e aparece como se estivesse cercando a personagem. O ponto de vista do olhar de espectador é assim posto em ambiguidade proposta pelo que está fora de campo: não é possível identificar o olhar da personagem. Constrói-se, aí, uma ambiguidade, pois não sabíamos o que estava dentro do universo diegético.

A câmera não revela o ponto de vista do plano de onde vem aquela imagem, e após um tempo passa a impressão de que alguma coisa vai ocorrer, quando, a certa altura, ouve-se a voz em *off* das personagens. Com o tempo, notamos como se a imagem estivesse sido gravada. Ela começa a ser rebobinada. O espectador descobre então que está dentro do universo diegético: o filme corta para dentro da sala de estar, e o espectador está vendo as mesmas imagens que os personagens, ou seja, a fachada da casa.

Figura 30 - Sequência relativa ao ponto de vista fachada





Fonte: CACHÉ (2005).

O espectador vê as personagens, que eram o ponto de vista do plano inicial.

Esse é um dos momentos em que o fora de campo é utilizado para jogar com o fato de que as personagens podem estar presentes em campo sem que aparentemente isso fique evidente. A imagem deixa transparecer ou oculta a presença em campo, propondo uma ambiguidade no ponto de vista. O fora de campo passa então para dentro da diegese: ouve-se o diálogo “por cima” da imagem, pois as personagens estão conversando. Tal plano é essencial para o desenvolvimento do mistério do filme por essa indeterminação sobre a presença deles.

Ao receberem essas correspondências, Georges e sua família vão a busca de solucionar o “mistério”, mas nota-se aos poucos que o filme vai cada vez se referindo ao universo de Georges: as fitas vão ficando pessoais e acompanham-se as imagens que se referem a ele.

Em uma sequência representativa sobre o ponto de vista, Georges aparece olhando para a câmera, mas constata-se que não passa de uma imagem televisiva.

Esse jogo com os pontos de vista é também uma maneira de problematizar os costumes do espectador. A tensão entre o olhar e o observado é uma das marcas dos filmes de Haneke. Quando a personagem de *Caché* (2005) olha diretamente para a câmera, ou melhor, para o espectador, descobrimos que se trata de uma representação da televisão, pois a personagem está apresentando o seu programa literário televisivo. Não é possível, nessa sequência, ver a moldura da televisão.

Figura 31 - Sequência relativa ao programa literário em *Caché* (2005)



Fonte: CACHÉ (2005).

Georges olha para a câmera, ela se afasta, e percebemos que estamos no programa literário televisivo.

Sentindo-se ameaçado pela chegada dessas correspondências, Georges resolve recorrer à polícia, mas a instituição não pode fazer nada devido à falta de provas concretas, o que é realçado pela visibilidade da câmera. A situação cresce em mistério e Georges resolve investigar por sua conta, sem esclarecer para a sua mulher, o que gera conflito.

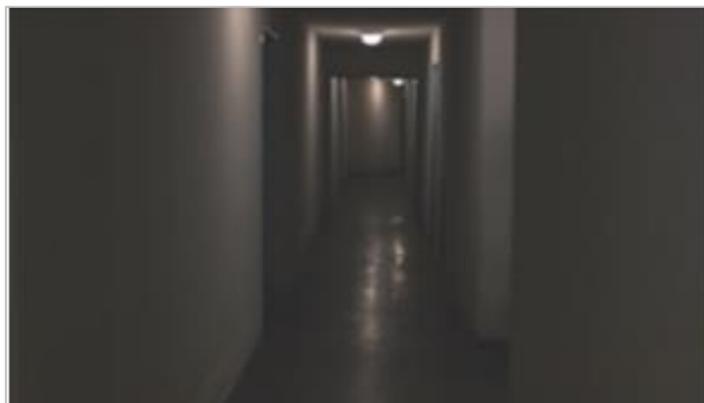
São recorrentes as vezes em que se nota a personagem olhando para a tela da televisão sozinha, e que a câmera passa a mostrar o conteúdo da tela, que é o seu ponto de vista. Nesse caso, o ponto de vista é revelado pela televisão.

Nas fitas, ainda, surgem imagens que mostram um corredor (38:40 – 39:02). A câmera percorre o corredor como se estivesse alguém caminhando. Georges acha que o responsável pelo envio das fitas é Majid (Maurice Bénichou), filho de um antigo empregado da família que foi acolhido por eles.

Na medida em que a personagem principal vai em busca do culpado e de suas suspeitas com relação à procedência das cartas, as fitas que vêm nas correspondências “guiam”, por assim dizer, a investigação que se estabelece. Georges vai em busca de pistas a partir das fitas que chegam a sua casa.

Em uma das fitas, Georges consegue identificar algumas imagens que o levam para um apartamento. Ele segue as indicações que havia identificado na fita e consegue achar o lugar. A sequência é clássica do mistério, com a câmera seguindo Georges pelo corredor.

Figura 32 - Sequência relativa à fita com imagens do corredor em *Caché* (2005)





Fonte: CACHÉ (2005).

Primeiro aparece a casa de Georges e, em seguida, há um plano-sequência que percorre o corredor vazio até chegar à porta.

As fitas continuam chegando à casa dos personagens e, embora Georges acuse Majid pelo envio das correspondências com as gravações, a trama deixa em suspenso essa questão. O filme mostra, aos poucos, como Georges lida com as situações que o rodeiam: com sua mulher, com a qual ele entra em conflito em função da fita e do fato de ele não querer falar suas suspeitas com relação ao culpado do envio das fitas.

Georges, então, vai até a casa que aparece nas imagens para encontrar Majid, que abre a porta. Nesse caso, a câmera percorre o corredor e delimita os espaços em que tem acesso e deixa o mistério pelo que se encontra atrás da porta.

A história do filme leva o espectador à relação entre Georges e Majid. Aos poucos, no entanto, fica-se sabendo de mais detalhes da acusação de Georges a Majid, um antigo empregado da casa de família, descendente de argelinos, cujos pais trabalharam para os pais de George. Investigando as fitas, George consegue achar Majid.

Há um corte, mais uma vez, para o plano da fachada da casa como se houvesse alguém vigiando a casa, dessa vez à noite (tempo 12:45 – 13:52). Ao mesmo tempo, os planos são ambíguos: não se sabe se o que é visto são as imagens exteriores à diegese, ou seja, ao universo do filme, ou se são da subjetividade das personagens.

Com a chegada as fitas na casa de Georges e Anne, vão aparecendo imagens misteriosas gravadas nela, como uma casa que Georges diz ser sua antiga casa de família, e outras imagens nas quais aparecem Georges e Majid conversando por outro ângulo. Elas reelaboram os pontos de vista apresentados, apontando outras maneiras de interpretar a história.

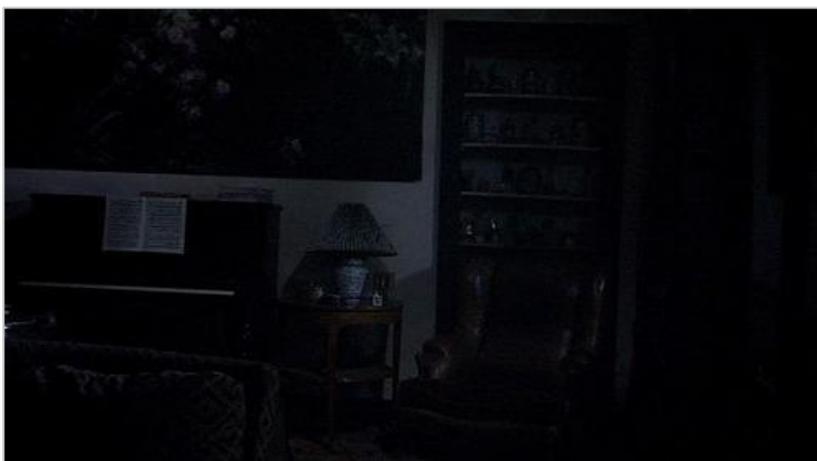
Além disso, o diálogo com sua mãe, em que ele lhe diz que não há “nada para contar” e menciona Majid. Ela, por sua vez, fica sem entender e diz que não se interessa pelo assunto, e o diálogo é um exemplo essencial sobre o tema da transmissão. A comunicação entre pais e filhos, entre gerações é explorada por essa relação entre as personagens.

Há uma aparição misteriosa em uma cena na qual a câmera entra em uma casa. Ela se dirige à janela, em que se vê um menino sentado. Há um plano da rua de outro ângulo, e agora com a moldura de uma janela, no período noturno. Na sequência, vê-se um apartamento e a câmera direciona-se para a janela, na qual há o menino vira-se, olhando diretamente o espectador. Nesse caso, aparentemente há a revelação daquele ponto de vista.

Com o tempo, o espectador pode associar a figura desse menino a Majid, que aparece mais tarde nas sequências relativas ao “pesadelo” de Georges, que aparece com um machado matando um galo e indo assustar Georges.

Como é possível observar, há sempre uma quebra no ponto de vista, um jogo com o que está ou não em campo. Nesse sentido, por esses planos, há formas de atribuir sentido à diegese que são ambíguas: lacunas próprias ao *olhar fora de campo*, que reelabora a intriga.

Figura 33 - Sequência de imagens fachada e menino em *Caché* (2005)



Fonte: CACHÉ (2005).

A sequência à noite mostra um ângulo no qual é possível notar a janela casa de Georges novamente e, em seguida, entra numa casa e vai em direção a uma criança à janela.

4.4 A FITA BRANCA

A *Fita Branca* (2009) é um filme em que Haneke busca uma referência histórica com um filme de época e joga com o tema da reconstrução. A imprecisão dos acontecimentos, o relato confuso em alguns momentos e a desconfiança desse personagem-narrador evidenciam essas características da produção. O espectador é situado em um pequeno vilarejo na Alemanha às vésperas da Primeira Guerra Mundial, com o intuito de esclarecer acontecimentos que, para o narrador, “estavam confusos” e que podem ajudar a explicar o que acontece no “nosso país”.

O filme, com esse trecho, parece construir uma ambiguidade com relação à reconstrução histórica, pois põe em suspensão a veracidade dos acontecimentos relatados. Essa estratégia é usada na ficção como forma de trabalhar o universo ficcional e a própria confiança do espectador com o que está sendo apresentado.

Logo no início, está posta a situação de fundação, de origem, de criação em que o narrador-personagem pretende desvendar os estranhos acontecimentos em um pequeno vilarejo. Alguém que conta a história e também é personagem da história, propondo uma espécie de ponto de vista em relação à veracidade do que está sendo apresentado, com o que se depara já no início do filme: ele afirma que nunca entendeu o porquê de aquelas crianças ficarem circulando pelos arredores da cidade depois da escola.

Na primeira sequência, o professor manifesta sua incerteza em *off* (tempo 00:10 – 00:30): “Não estou certo de que a história que vou contar a vocês é inteiramente verdade. Depois de tanto tempo, muito ainda permanece obscuro. Acho que devo contar a história que aconteceu na nossa vila, pois talvez ela possa ajudar a esclarecer acontecimentos posteriores do país”.

É nesse clima de dúvida e suspense que começa o filme, deixando claro o ponto de vista que narra acontecimentos misteriosos em uma pequena cidade no interior da Alemanha. A história é apresentada por alguém que desconfia das atitudes das crianças do vilarejo e que é evocado em alguns momentos do filme

para relatar uma mistura entre as suas impressões e a revelação sobre o que havia acontecido na história.

Primeiro, acompanha-se as crianças indo prestar solidariedade à esposa do médico (tempo 3:09 – 3:53); em seguida, o professor, com um garoto portador de deficiência, e depois, em um ponto de vista, as crianças afastando-se, de costas. “Nunca entendi o porquê de as crianças, ao invés de irem para casa, ficarem vagando nos limites da cidade”. Enquanto isso, o plano fixo mostra as crianças se afastando da câmera, o que passa a estabelecer o jogo entre o que está visível, o que é acessível e a verdade do que é relatado. Até que ponto o espectador é induzido a tirar tais conclusões pelos artifícios que o filme apresenta?

A questão da suspeita passa a enfatizar essa relação lacunar do filme: o narrador-personagem sugere que as atitudes das crianças são estranhas, mas a câmera não busca esclarecer nada, não as acompanha, perde-as de vista. Da mesma forma, quando as crianças aparecem, elas estão em constante ameaça e, além disso, normalmente o narrador refere-se ao que a câmera não deixa visível.

Uma possibilidade de interpretação corresponde a uma referência à Áustria, pois Haneke afirma que não se admite a colaboração com o nazismo. A personagem tenta, de forma confusa, atribuir o nazismo como algo da Alemanha, e é por essa construção cínica que a conclusão não fica clara no filme.

A história é apresentada por alguém que desconfia das atitudes das crianças do vilarejo e que é evocado em alguns momentos do filme para relatar uma mistura entre as suas impressões e a revelação sobre o que havia acontecido na história. A condução da narrativa leva ao problema: o que fariam, então, essas crianças, como afirma o professor, “na saída da cidade”?

De forma similar ao que ocorre em outros filmes de Haneke, acontecimentos se sucedem sem que seja possível saber quem realmente os cometeu. Ao mesmo tempo, em diversos momentos, há cenas em que o narrador reafirma sua desconfiança com relação às atitudes das crianças. Fica claro, assim, em função do papel representado no filme, que o tema da educação e da religião, em especial da moral, está no centro de toda a trama e da própria motivação da história.

Os argumentos do personagem-narrador, nesse sentido, vão ajudando na desconfiança com relação à atitude das crianças. A câmera corta a ação nos momentos em que algo deve ser esclarecido, em que a reação pode denunciar alguma coisa, revelar. A narrativa que relaciona o crime e a constatação das suspeitas do narrador de que as crianças foram as culpadas pelos acontecimentos passa, então, a ser um fato essencial para jogar com a ambiguidade.

A câmera, por sua vez, busca ressaltar a dimensão de mistério e às vezes sugere ameaça, especialmente ao colocar em primeiro plano os rostos das personagens. Nessa produção, a expressão das crianças é parte fundamental para a manutenção do mistério. O primeiro dos eventos misteriosos é um acidente com o médico que estava a cavalo e foi derrubado por um barbante, um fio “invisível” amarrado em uma árvore. A câmera testemunha, num plano fixo, o tombo do médico do cavalo.

Na sequência em que crianças se afastam, de costas, em um plano fixo, não sabemos o que elas vão fazer. A câmera, nesse sentido, ajuda a manter o mistério com relação às atitudes delas, pois se afastam em direção à saída da cidade e o filme corta para outra sequência, sem revelar o que elas realmente fazem.

O filme passa a estabelecer o jogo entre o que está visível, o que é acessível, e a verdade do que é relatado. Até que ponto o espectador é induzido a tirar tais conclusões pelos artifícios que o filme apresenta? O *frame* das crianças se afastando permaneceu até que elas quase desapareçam.

Vê-se, em um plano médio, o professor de mãos dadas com uma das crianças com síndrome de Down, enquanto ouve-se, em *off*, a voz dele, e o ponto de vista da personagem é essencial, pois se trata do narrador-*off*. O ponto de vista consiste em um plano fixo, e pouco se sabe sobre aquelas crianças.

Figura 34 - sequência referente às crianças se afastando em *A Fita Branca* (2009)



Fonte: A FITA Branca (2009).

A sequência inicial mostra as crianças indo conversar com a esposa e, em seguida, o ponto de vista do professor. O plano fixo mostra as crianças se afastando.

A relação entre o que o professor (a personagem-narrador) conta e o espaço visibilizado pela câmera ressalta o que está oculto, pois geralmente não

acompanhamos as ações das crianças, que sempre aparecem de forma ambígua e misteriosa. Ao final do plano, as crianças são vistas de longe, no centro do quadro.

No momento seguinte, há a sequência da filha do médico que havia se acidentado, Anni, consolando seu irmão (tempo 03:54 – 5:42). Ouvem-se barulhos, como se tivesse algo batendo na casa, o que chama atenção dela. A câmera acompanha a personagem, que se aproxima da janela, enquanto o barulho fica mais alto: pedras estão sendo jogadas contra a janela. Anni, então, com uma expressão de apreensão, caminha lentamente até a janela. O silêncio permanece. Acompanha-se, em um primeiro plano, a menina hesitando antes de abri-la. Finalmente, a sequência termina ao mostrar que quem atira as pedras são as crianças, para perguntar se ela precisava de ajuda. Após esse momento enigmático, há um corte na cena sem que se veja qual a reação de Anni à chegada das crianças.

Figura 35 - Sequência referente às crianças na janela



Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência em que a menina vai à janela, acompanha-se a caminhada dela, e mais uma vez as crianças estão ao centro.

Nessa sequência, está presente a ambiguidade: as crianças parecem trazer tensão e apreensão para Anni, mas vão lá, supostamente, para oferecer ajuda; é o alegam. Por uma série de sinais, Haneke conduz o espectador para um momento de mistério, já que a menina deixa transparecer que as crianças representam uma ameaça, embora não fique claro se tal relação se estabelece ou não.

A câmera enfatiza esse momento de espera da menina, de apreensão, através do silêncio, mantendo o suspense sobre a cena apresentada. Há a construção dessa relação interior/exterior, essencialmente para ressaltar a possível ameaça que representam as crianças, como sugerido pelo ponto de vista da personagem-narrador na distensão.

Tais recursos ressaltam o caráter ambíguo em relação ao que está sendo representado e à crença do espectador na história, pois a câmera oculta muito da trajetória das crianças e não as acompanha na maioria das vezes. Suas aparições nos acontecimentos relatados pelo narrador-personagem causam uma espécie de confusão, pois por um lado parecem como motivo de ameaça. Com o decorrer da história, a desconfiança da personagem principal, o professor, aumenta, o que transparece nas narrativas em *off*.

As crianças, do lado de fora, jogam pedras e estão fora de campo, no sentido que não estão ao alcance do olhar da câmera. Ouve-se, à medida que a menina se aproxima da janela, o barulho das pedras; ela se aproxima e abre a janela.

Não é possível ver, por exemplo, na sequência da janela em *A Fita Branca* (2009), a reação da menina ao ver que eram as crianças que estavam jogando pedras. A sequência é cortada no momento em que as crianças falam que estavam ali para ver se Anni precisava de alguma coisa: a câmera não mostra o rosto da menina ao ver as crianças.

Outra sequência analisada é um plano fixo na entrada do quarto da mulher que havia morrido em função de um acidente (11:03 – 12:33) é bastante representativa, e apenas a janela ilumina o quarto. Tal composição enfatiza a ameaça (no caso, há mais uma vez a utilização da janela). Nota-se o processo de reenquadramento é responsável pelo redimensionamento do quadro e pela

centralização das suspeitas da personagem narrador. Ela narra, em *off*, o que havia acontecido com a mulher, enquanto a imagem do corpo sendo limpo aparece.

Figura 36 - Sequência referente à mulher do fazendeiro em *A Fita Branca* (2009)



Fonte: A FITA Branca (2009).

A câmera fica fixa na entrada do quarto da mulher que sofreu o acidente. Ela não acompanha a personagem, o que ressalta a composição da janela ao centro.

Há um conflito entre o fazendeiro e seu filho (tempo 24:34 – 27:12), que culpa o seu patrão pelo fato de sua mãe ter falecido. O fazendeiro afirma que ele não tem provas e que depende do emprego para o seu sustento. O filme também não mostra

o que realmente ocorreu. Como vingança, o rapaz vai e destrói a plantação do barão.

Figura 37 - Sequência referente à plantação



Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência, o filho vai destruir a plantação por causa de sua suspeita.

Na sequência em que o filho do barão desaparece, o espectador acompanha apenas as buscas pelo menino (35:41 - 36:17). Nesse momento do filme, os acontecimentos vão crescendo em mistério, o ambiente é escuro e iluminado pelas tochas dos que estão procurando o filho do barão. A voz em *off*, mais uma vez, narra o que acontece, e fica-se sabendo apenas um pouco das buscas, mas não há a revelação de qualquer tipo de culpa ou responsabilidade.

Figura 38 - Sequência referente ao discurso do barão



Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência, o filho do barão some e ele insinua que o responsável seja o fazendeiro.

É possível notar que o relato apresenta situações nas quais é sugerida a ameaça, mas que são ambíguas e, ainda, por elementos que estão fora do alcance da câmera, não se encontrando esclarecidos. Tais construções deixam em suspenso o ponto de vista e complexificam as acusações propostas pelo narrador-personagem.

4.5 A OPRESSÃO E A PUNIÇÃO: *CACHÉ*

Após as primeiras sequências sobre o ponto de vista, a presente tese analisa o outro cenário elaborado pela intriga, que é o da ameaça e da punição, e que reelabora o primeiro. A primeira sequência é a que Georges vai até o apartamento de Majid para intimá-lo sobre as fitas que chegam à sua casa (tempo 45:06 – 51:35),

continua o mistério das acusações. Majid diz que não é ele quem as envia; Georges, não convencido, começa a ameaçar Majid, criando um clima de agressividade entre os dois. Apesar disso, o segundo volta a reafirmar que não sabe nada sobre as fitas.

Majid parece surpreso em ver Georges, e mesmo com o fato de tê-lo encontrado. Enquanto isso, Georges começa, em tom agressivo, a se dirigir a Majid, que nega qualquer envolvimento com o envio das fitas. Georges ameaça Majid, que fica sentado. O mistério aumenta quando o espectador vê mais uma vez a mesma cena de Georges e Majid. Em outra câmera, outro ângulo. Em seguida, há um corte para um plano no interior da casa de Georges e Anne, eles assistem a uma fita em que está gravado o encontro dele com Majid. Anne, então, começa a saber sobre o que Georges não havia falado.

Figura 39 - Sequência relativa à ida de Georges à casa de Majid em *Caché* (2005)



Fonte: CACHÉ (2005).

Georges vai até a casa confrontar Majid e acusá-lo de ter enviado as cartas. Na volta, seu ponto de vista não é revelado.

Embora Georges diga que Majid é o culpado pelo envio das gravações, quanto mais Georges se sente ameaçado, mais fica ambígua a relação entre acusador-acusado, ameaçado-ameaça. Aparentemente, a presença de Majid incomodava Georges, que inventou histórias e o fez matar um galo, fazendo com que ele fosse expulso da casa.

Quando há o desaparecimento do filho do casal, Pierrot, Georges logo acusa Majid pelo sumiço (tempo 1:12:10 – 1:14:28). Ele leva à polícia para prender Majid. O espectador acompanha os policiais indo à casa de Majid para intimá-lo. Batem à porta, mas encontram apenas seu filho, que se mostra surpreso. A polícia leva Majid e seu filho em razão da acusação de Georges.

Figura 40 - Sequência relativa à ida à polícia em *Caché* (2005)

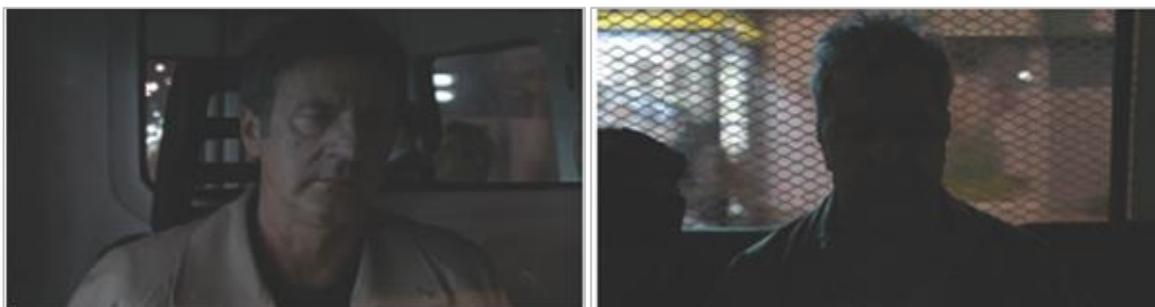


Fonte: CACHÉ (2005).

Georges vai à polícia denunciar Majid em função de sua suspeita.

A sequência mostra que a câmera enfatiza a perseguição de Georges a Majid. A suspeita de Georges leva então à ida da polícia até a casa de Majid, que permanece fora de campo. Quem atende a porta, na verdade, é o filho dele. Os policiais e Georges invadem a casa e, nesse momento, o filme corta, sem deixar saber o que aconteceria.

Figura 41 - Sequência relativa a Georges e Majid no carro



Fonte: CACHÉ (2005).

Diante da suspeita de Georges, Majid chama a polícia. Ambos aparecem em primeiros planos.

Nota-se um plano-contraplano em que a espacialidade é construída pela relação entre o denunciante e o denunciado, uma relação de poder que se propõe pelo fato de Georges estar no banco da frente, por exemplo, enquanto Majid no plano escuro, cercado por grades. A sequência enfatiza esse contraste entre os dois: não ouvimos Majid, coagido, defender-se ou mesmo protestar.

Ambas as personagens, em silêncio, não interagem e estão separados por um compartimento de vidro. Notamos, no plano de Georges, que ao fundo é possível ver Majid. A sequência representa o estabelecimento do fora de campo no qual se propõe a relação dos dois.

A representação da personagem, que aparece na parte da frente do carro, é um elemento essencial no que se refere ao fora de campo, pois toda a relação de possível interação entre eles está rompida nesta sequência. O diálogo não é sequer proposto, muito menos presente; há o componente social (de um francês na parte da frente e um argelino na parte de trás).

A sequência ressalta, por uma relação e contraste, as figuras de George e Majid. Um está na parte da frente do carro da polícia e o outro aparece cabisbaixo, com grades, sugerindo a prisão. Pelos *frames*, é possível observar como há uma oposição entre Georges, que fica na parte da frente.

Depois de algum tempo, Pierrot retorna para casa. Logo em seguida, Majid chama Georges para ir a sua casa e o espectador vê ambos em um plano aberto, em pé.

Figura 42 - Sequência relativa ao suicídio de Majid



Fonte: CACHÉ (2005).

Na sequência em que Majid chama Georges, ambos ficam sempre no mesmo plano, e Georges de costas. Os dois de pé.

Como é possível observar na sequência, a câmera permanece imóvel e mostra ambas as personagens. Georges fica olhando para Majid; este tira uma faca do bolso. Ambas as personagens estão juntas no plano fixo que permanece assim até o “fim” do ato que Majid chamou Georges para testemunhar, o que é, então, a representação desse testemunho em um plano só, fixo, no qual a câmera imita o ato impassível de Georges, ao ver o suicídio de Majid. A não reação de Georges ao ser confrontado com Majid não é, decididamente, um reconhecimento com relação ao outro e a realidade que o cerca.

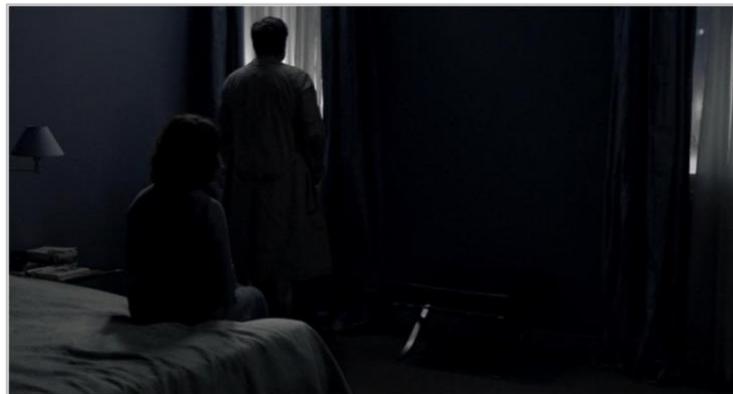
Da mesma forma, a câmera provoca uma analogia de Georges. A câmera, ao se situar em um plano, claramente não mostra a reação de Georges e, embora mostre o ato, toda a potência da reação consiste nessa distância entre a ação e a reação de Georges. Essa distância está contida, decididamente, no fora de campo,

pois é política. Ou seja, se refere ao limite das ações que estão encenadas pelas duas personagens. Elas estão juntas, mas tudo não passa de uma encenação, o que fica claro pelo ato de Majid.

As duas personagens estão em campo, mas na verdade, não passa de uma mentira, pois o fora de campo atua de forma fundamental, a encenação ao mesmo tempo chega a um fim, pois eles parecem não falar sobre a mesma coisa: o que uma das personagens representa se perpetua, enquanto a outra não. A possibilidade de comunicação entre os dois chegou ao seu ponto limite.

Em seguida, Georges vai ao cinema. O plano mostra ele saindo da sessão, o que não faz muito sentido tendo em vista o fato que ele acaba de presenciar (logo após presenciar um suicídio, ir ao cinema). Ao levar em consideração tal aspecto, a sequência só pode se referir ilusão cinematográfica, que nos “acostuma” à violência na representação do outro, como se o que Georges tivesse testemunhado não passasse de uma “encenação”.

Figura 43 – Sequência de reenquadramento em *Caché* (2005)





Fonte: CACHÉ (2005).

O processo de reenquadramento na sequência é parte essencial da mudança na intriga pela confissão de Georges, e a utilização da iluminação da janela e do escuro simboliza tal representação.

Na sequência em que Georges vai falar a Anne o que tinha acontecido, nota-se como a janela é usada como forma de reenquadrar e evidenciar que ele tem algo a revelar. Ele está na janela, pois irá contar para Anne o que aconteceu com Majid, e a relação com a História da França. No último frame da sequência, após ela escutar o que ele havia falado, ela vai até ele e o consola. Ambos, nesse momento, estão juntos na área escura, o que simboliza uma relação de cumplicidade com relação à história de opressão e à perpetuação do acontecimento dos argelinos na França.

Outra sequência relevante consiste na ida do filho de Majid para indagar Georges, que parece irritado com a presença dele. Georges sai enquanto o filho de Majid fica olhando; ele o segue no elevador até a porta do seu trabalho.

A consciência da personagem, na verdade, é simbólica sobre uma realidade coletiva, que é evocada no final do filme, quando o filho de Majid vai ao encontro de Georges para indagá-lo. A sequência representa diretamente a relação entre a personagem e a consciência sobre o acontecimento, que ainda permanece tabu na França.

Figura 44 – Sequência: o filho de Majid confronta Georges



Fonte: CACHÉ (2005).

Na sequência, o filho de Majid aparece no trabalho de Georges para confrontá-lo. Ele entra no elevador e, no jogo do espelho, nota-se que se constrói um mosaico em torno do filho de Majid.

A sequência da saída da escola é também repetida mais de uma vez, sugerindo algo que vigia. Anteriormente, o espectador já havia visto Pierrot saindo da escola e Georges indo buscá-lo. No fim do filme, no entanto, o mesmo plano se repete. Ele fica fixo na saída da escola enquanto aparece Pierrot e o filho de Majid, que conversam na escadaria da escola. O que significaria essa conversa entre eles não fica esclarecido e aumenta o mistério, deixa ainda mais espaço para várias interpretações.

A figura de Georges representa, em muitos aspectos, um contraste ao mito fundador da França: a ideia de liberdade, fraternidade e igualdade. Essa relação mítica está representada por uma abordagem crítica não apenas à história, mas também a sua transmissão.

Como foi possível observar, há uma relação direta entre a construção do espaço representativo e o jogo de encenações de Georges, a manutenção de sua imagem televisiva. Rancière (2014), ao tratar de Lang em *No silêncio de uma cidade* (1956), afirma que há uma relação dual na construção do relato do filme.

A questão não reside, pois, em saber o que é mais interessante, se a caçada ao assassino, se ao jogo de intrigas que o cerca. O interesse está, precisamente no patamar, na relação entre o cenário televisivo e o velho cenário da representação (RANCIÈRE, 2014, p. 103).

Mobley, uma figura televisiva, encontra-se na intersecção entre um investigador e uma “estrela” midiática que tem a sua palavra difundida e influencia as pessoas. Para encontrar o assassino, ele utiliza seu programa no sentido propagar que iria identificá-lo. Na sequência em que o assassino está em casa assistindo à televisão e vê Mobley intimá-lo na tela, como se o estivesse cercando, está presente a potencialidade da figura midiática bem como a interface entre os dois espaços: o midiático e o da encenação.

Nota-se essa interface entre o personagem televisivo, o ambiente e o fora de campo como essa relação ambígua com a imagem que transparece e a suas ações e das personagens do jornal, os repórteres, que utilizam métodos escusos para lucrar com o descobrimento do assassino.

O tema da investigação mais uma vez passa a problematizar o tema dos valores e da conduta, tanto pela representação das personagens quanto pela construção do universo fílmico. Mobley é um repórter que deve lidar com a sua situação amorosa e que também possui uma proximidade com o departamento investigativo da polícia.

Sua personagem se divide entre a profissão à qual se apresenta como alguém que deve defender a sociedade ao noticiar as informações e uma figura beberrona, alguém que bebe e que comete atos como o caso extraconjugal. Essa dualidade da personagem propõe o tema da encenação novamente, postulada pela dualidade.

Em *No silêncio de uma cidade* (1956) se afirma a relação entre a câmera que transparece um lugar em que perpassam as sombras do assassino, da escadaria e do corredor. Os espaços são constituídos por essa dinâmica, e a investigação se postula também como o tema de visibilidade e a ocultação dos corpos.

Haneke, entretanto, inverte essa suspeição do investigador Georges: é dele que partem as atribuições. Sua figura se estabelece como o colonizador, no papel

de opressor, no qual se situa então para suspensão da sua prerrogativa enunciativa e leva a uma quebra da confiança com relação ao que está sendo proposto.

É a representação do espaço que media a relação entre as personagens, como espaço da encenação e articulação da intriga. De acordo com a análise anterior, foi possível ver que ambas as personagens de *Caché* (2005) e *No silêncio de uma cidade* (1956) são figuras midiáticas, apresentadores televisivos que utilizam sua imagem para se comunicar com o espectador.

É relevante agora destacar como, em ambos os filmes, se constrói a representação de um espaço mediado por essa figura midiática que encena uma comunicação entre as duas personagens antagônicas. Em ambos os filmes, a investigação se mistura com uma encenação que representa uma presença mediada, uma relação entre o imaginário midiático e o coletivo, especialmente da televisão.

Georges aparece apresentando o seu programa televisivo durante o filme, um plano que olha diretamente para a câmera; em seguida, é avisado de que uma correspondência havia chegado. Durante a visita à casa de Majid, no diálogo dos dois, parecem estar em lugares completamente diferentes: enquanto Georges acusa Majid e o intima, Majid não entende como ele o achou.

Em determinado ponto da conversa, Majid afirma que tem visto Georges em seu programa televisivo. Nesse momento, o espaço midiático aparece como um mediador essencial na conversa dos dois: ele transforma a conversa na representação da figura de Georges como a figura desse espaço mediado pelo imaginário midiático, televisivo.

Ainda, foi a própria imagem da televisão, das fitas gravadas que trouxeram Georges para o encontro de Majid. As imagens mediadas, nesse sentido, são essenciais para a construção de um espaço mediado, um lugar de diálogo que, na verdade, é encenado.

A construção dessa figura de Georges como uma figura midiática é essencial para a produção do fora de campo. É essa presença mediada que catalisa a confrontação entre os dois, que produz o mistério. Há uma encenação comunicativa

que é proposta pelo imaginário que se traduz na presença de Georges como alguém que torna visível uma história, mas também oculta.

O filme *No silêncio de uma cidade* (1956) concentra na figura de Mobley, como já se analisou anteriormente, esse alguém representante do sujeito midiático. A investigação, mais uma vez, é representada diante desse espaço mediado: o momento decisivo é o “encontro” dos dois quando o assassino está assistindo televisão e Mobley fala diretamente com o assassino.

Há um corte para um plano da tela da televisão, na qual fala o apresentador que relata as características do suspeito, como se estivesse falando diretamente com o assassino. Em outro plano está a reação dele diante da imagem da televisão, de surpresa e apreensão.

Nesse momento, o assassino se sente ameaçado, intimidado diante da iminência da perseguição de Mobley. O ponto central de confrontação entre o investigador e assassino aparece mediado pela televisão, um elemento essencial para a construção do fora de campo.

É a partir desse encontro mediado pela imagem midiática que começa a perseguição, ou seja, que o personagem antagônico se torna visível e começa a incomodar mais as personagens. Na cena da perseguição, o repórter vai para o metrô e segue nos trilhos. Em seguida, o assassino é capturado.

O que se passa na relação do espaço midiático como espaço mediado é então que a construção da representação da personagem acontece na dualidade: alguém que realiza uma *performance* diante da tela e que denuncia a ilusão como uma característica própria da diegese. A representação da personagem, embora transpareça uma relação entre a imagem midiática e a figura cotidiana, – no caso do filme de Lang haja uma separação – para Georges permanece sem alteração, sem qualquer questionamento sobre a sua identidade e com relação a seu papel social.

O oculto guia a sua função midiática e cotidiana: Georges tenta editar os pedaços que considera intelectuais demais. Sua representação é de alguém que apaga os rastros da História da França (Guerra da Argélia) e que segue a lógica do lucro pela simplificação com o pretexto que não seria adequado para o público.

O espaço mediado é essencialmente onde convivem as representações encenadas, os encontros das personagens que se referem diretamente ao fora de campo. É essa dimensão fora de campo que se refere a política, como algo que não visível: a relação entre a representação da personagem e a história. O visível não é algo transparente, que se encontra logo na representação, ele acontece, como na fábula do velho vinheiro, em um trabalho de construção de camadas em que o verdadeiro valor do tesouro não uma simples resposta literal.

Em Haneke, o esquema é mais sutil e elaborado, pois envolve a investigação e a suposta culpa como uma das chaves para a hipocrisia. A construção da personagem como um acusador passa por um jogo entre a ameaça que vem do outro e que é questionada em sua realidade de manutenção da ocultação e do apagamento da realidade de exclusão dos argelinos pela aparência.

Georges não é um “fora da lei” e sua vida é identificavelmente “comum”: uma mulher, um filho, embora a televisão o torne visível. É precisamente por esse jogo com o “comum” e o que está fora de campo, as questões políticas que estão implicadas na trama, que o julgamento de Georges acaba por ficar em suspensão ou ganhar outro *status*.

A relação colonizador-colonizado é fundamental para o desenvolvimento da intriga. A colonização e um abandono por parte do colonizador representa uma das dimensões da relação entre Georges e Majid, e em consequência a implicação na situação por uma espécie de responsabilidade-culpa.

Entretanto, tal dimensão não se propõe de forma meramente maniqueísta, do tipo mocinho-bandido, mas surge como um debate a partir do ponto de vista como uma relação de poder, isto é, entre a visibilidade e a perpetuação de ocultações e apagamentos por parte de quem tem mais poder e *status*.

A suspensão acontece exatamente pela construção do outro; ação esta que passa por uma construção da história e dos arquivos e que perpassa a figura do tribunal popular que, representado pela tentativa de justiça dessas personagens, corresponde à expiação dessas figuras da História da França. A relação entre o popular e a representação não está diretamente vinculada à realidade.

4.6 A FITA BRANCA

Nesta obra, na maioria das situações, as crianças são ameaçadas ou coagidas, sob a perspectiva da punição. Suas ações são resultado, por um lado, da vigilância e, por outro, do castigo, como resultado da forte educação moral. Uma sequência importante é a que mostra as crianças sendo constantemente ameaçadas e punidas (tempo 9:01 – 22:46). Elas vão receber o corretivo do pai, mas quando fecham a porta, o plano permanece do lado de fora do quarto. A câmera não mostra o que acontece no quarto e, durante o tempo com a porta fechada, permanece o silêncio até que escutamos o som do castigo. Ficamos na expectativa para ver ou ouvir o que viria a acontecer.

Figura 45 – Sequência sobre exigências e castigo em *A Fita Branca* (2009)



Fonte: *A Fita Branca* (2009).

Na sequência, as crianças estão sempre em situações de ameaça, o que representa bem a rígida educação que se propõe naquele universo.

A sequência do professor pescando também não fica muito esclarecida e apresenta o jogo com o ponto de vista. Na narrativa em *off*, ele afirma que teve um encontro estranho com Martin, uma das crianças que vivia nos limites da cidade (tempo 12:43 – 14:29). O professor tranquilamente pesca quando vê o menino se equilibrando na ponte. Começa a gritar para ele descer, sem que, aparentemente, o garoto esboce alguma reação.

O professor vai correndo para interceder e falar com o menino. O diálogo também é ambíguo e misterioso, e o menino fica com a cabeça baixa. O professor ameaça contar para o pai de Martin e, pela primeira vez, ao ser ameaçado, o menino levanta a cabeça e parece ter sido afetado pelo que o professor disse. Nesse momento, há um corte no filme.

Figura 46: Sequência referente à pescaria





Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência da pescaria, o professor relata outro encontro estranho.

A relação entre o que o professor diz e o que o espaço visibilizado pela câmera mostra ressalta o que está oculto, pois geralmente não se acompanham as ações das crianças, que sempre aparecem de forma ambígua e misteriosa. Na maioria das situações, elas são ameaçadas ou coagidas, sob a perspectiva da punição. Suas ações são resultado, por um lado, da vigilância e, por outro, do castigo, como resultado da forte educação moral.

O clima de animosidade se estabelece no lugar quando o barão se dirige diretamente ao fazendeiro e ao seu filho, que se levantavam para ir embora durante o discurso. O barão conta que o tinham culpado pela morte da esposa do fazendeiro, levantando a suspeita de uma possível vingança. Essa ambiguidade permanece e é enfatizada pela narrativa em *off*, que afirma que o barão era influente, o que levou a plantar dúvidas e desconfiança na comunidade.

Nesse caso, o conflito ocorre na relação social e pelo poder. O *status* social do barão influencia o aumento da desconfiança entre a comunidade; ele não acusa, mas sugere uma dúvida sobre os acontecimentos. O discurso do barão é feito em circunstâncias cerimoniais e se estabelece um confronto com o fazendeiro.

Assim, a questão da ambiguidade mais uma vez ocorre na relação social e pelo poder. O *status* social do barão influencia o aumento da desconfiança entre a comunidade, ele não acusa, mas sugere uma dúvida sobre os acontecimentos.

Não se sabe o paradeiro do filho do Barão, pois a câmera não mostra. Há apenas a busca pelo seu filho, que é narrada pela voz em *off*. É ela (no caso, o professor, que narra) que conta que o menino foi encontrado e torturado. Aumenta o clima de suspeita e desconfiança quando, na igreja, o barão discursa sobre o desaparecimento do seu filho e sobre os crimes que aconteciam na vila. Ele convoca a todos na hora da missa e levanta a suspeita para a comunidade ao alertar sobre a necessidade de apurar os acontecimentos.

Em outra sequência, o narrador-personagem apresenta novamente uma situação confusa e misteriosa (tempo 1:21:33 – 1:29:27) durante uma visita sua. Uma menina pergunta a ele se os sonhos podem se realizar. O professor, mais uma vez, surpreende-se com a pergunta e não entende o motivo da indagação. Ela conta que sonhou com o menino deficiente, que iria acontecer alguma coisa grave com ele. A menina parece preocupada e insiste mais de uma vez na mesma pergunta; ele, por outro lado, tenta dissuadi-la da ideia. Ela, em seguida, afirma que já havia sonhado algo próximo do que ocorreu na realidade. A criança parece temerosa com relação ao fato de ter sonhado, ou mesmo culpada pelos acontecimentos da vila.

O fato que a menina relata se consuma: o menino aparece depois de ser torturado. A câmera, novamente, não mostra o acontecimento, apenas o resultado, o rosto do menino. A imagem forte também serve para ressaltar a dimensão do fora de campo, das atrocidades que perpassariam esses momentos. O menino é achado na floresta depois de um tempo desaparecido.

Em função dos incidentes que aconteciam do relato da menina, a personagem-narrador decide chamar investigadores para a vila. O professor aproveita o momento para contar a eles da menina que havia falado sobre o sonho, antecipando o que ia ocorrer. Na sequência, o espectador acompanha a polícia interrogando a menina na sala de aula, junto ao professor. Depois da tentativa frustrada da menina possivelmente confessar que sabia o que ia acontecer, ao abrir a porta, vê-se que as crianças se encontravam atrás dela, numa atitude que o professor achou suspeita. Perguntou a eles o motivo de estarem ali. Mais uma vez, o filme joga com a suspeita com relação à responsabilidade sobre os acontecimentos, pois a menina anunciou o que viria a acontecer ao menino e não sabemos se as crianças haviam contado para ela.

Figura 47 - Sequência referente ao interrogatório



Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência, a menina é questionada pelo professor e depois é interrogada. As crianças aparecem e a câmera permanece do outro lado da porta, como se elas estivessem espiando.

A questão da suspeita passa a enfatizar essa relação lacunar do filme: o narrador-personagem sugere que as atitudes das crianças são estranhas, mas a câmera não busca esclarecer nada, o que faz com que sejam possíveis múltiplas interpretações. Da mesma forma, quando as crianças aparecem, elas estão em constante ameaça e, além disso, normalmente o narrador refere-se ao que não está visível, ao fora de campo.

Os efeitos de suspeita são essenciais para a manutenção do filme. Há a relação entre o que está na imagem e a narração, que destaca os efeitos de mal-estar em função da influência do barão, da relação de poder. A voz em *off* reconhece que as afirmações do barão tinham gerado suspeitas e até denúncias, embora não tenham achado o responsável.

No caso de *A Fita Branca* (2009), o filme se passa em uma cidade contextualizada em planos de um ambiente que transparece calma, em que “nada parece acontecer”. O visível são esses espaços vazios que buscam ambiguidade, pois muito está no “não mostrar”, enfatizando a relação entre o que está fora de campo e os acontecimentos daquele ambiente aparentemente pacato. A narrativa que relaciona o crime e a constatação das suspeitas do narrador de que as crianças foram as culpadas pelos acontecimentos passa, então, a ser um fato essencial para jogar com a ambiguidade.

A condução da narrativa leva ao problema: o que fariam, então, essas crianças, como afirma o professor, “na saída da cidade”? De forma similar ao que ocorre em outros filmes de Haneke, acontecimentos se sucedem sem que seja possível saber quem realmente os cometeu. Ao mesmo tempo, em diversos momentos, há cenas em que o narrador reafirma sua desconfiança com relação às atitudes das crianças. Fica claro, assim, em função do papel representado no filme, que o tema da educação e da religião, em especial da moral, está no centro de toda a trama e da própria motivação da história.

Depois o professor vai até a casa da mãe da criança e encontra as crianças do lado de fora, junto à janela. O professor chama a atenção delas e pergunta o que faziam ali. A câmera permanece do lado de fora, ressaltando mais uma vez o processo de bloqueio visual e de *reframing*, que resulta nessa dinâmica de distanciamento e jogo com o visível.

Figura 48 - Sequência referente ao encontro do professor com as crianças





Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência, o professor encontra as crianças tentando espiar ou entrar na casa.

Há a sequência em que o professor mais uma vez desconfia das crianças e vai à casa conversar com os pais delas (tempo 1:45:26 – 1:45:45). Antes, chama-as para tentar arrancar uma confissão. Elas dizem que não entendem o que o professor falava e que era para ele falar com os pais delas.

Na sequência, as crianças reagem ao inquérito do professor de forma a manifestarem um não entendimento sobre o motivo pelo qual ele fazia aquelas perguntas. O professor insinua que eles estão sendo cínicos com relação ao que sabem e aos seus atos.

Figura 49 - Sequência sobre a indagação às crianças





Fonte: A FITA Branca (2009).

Na sequência em que o professor tenta arrancar uma confissão das crianças, insinua que elas são as responsáveis.

Em seguida, o professor vai conversar com o pai dos meninos sobre as suas suspeitas e o pastor parece ofendido com o que ele insinuava, ao levantar essa possibilidade da culpabilidade das crianças. Assim, a defesa da casa se sobrepõe a qualquer proposição do que supostamente acontece.

Nesse sentido, cabe enfatizar de que forma se constrói essa relação entre a visibilidade da câmera e o que está fora de campo, essencial para delimitar esses espaços dos filmes. Nitidamente, as produções *Caché* (2005) e *Fita Branca* buscam esses lugares de transição: privilegiam a construção do entre por uma relação tempo-espço de distensão que deixa a expectativa do porvir no filme, de que algo vai acontecer. Há uma recorrência de corredores, janelas e *halls* de entrada que surgem em momentos nos quais a câmera parece estática, delimitando territórios em que ela tem acesso e outros que não.

A câmera, ao enfatizar esses espaços-entre, fica imóvel para estabelecer essas transições. Transparece um tempo que parece não ser produtivo apenas para a ação, para a narrativa da história e, assim, destaca-se a criação desse tempo-entre, desses lugares em que a câmera não é permitida. Nesse sentido, a construção do que é visível adiciona uma carga de mistério ao filme, oportunizando a Haneke manter o suspense.

A câmera transmite que há algo que não está esclarecido, que está oculto ou até interdito: a recorrência desses planos nessa ideia do porvir. Há uma referência

ao enquadramento pela ambiguidade, visto que aparentemente não “acontece nada” nesses planos que enfatizam corredores e portas.

Haneke procura estabelecer os territórios do filme em que a câmera não tem acesso e outros em que o olhar é permitido, numa relação entre os espaços privados que estão delimitados pela visibilidade. Essa forma de construção é um dos principais elementos trabalhados pelo diretor para manter o mistério do filme.

O que se passa fora do alcance da câmera, ganha um espaço ainda maior em *A Fita Branca* (2009) e o tema da investigação está diretamente vinculado com esse fora de campo. Desse modo, cabe trabalhar como Haneke buscou um processo de estranhamento que vai se constituindo no espaço por essa representação do fora de campo.

A perversidade na reprodução das relações fundamentadas na culpabilidade e no castigo é essencial para entender as propostas do filme. Há um jogo pelo qual a moral procura moldar as relações entre pais e filhos e o ponto de vista do narrador-personagem. Ela se baseia na rígida educação que é proposta pelos pais, fruto de uma concepção religiosa que guia a concepção cênica de um espaço individual e da produção de ocultação.

Ao evocar o tema da infância como um tema essencial na narrativa vinculado ao tema da religião e da moral, relaciona-se a repressão com um sintoma de perpetuação das relações baseadas na violência e no ódio. As crianças estão em julgamento e vivem em constante efeito de proximidade e distância. O narrador-personagem apresenta as suspeitas em momentos que não parecem “normais”: mais uma vez o fora de campo é decisivo para atribuir o julgamento.

Nesse sentido, o ato enunciativo, ou seja, a tentativa de reconstrução por parte do narrador-personagem está na tentativa dúbia de isolar os acontecimentos como se pertencessem a outro contexto. Nisso consiste o ponto cego que faz com que o processo de reconstrução passe também por um de descontextualização numa tentativa de distanciar o presente daquelas representações.

A punição, como um exemplo próprio da atividade confessional, traz um aspecto central da atividade de visibilidade e vigilância que se propõe no espaço

daquela vila. Não é à toa que diversos autores enfatizam a confissão como uma das práticas próprias aos saberes modernos que se estabelecem nessa relação entre o público e o privado.

Nesse sentido, para entender a representação do professor, deve-se aliar a sua figura à prática confessional, própria das sociedades medievais, que se expande para o que Foucault¹² chamou de saberes *psi*, ou seja, a psicologia ou a psicanálise interferem como saber no espaço familiar. A família, como instituição, encontra-se presente naquele espaço, nas construções das relações de uma forte moral.

O espaço da casa, da família como um lugar “sagrado” ao qual se devem reservar temas da educação moral são assim postos juntos com uma rígida repressão; são os elementos base da sociedade representada. O julgar do que são considerados “normais” ou condenáveis por parte de uma moral religiosa é tema de uma forma de controle que guia, ela mesma, o processo do narrador.

Embora esse tipo de construção societária possa ser considerada datada, restrita a uma época, e que atualmente as relações tenham mudado, a chave para a tal construção reside na concepção de que a história é cíclica, ou seja, em momentos nos quais se espera que esse tipo de moral fortemente religiosa e puritana esteja excluída, novas manifestações que representam um retrocesso no campo dos “costumes” podem surgir.

Um dos temas centrais da trama narrativa consiste na construção dessa ameaça por um enigma. Sabe-se dessas figuras de investigadores que fazem parte do imaginário coletivo e que buscaram desvendar o crime com base em informações dedutivas e pistas sobre o possível culpado. A narrativa centrava-se na busca dessas pistas.

Além disso, a figura do detetive como um gênio individual procurava guiar a narrativa. Nem Georges, de *Caché* (2005), nem o professor, de *A Fita Branca* (2009), são detetives, mas ambos concentram essa tentativa de desvendar o

¹² FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: A vontade de saber**, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

mistério. O enigma vai aos poucos surgindo junto com as imagens e, de forma misteriosa, são elas que revelam sobre as personagens à sua revelia.

Há uma ligação direta entre a atribuição da culpa e a tentativa de apagamento do outro. O enigma consiste então nessa relação atribuída pela trama, mas também por uma referência a um processo de luto que não se completa, ou seja, a um trabalho que se mostra interrompido. É isso que o problema do crime se refere: ele é mais do que qualquer coisa, a incapacidade de uma elaboração da história que tem referência direta às relações presentes.

O crime está diretamente ligado à memória na relação entre o eu e o outro. O crime contra o lar, a ameaça ao lar, na verdade, acontece de forma dúbia diante da necessidade de contar a história dos “vencidos” ou a história negada. A vitimização do eu por parte da trama do filme consiste nesse processo de recalçamento que se estabelece pela falta de espaços para a memória e a elaboração dos fantasmas do nazismo e do colonialismo.

O enigma não requer uma decifração, como uma resposta contida na trama. A desconstrução da fórmula do enigma, do crime como enigma, característica do *thriller* policial clássico é a afirmação do caráter autorreflexivo dos filmes de Haneke. É ele o responsável pela referência ao fora de campo.

4.7 A CONSTRUÇÃO DO OUTRO

O que é importante destacar na construção do outro em função do tema central de Haneke é representação da dimensão social da família, e com ele da casa, lugar primário do processo de representação, de formação, como lugar de construção das visibilidades e ocultações da história, caso da França em *Caché* (2005). Tema que permeia os filmes de Haneke, o surgimento de discurso conservador procura associar ao patriotismo o tema da defesa da família e da religião.

Haneke constrói, tendo em vista um universo familiar, o incômodo em função do outro, da alteridade, que causa temor, que ameaça. É a representação do outro que se vincula ao sublime, uma atração e repulsa que determinadas imagens causam, especialmente no vínculo entre o horror e a beleza. Por outro lado, esse outro também se vincula ao diferente, ao migrante, caso dos argelinos na França.

Será que a mídia tem produzido uma espécie de subjetividade mais próxima do encontro da coletividade, a presença em manifestações coletivas; ou ao contrário, um individualismo? Um tema presente nos filmes de Haneke e que perpassa o ambiente midiático é a cultura do voyeurismo. A atração sórdida por imagens está diretamente vinculada à sua mediação.

Mas o *insight* de Haneke consiste em manter essa “ameaça” do outro como imaginária e, nesse sentido, potencializar a dimensão da paranoia e a carga misteriosa dos filmes. Tal lição Haneke tirou de Hitchcock, que soube representar essa indeterminação do ponto de vista como um tema caro à síntese da imagem que é tanto visual quanto psíquica, do movimento e da fascinação pela vertigem do real. Tal produção sintética da imagem, o que Rancière chama de imagem matricial, encontra-se na base dessas tramas analisadas nesta tese.

A construção do outro no cinema de Haneke passa por um desconhecimento, relativo a um processo de apagamento da história e de gentrificação social, ou seja, de guetização que tenta manter os outros, no caso dos argelinos, afastados. Refere-se, também, a uma construção midiática que tende a descontextualizar e totalizar o sentido do acontecimento, amplificando a ameaça.

No caso de *A Fita Branca* (2009), há a busca na história e no outro de uma explicação para a emergência do regime fascista. A tentativa de culpar o outro e negar a sua potencial participação ou responsabilidade constitui o tema essencial do narrador em Haneke, e é essa proposta que guia a investigação do professor no pequeno vilarejo diante do vagar “suspeito” das crianças.

A Alemanha, como berço do nazismo, seria um biótipo fácil para o rótulo de uma essência fascista. Limitar-se a um contexto específico histórico e nacional, no entanto, constitui-se como a principal armadilha contida no jogo com o espectador. O narrador-personagem tenta induzir o espectador a concordar com a suas

conclusões; a câmera, por outro lado, mantém o mistério ao circular por ações e territórios.

Como analisa Rancière (2014, p. 141), o outro, na tradição ocidental, teria tomado o nome do judeu, “o povo testemunha do esquecimento, testemunha da condição original do pensamento, que é refém do outro”: “Deduz-se daí que o extermínio está inscrito no projeto de domínio de si do pensamento ocidental, na sua vontade de anular o testemunho do outro, o testemunho do impensável no cerne do pensamento”.

Tal tarefa seria análoga à da arte que, afirma o autor, citando o dever da arte moderna em Lyotard, encobre duas lógicas heterogêneas: “uma lógica dos possíveis e impossíveis próprios a um regime de arte, e uma lógica ética de denúncia do próprio fato da representação” (p. 141).

Essa relação entre o outro (o oprimido que pode representar ameaça para alguns) e o esquecimento é a base das construções que buscam um *olhar fora de campo*. Ela fundamenta essa estética vinculada ao incômodo, pois busca romper com a indiferença: não há como ficar imune a esse tipo de testemunho.

No entanto, esse testemunho está simbolizado como uma presença, que pode ameaçar, e que é resultado de um processo de recalçamento. Simboliza, nesse sentido, um mecanismo de ocultamento que faz parte da construção mítica da história (no caso de *Caché* (2005), da França) na qual a barbárie (afirma Benjamin), que faz parte desse processo, está excluída por uma falta de autoconsciência.

Há, em *A Fita Branca* (2009), essa dimensão do cinismo no moralismo e na repressão religiosa que pode retornar como violência e até resultar numa sociedade nazista. É ofensivo querer insinuar qualquer coisa a respeito das crianças. Situação que se propõe de forma dúbia: há uma tentativa de responsabilização, por um lado, e de eximir a responsabilidade, por outro: tanto por parte dos pais quanto por parte do professor, o personagem-narrador.

4.8 O COTIDIANO E A ÊNFASE NA BANALIDADE

Para desenvolver o que nesta tese denominou-se de elaboração do político por meio dos reenquadramentos do *olhar fora de campo*, o tema da construção da temporalidade é fundamental. Notou-se como Haneke representou o cotidiano pela ênfase na interrupção, na distensão temporal; fatores essenciais para a manutenção do mistério. É então esse potencial da representação do cotidiano, em conjunto com o tema da origem, que aparecem como essenciais para a investigação e para a representação das personagens. O banal, incorporado na matéria ordinária, propõe a dimensão do político ao ser elaborado e conter diferentes temporalidades, que se manifestam na reprodução de relações.

No que se refere ao enredo, a investigação procura uma origem, um responsável pelos fatos, elemento essencial da presença desse fora de campo no cotidiano, no banal, que é a matéria base das representações. O cotidiano é o lugar no qual acontece a irrupção do inesperado e deve ser compreendido com toda a sua complexidade.

Foi o que Deleuze e Guatarri (2017) quiseram significar quando trataram sobre uma *literatura menor*, no sentido que atente para aspectos microscópicos da vida, ao ordinário. Franz Kafka é, nesse sentido, citado por ele como pertencente a esse tipo de manifestação que aproxima a literatura do que Deleuze e Guatarri (2017) denominam de máquina política: se constitui numa toca, num espaço de habitação e de deambulação, e de reserva nutritiva, uma construção experimental.

Essas situações experimentais que são parte dessa representação procuram produzir novas formas de representação e olhares. Entretanto, essa forma do cotidiano não está apenas na representação, mas na relação com a imagem. Ao procurar estabelecer situações que proporcionam várias possibilidades de entrada ao espectador, o cinema de Haneke atua no *devoir* similarmente ao que Deleuze e Guatarri (2017) analisaram sobre Kafka.

Nesse sentido, as análises sobre a literatura de Kafka (1998, 2003, 2005) servem para trabalhar essa reelaboração da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) por essa apropriação do cotidiano. Trata-se da representação do ordinário, da complexidade do banal, mas decididamente da mecanização que se estabelece a partir disso por uma ética da ação cotidiana, que é dialógica.

O ponto de vista representa exatamente essa relação entre a ação e a tomada de consciência, constituído cotidianamente. Há o poder exercido de forma constante, o que tanto Foucault quanto Deleuze chamam de biopolítica, que consiste no estudo dos tecidos da vida social. Não há apenas o poder da estrutura, como uma possível leitura marxista faz supor.

O agenciamento maquínico, como afirma Deleuze (1990), a forma de compreensão da opressão, acontece tanto pela família quanto como uma forma de instituição que mantém essa relação por uma operação de ocultação e de visibilidade. É na figura do hipócrita, entendida como uma máquina cotidiana de produção de relações de exclusão e manutenção de opressão que estão arraigadas na banalidade.

É por isso que a representação de uma investigação nos filmes delimitados (*Caché* (2005) e *Fita Branca* (2009)), que podem sugerir uma origem no cotidiano, passa então a ser uma forma cínica de abordagem do político, pois há uma tentativa de isolar, restringir e delimitar as causalidades dos acontecimentos. Há a aposta na acidentalidade e não causalidade no cotidiano, que serve de matéria para o mistério.

Essas construções são relevantes para o universo de Haneke. Há a proposta espaço-temporal, nesse aspecto, de enfatizar o entre duas imagens e distender o tempo, Haneke, na construção do seu universo espaço-temporal, fundamenta-se num jogo com a realidade, com a confiança na relação entre a câmera e o visível. Em diferentes perspectivas Haneke herda propostas de subversão da *mise-en-scène* tradicional pela crítica a uma lógica do que se chama de regime representativo.

O que Haneke desenvolve nos filmes na construção de um fora de campo é essa relação entre a reificação da violência e processos de exclusão social, de cegueira histórica. A reprodução dessas relações no cotidiano, certa patologização

social é o tema central dos filmes o que, ainda envolve uma concepção de poder que passa a atuar de forma pulverizada.

Reelaborar o político a partir da representação do cotidiano trata da imagem em suas múltiplas temporalidades, e que trabalham o acontecimento na sua potencial forma de visibilidade e ocultação. Nesse sentido que a relação entre a imagem e o real é essencial para entender o fora de campo: o real é irrepresentável, e o vazio é intangível. A realidade já se refere à dimensão do vivido e também se refere a esse “efeito de realidade” do cinema. Imagens de catástrofe, de guerra, de violência são imagens que se relacionam com o real, que se vinculam ao real e são essencialmente exploradas pela mídia.

É nesse sentido que se desenvolve o que Rancière (2014) chama de ruptura no regime de arte, em que tudo passa a ser representável; há uma tensionamento entre o insignificante/significante, o que antes é considerado ínfimo e sem aparente importância ganha atenção. Foi o que o autor associou ao chamado romance realista de Flaubert, segundo o qual:

A emancipação da semelhança com relação à representação [...] tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importante e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável (RANCIÈRE, 2014, p. 130).

Essa potencialidade do banal trata de uma hierarquização dos fatos que visam a sua dimensão fenomenológica. O surgimento de determinado fenômeno social não aparece de forma casualística, mas sim diante da complexidade das manifestações cotidianas.

Nesse sentido, a complexidade passa a ser uma proposta que busca exatamente problematizar a causalidade dos acontecimentos, o que é representado nos filmes de Haneke: um dos fatores do fora de campo é a relação com o cotidiano que se encontra naturalizado e pouco questionado. Em ambos os filmes, a personagem deve lidar com acontecimentos que rompem com a “normalidade” de sua rotina, do cotidiano. Buscar a origem de determinado acontecimento, a sua irrupção de maneira a apontar uma causa, um elemento, é uma tarefa que Haneke desafia por meio de um cinema que busca no cotidiano a matéria para a representação.

A duração dos planos é uma das chaves para a forma pela qual se constroem as situações: as personagens, por sua vez, encontram-se enredadas numa trama que os envolve e suas ações não parecem ser muito efetivas. Conflitos fundamentados especialmente na ambiguidade, ao não oferecer uma explicação posta pelas ações e diálogos.

Em *Caché* (2005), Georges age para tentar solucionar o caso e encontrar o responsável pelas correspondências sem que ninguém saiba do que se trata, mas toda a trama parece voltar-se contra a vontade da personagem. A interferência no cotidiano, do tipo superação dos obstáculos e um aprendizado redentor por parte da personagem não estão presentes. Em *A Fita Branca* (2009), as tentativas de intervenção por parte da personagem não surtem efeito: suas observações são um tanto genéricas no sentido de confirmar uma suspeita que não está muito clara para o próprio narrador.

O cotidiano é matéria-prima das representações e ressalta essa relação entre o banal e a construção de múltiplas temporalidades, que passam a trabalhar os atos na sua incompletude. As lacunas nas ações das personagens, os cortes na ação e as falhas da intriga, que deixam em suspenso as possíveis respostas ou reações e, por consequência, o esclarecimento com relação a aspectos centrais da trama.

O cotidiano é pensado, nesse sentido, diante desse espaço imaginado. Para Bachelard (1988), o relevante é destacar os impulsos da imaginação que “vem colocar o inesperado até na linguagem” (p. 25). Assim, a imaginação e a poética do espaço, de acordo com Bachelard (1988), são a “determinação de uma consciência do vivido revela muitas coisas numa só palavra” (p. 40).

As temporalidades são construídas pelo sujeito na relação com a imagem do cotidiano, com o intuito de restituir a imagem ao ato criativo. Nesse sentido, Legros cita Tacussel (1998) e destaca que “o papel da vida cotidiana sublinha como a experiência vivida, o labirinto das relações afetivas e o movimento tumultuoso das paixões se concretizam em um cenário coletivo, simultaneamente banal e trágico” (LEGROS, 2013, p. 100).

Ao mesmo tempo, para Haneke, o cotidiano é construído no ocultamento de mecanismos de supressão. Suas representações refletem sobre o surgimento do

intolerável que irrompe nas práticas habituais. O ato de distanciamento que acontece entre o homem urbano e a natureza (em especial os animais) e entre as formas de percepção e a banalização da violência constituem-se como elementos que ressaltam a presença desse fora de campo.

Ou seja, no cinema do diretor austríaco, a banalidade dos gestos e a perpetuação de relações de perversidade perpassam o automatismo produzido pelos costumes. Quando Haneke não mostra a reação de Georges ao confrontar Majid, ele trabalha exatamente a distância que se produz entre o intolerável e as formas de representá-lo numa sociedade saturada pela mídia.

Um dos temas-tabu de Haneke (e esse é um dos objetos de polêmica dos seus filmes) é violência contra animais, que busca uma referência a esse fora de campo. Tais representações surgem como forma de simbolizar a perda da proximidade do homem da cidade com a natureza – não se vê na mídia maldade contra animais – no entanto ela não cansa de mostrar assassinatos e crimes. Sequências como a do galo, em *Caché* (2005), são intoleráveis para boa parte das pessoas da cidade; no entanto, são comuns para pessoas do campo.

Outro assunto que está nos dois filmes é o suicídio que, na maioria das vezes, a mídia não reporta, mas é um problema presente na sociedade. Pouco se fala nesse tema-tabu que envolve e propõe essa relação entre os processos de visibilidade construídos no nosso cotidiano.

São esses limites que os filmes de Haneke se referem ao trabalhar o fora de campo que, no caso de *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), ganham uma reflexão sobre a autoconsciência histórica dos países. Mas elas não são produto de grandes acontecimentos ou revoluções, mas sim resultado de ações e mecanismos presentes no cotidiano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se tratar, nesta tese, como o *olhar fora de campo* nos filmes de Haneke reelabora o político por um processo de reenquadramento incômodo, que muitos atribuem a cineastas como Lars Von Trier. Para isso, procurou-se analisar os elementos que constroem o que se denominou de *olhar fora de campo* presentes, por exemplo, no cinema de David Lynch (*Veludo Azul*, *Cidade dos Sonhos*), de Antonioni (*Blow up – depois daquele beijo*) e na literatura de Kafka (1998, 2003, 2005). As construções visuais e referências metafílmicas constituem a base para o processo de reenquadramento, que se vincula a um bloqueio da transparência por meio do processo de deslocamento do olhar proposto no redimensionamento do quadro.

Tendo em vista esses aspectos, procurou-se responder como essas construções do *olhar fora de campo* reelaboram o político por uma modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012), que consiste em imagens que evidenciam seus artifícios e procuram romper com a lógica própria ao que Rancière chamou de regime representativo. Modificam, nesse sentido, a relação entre o visível e o dizível, o visível e o invisível. Ao trabalhar as estratégias autorreflexivas dos filmes para reelaborar elementos estéticos próprios ao incômodo (na literatura de Kafka, na arte de Velázquez e Magritte), buscou-se evidenciar o universo dos filmes de Haneke: o que foi feito, inicialmente, no panorama geral inicial de sua produção e serviu para conhecer um pouco dessas suas abordagens.

Chegou-se então ao tema do *olhar fora de campo* como estratégia autorreflexiva utilizada nos dois filmes (*Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)), nos quais destacam-se as categorias de reenquadramento (o olhar para o campo, o campo vazio e a composição do campo). Foi possível notar como Haneke se aproxima de elementos como os trabalhados pelo mistério de Hitchcock e reelabora os processos do fora de campo. Ao utilizar-se de influências *noir*, a investigação sobre os possíveis culpados pelos crimes consiste em uma referência extradiegética a temas como o colonialismo e o nazismo.

A formulação do reenquadramento também levou ao cinema de David Lynch, que propõe o *olhar fora de campo* ao tratar de fantasmagorias e de todo um universo onírico de forma desestabilizadora, próxima aos elementos de uma estética que busca o incômodo. Foi possível observar que a referência à artificialidade da imagem, em *Cidade dos Sonhos* (2001), está presente na utilização da luz e na sobreposição que traz todo o ideário da maquinaria da indústria hollywoodiana. A investigação é, também, nesse sentido, extradiegética.

Nos filmes de Haneke, dentro da proposta da noção de *olhar fora de campo*, a artificialidade está presente pela referência ao mistério numa constante sugestão de ameaça, com a utilização de recursos fora de campo estabelecidos entre imagem e som e um jogo com a luz natural e com a sombra, em especial no plano-sequência. A relação entre onírico e a realidade também tem um caráter desestabilizador, e a ambiguidade do ponto de vista, dentro dessa lógica, aparece como uma forma essencial de criar o mistério da investigação proposta no relato.

No caso de *A Fita Branca* (2009), como foi analisado, há um jogo claro-escuro no sentido de criar o aspecto de dualidade, como foi visto em *Persona*, em que a personagem é representada pelo efeito de eclipse que ressalta, no rosto, a dimensão de luz e sombra própria à cisão que faz parte da constituição identitária. Esse jogo entre o que o rosto tem a revelar e a ocultar também faz parte da análise do reenquadramento utilizado por Haneke.

Nos dois filmes (*Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)), procurou-se analisar como essas estratégias são ampliadas aos temas-tabu numa referência à autoconsciência de países como França e Áustria (o massacre argelino na beira do rio Sena, a colaboração com o regime nazista), o que se propõe nessa reelaboração do visível pelo *olhar fora de campo*. Tal construção amplia a abordagem do tema da opressão no cinema do austríaco, e pode-se encontrar seu *status* eminentemente político postulado pelo tema da herança colonialista, por exemplo, o que aparece de forma mais clara na construção da intriga de *Caché* (2005).

Nesse sentido, o cinema de Haneke, ao representar os diversos medos na tela, bem como formas de violência, seja social ou psíquica, e o tema da opressão em *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), estabelece uma relação fundamental com

o universo kafkaniano. O diretor austríaco elabora uma estética própria ao incômodo contido nesse processo de reenquadramento dentro da lógica do *olhar fora de campo*.

Constatou-se como esses reenquadramentos modificam a natureza da intriga, o que foi fundamentado pela “intriga estética” de Rancière (2014) e serviu como base para entender esse *olhar fora de campo*. Para o autor, a articulação dessa relação entre o visível e a partilha de um universo sensível está diretamente relacionada à estética e à política.

A noção de estética de Rancière (2014) atentou para as distinções do termo, que não é utilizado como referência a uma disciplina da arte ou mesmo como a apreciação da beleza. Entender a estética no contexto atual, em que o termo é utilizado de tantas formas diferentes, é fundamental para construir formas de arte e resistência política.

Foi também elucidativa a relação estabelecida, pela presente análise, do universo de Haneke e dos processos de reenquadramento nos quadros de Velázquez (1656) e Magritte (1954). Eles possuem elementos importantes para compreensão das elaborações do diretor austríaco, e em especial destacaram-se nos quadros as representações que utilizam o *fora do campo* por um ocultamento e pelo contraste claro-escuro, o que se assemelha ao *por vir* que é utilizado nos filmes analisados (*Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009)).

Procurou-se refletir sobre uma noção de Rancière (2014), segundo a qual a política é formada por dissensos, não como um conflito de ideias e sentimentos, mas de regimes de sensorialidade e é por isso que a arte, no regime de separação estética, aproxima-se da política. Nesse sentido, como afirma Rancière (2014), igualdade só pode ser conquistada por dissensos, pois a ordem vigente naturalizada precisa ser reconfigurada: ela define quem pode falar, que vozes contam, se são capazes de fazer um discurso, quem pode criar imagens. A estética está contida num sistema que, *a priori*, determina o que se dá a perceber.

Por isso, os processos de reenquadramento pelo *olhar fora de campo* incidem na relação com o visível e, em sua formação política, buscam uma contraposição à lógica informativa numa articulação com o dizível e com o invisível. Como foi

possível analisar, segundo Rancière (2012), a primeira questão política é saber quais objetos ou sujeitos são visados por essas leis ou instituições e, portanto, de atribuição de visibilidade e de definição de quem tem competência para ver.

Tendo em vista essas considerações, a análise das sequências proporcionou uma ideia de como Haneke usa a ambiguidade do ponto de vista nesses dois filmes como forma de reelaborar essa “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) que enfatiza o mistério pela referência também aos temas-tabu. Esses cenários postos por Haneke, pôde-se visualizar, simbolizam essencialmente processos de reelaboração do político pela relação entre opressão e punição, que modifica a natureza da intriga, distinguida entre a da maquinação e a simbolista.

Por isso, os dois cenários foram expostos na análise dos filmes (*Caché* e *Fita Branca*), no sentido de se compreenderem melhor as elaborações desses reenquadramentos nas quais as figuras das personagens fazem parte dessa construção por um jogo de articulação entre formas de visibilidade e o *olhar fora de campo*. Constatou-se que ambiguidade do ponto de vista a partir do qual se constrói a lógica da caçada, do ameaça-ameaçado, constitui-se como uma marca da estratégia autorreflexiva.

No *Silêncio de uma Cidade* (1956), como no caso de *Caché*, há esse processo de visibilidade que é postulado pelas figuras midiáticas de Georges e Mobley, que fazem parte dessa lógica. É precisamente pela influência da imagem midiática na construção de outro cenário que se dimensiona a transformação da intriga, de uma caçada e das acusações e perseguição aos “culpados”.

Já em *A Fita Branca* (2009), foi possível observar que o primeiro plano é essencial para a aproximação às crianças, o que Deleuze (1990) chama de imagem-afecção e que é a base desse processo de reelaboração dos cenários. A câmera percorre espaços que são de transição e de reclusão dos corpos, nos quais se visa dissipar as sombras cinematográficas.

A lógica da caçada que guia o narrador-personagem, como foi analisado, é posta em ambiguidade diante da forma pela qual as crianças aparecem, como se desenvolveu na análise do filme, em atitudes ambíguas, bem como estão sob constantes ameaças. Assim, como mostraram as sequências, a forte educação

moral e religiosa é um fator essencial pelo qual se coloca o jogo das intrigas nas quais ameaçado-ameaça são representados de forma ambígua.

Tais reelaborações foram fundamentais para entendimento da forma pela qual Haneke propõe uma estética própria à produção do incômodo na relação com os temas-tabu, e é essencialmente no reenquadramento que está presente o tema político. Foram essas as diferenças observadas na análise das sequências que apresentam como característica uma distinção de certo cinema de suspense que nega o mistério ao visar explicar elementos da diegese.

Nesse sentido, ficou clara, ao ser relacionada com o “regime estético” (RANCIÈRE, 2014), a diferença proposta pela abordagem do *olhar fora de campo* e do cinema que se restringe ao didatismo ou mesmo à denúncia como fim último, que podem inserir-se na relação com o regime representativo. Contraposto à atividade política reduzida à dicotomia atividade/passividade do espectador, o *olhar fora de campo* faz parte de uma lógica autorreflexiva que procura fugir ao didatismo.

Deleuze (1990) afirma que a relação entre a imagem e a autorreflexão deve ser provocada, pois o cinema lida diretamente com a percepção e a formas de subjetivação da imagem. A sensação é uma das relações essenciais com essa imagem que precede a inteligibilidade, o que está diretamente vinculado a procedimentos estéticos e formas de visibilidade.

Por isso que o *olhar fora de campo*, fundamentado na modificação da “contenção do visível” (RANCIÈRE, 2012) própria a um regime representativo, pode criar novas formas de visibilidade. A criação de uma arte não deve propor-se apenas na denúncia, e sim buscar uma superação da mera oposição formalismo-realismo, elaborando novas formas de produção de imagem.

Assim, o reenquadramento é uma das formas pelas quais se constrói uma espécie de estranhamento na relação com o *olhar fora de campo*, por um deslocamento que está na formulação do mistério como armadilha, como uma toca. Essa abordagem estética está na arte que se propõe a oferecer diversos caminhos interpretativos, mas essencialmente se constitui como um mistério que se relaciona com a elaboração do político.

Chega-se, por fim, aos temas que são fundamentais para a compreensão da elaboração do *olhar fora de campo*, que são a construção do outro e a ênfase no cotidiano em ambos os filmes. O primeiro pôde ser entendido como a formulação de uma suposta ameaça e faz parte de um projeto de evidenciar processos de opressão e violência, em uma proposta de autocentramento próprio ao universo das personagens, suas atitudes e seus valores: Georges, em *Caché* (2005), e o professor, em *A Fita Branca* (2009).

Já a relação com o cotidiano constitui-se como uma das bases para o *olhar fora de campo*, pois a ênfase na banalidade desmonta a necessidade de representação de grandes acontecimentos. Os filmes buscam esse tipo de história que atenta para acontecimentos aparentemente “sem importância”, mas que redimensionam todo um sistema representativo que não está tão preocupado com a hierarquização de acontecimentos.

Em suma, tais elaborações dos reenquadramentos do *olhar fora de campo* podem ser trabalhados em função de sua relevância para o contexto contemporâneo da produção de imagens. Ela atenta para os mecanismos cotidianos, como foi possível constatar, que reproduzem relações políticas de opressão e que implicam numa falta de autoconsciência. Os processos de reenquadramento, nesse sentido, podem contribuir para o debate e trazer elementos para trabalhar o político em novas articulações de visibilidade de manifestações estéticas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

_____; MARIE, M. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2010.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia, técnica e política**. Brasiliense, 1985.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOEHM, G. **My life Series. Michael Haneke**. Por Sergei Toubiana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>>.

BURCH, N. **A práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDOSO Jr. H. R. Acontecimento e História: pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 28 (2), p. 105-116, 2005. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/trans/v28n2/29417.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2017.

CHION, M. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Cinema, a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ e GUATARRI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Cíntia Vieira da Silva, revisão da tradução Luiz B.L. Orlandi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 (Filô/Margens).

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003, p. 457-475.

ECO, U. **Obra aberta: formas de indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GUTFREIND, C. F. Algumas questões sobre o filme político brasileiro. **Sessões do Imaginário**, v. 17, n. 28, 2012/2. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/13061/8716>.

Acesso em: 28 mar. 2019.

_____. O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, USP, n. 36, p. 195-208, 2011. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/pdf/9_significacao%2036_cristiane%20freitas%20gutfreind.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUALANDI, A. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa, R. (Orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GRUNDMANN, R. **A companion to Michael Haneke**. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

HANEKE, M. Film als Katharsis. In: BONO, Francesco. **Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre**. Graz: Edition Blimp; Roma: Aiace, 1992.

HORWATH, A. (ed) **Der Seibier Kontinent, Michael Haneke und Seine Filme**. Viena: Europeverlag, 1991.

KAFKA, Franz. **O Veredicto / Na Colônia Penal**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O processo**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A preocupação de um pai de família**. in: Franz Kafka. Um Médico Rural. Tradução de Modesto Carone SP: Cia das Letras, 2003, p. 34-35.

KUSTURICA, N; TESTOR, E. **24 realities per second**. Documentário. 2005.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=bQDmGE01pWw&t=1378s>> Acesso em: 28 mar. 2019.

DOMIZIO, R. Digital cinema and the “schizophrenic” image: the case of Michael Haneke`s Hidden. In. MCCANN, B SORFA, D. **The cinema of Michael Haneke: Europe utopia**. Ne Columbia University Press, 2011, p. 37-47.

MORAN, P. A repetição da diferença jogos entre sons e imagens. In: GONÇALVES, Osmar. **Narrativas Sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

MULLER, A. Kafka na TV: o castelo e o cinema de Haneke. In: **Catálogo da mostra Haneke: a imagem e o incômodo**. Centro Cultural Banco do Brasil: RJ, 2011.

Disponível em: <<http://www.mostrahaneke.com/pdf/11muller%20.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

OLIVEIRA JUNIOR, L.C. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A Fábula Cinematográfica**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

_____. **Os intervalos do cinema**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REBELLO, P. Um cinema *caché* costurado com fita branca. In: **Catálogo da mostra Haneke: a imagem e o incômodo**. Centro Cultural Banco do Brasil: RJ, 2011. Disponível em: <<http://mostrahaneke.com/pdf/2rebello.pdf>> Acesso em: 28 mar. 2019.

ROHMER, E. **L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau**. Paris: 10/18, 1977.

WHEATLEY, C. **Michael Haneke's cinema: the ethic of the image**. Nova Iorque: Berghahn Books, 2009.

Sites consultados

Minha visão do cinema. Disponível em: <<http://minhavisaoocinema.blogspot.com.br/2013/03/critica-fita-branca-2009.html>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

Movie Screen Shots. Disponível em: <<http://moviescreenshots.blogspot.com.br/2010/11/white-ribbon-2009.html>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke (2013). Disponível em: <<http://www.mostrahaneke.com/index.html>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

Teatro da vida. Disponível em: <<http://oteatroda vida.blogspot.com.br/2011/06/1001-filmes-fita-branca-das-weisse-band.html>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

Michael Haneke e a importância da cultura (parte 1). Disponível em: <https://personacinema.com.br/michael-haneke-e-a-importancia-da-cultura-parte-1-d291fa5e1871>. Acesso em: 28 mar. 2019.

Filmografia

- 1) A MULHER do Lado. Direção: François Truffaut. Elenco: Gérard Xavier Marcel Depardieu, Fanny Ardant, Henry Gracin e outros. Roteiro: Jean Aurel, François Truffaut e Suzanne Schiffman. TF1 Films Production, 1981, DVD (106 min).
- 2) A FITA Branca. Direção: Michael Haneke. Elenco: Christian Friedel, Ernst Jacobi e Leonie Benesch e outros. Produção: Wega Film e Les Films du Losange. Distribuição: Imovision, 2009, DVD (144 min).
- 3) A PROFESSORA de Piano. Direção: Michael Haneke. Elenco: Isabelle Huppert, Annie Girardot, Benoit Magimel e outros. Produção: Wega-Film, MK2, Les Films Alain Sarde & Christine Gozlan e Arte France Cinema. Distribuição: MK2, 2001 DVD (131 min).
- 4) A REBELIÃO. Direção: Michael Haneke. Elenco: Branko Samarovski, Judit Pogány e Thierry van Werveke. Empresa Produtora: Österreichischer Rundfunk (ORF). Distribuição: ORF, 1992, DVD (105 min).
- 5) AMOR. Direção e roteiro de Michael Haneke. Elenco: Jean Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Hupert e outros. Produção: Stefan Arndt, Uwe Schott, Michael Katz. Canal+ France 3, Wega Film, Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, 2012, DVD (126 min).
- 6) BLOW Up: depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles e outros. Produtores: Carlo Ponti e Pierre Rouve. Metro Goldwin Mayer, 1966, DVD (110 min).
- 7) CACHÉ. Direção: Michael Haneke. Elenco: Daniel Auteuil, Juliette Binoche e Maurice Bénichou e outros. Produção: Wega Films, Bavaria Film e BIM Distribuzione. Distribuição: Califórnia (SP), 2005, DVD (117 min).
- 8) CIDADÃO Kane. Direção e roteiro: Orson Welles. Elenco: Orson Welles, Joseph Cotton e outros. Produção: Mercury Productions, RKO Radio Pictures, 1941 Youtube filmes (119 min). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=bu5VOsWpka0>>.
- 9) CIDADE dos Sonhos. Direção: David Lynch. Elenco: Naomi Watts, Laura Harring, Justin Theroux, Ann Miller e outros. Produção: EUA, França Gênero: Drama, 2001, DVD (146 min).
- 10) CÓDIGO Desconhecido. Direção e roteiro: Michael Haneke. Elenco: Juliette Binoche, Thiery Neuvic, Bruno Todeschini e outros. Produção: Alain Sarde, Christoph Holch, Marin Karmitz, Michael Weber, Yvon Crenn. MK2 e Les Films Alain Sarde; Distribuição: MK2, 2000, DVD (118 min).
- 11) DEPOIS de Liverpool. Direção: Michael Haneke. Elenco: Hildegard Schmahl e Dieter Kirchlechner e outros. Adaptação de uma peça de James Saunders. Produção: Südwestfunk (SWF), 1974, DVD (90 min).

- 12) FESTIM Diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Elenco: James Stewart, John Dall, Farley Granger e outros. Produção: Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1948, DVD (80 min).
- 13) LEMMINGE, Parte 1: Arcadia. Direção: Michael Haneke. Elenco: Regina Sattler, Christian Ingomar e Eva Linder. Produção: Schönbrunn-Film, Sender Freies Berlin (SFB) e Österreichischer Rundfunk (ORF), 1979, DVD (113 min).
- 14) LEMMINGE, Parte 2: Feridas. Direção: Michael Haneke. Elenco: Monica Bleibtreu, Elfriede Irrall e Rüdiger Hacker. Produção: Schönbrunn-Film, Sender Freies Berlin (SFB) e Österreichischer Rundfunk (ORF), 1979, DVD (107 min).
- 15) NO SILÊNCIO de uma Cidade. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Casey Robinson. Elenco: George Sanders, Dana Andrews, Rhonda Fleming. Produção: Bert E. Friedlob. RKO Radio Pictures, 1956, DVD (100 min).
- 16) O CASTELO. Direção: Michael Haneke. Elenco: Ulrich Mühe, Suzanne Lothar, Frank Giering, Felix Eitner, Nikolaus Parvia, André Eisemann. Produção: Veit Heiduschka e Christina Undritz. Wega Film, 1997, Youtube (123 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ed-K99Eb8cU&list=PLdngs1Hvsu1FTqkiyHdSjfIV3IFPbcdhm&index=1> e <https://www.youtube.com/watch?v=bPFFBCrll2k&list=PLdngs1Hvsu1FTqkiyHdSjfIV3IFPbcdhm&index=2>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- 17) O SÉTIMO Continente. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke e Johanna Teicht. Elenco: Birgitt Doll, Dieter Berner e Leni Tanzer. Produção: Veit Heiduschka. Wega Film, 1989, DVD (105 min).
- 18) O TEMPO do Lobo. Direção e roteiro: Michael Haneke. Elenco: Isabelle Huppert, Anaïs Demoustier e Béatrice Dalle. Produção: Michael Weber, Margaret Ménégoz. Wega Film, Les Films du Losange, Arte France Cinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC), Eurimages e France 3 Cinéma. Distribuição: Les films du Losange, 2003, DVD (114 min).
- 19) O VÍDEO de Benny. Direção: Michael Haneke. Elenco: Arno Frisch, Angela Winkler e Ulrich Mühe. Produção: Veit Heiduschka Wega Film e Bernard Lang, 1992, DVD (105 min).
- 20) PERSONA. Direção e roteiro: Bergman. Elenco: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Gunnar Björnstrand e outros. Svensk Filmindustri, 1966, DVD (85 min).
- 21) POR UM Fio. Direção: Joel Schumacher. Roteiro: Larry Cohen. Elenco: Colin Farrell, Forest Whitaker, Katie Holmes e outros. Fox Filmes do Brasil, 2002, DVD (81 minutos).
- 22) QUEM foi Edgar Allan?, Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke, Hans Broczyner e Peter Rosei. Elenco: Paulus Manker, Rolf Hoppe e Guido Wieland. Distribuição: ORF, 1984, DVD (83 min).

- 23) TRÊS Caminhos para o Lago, 1976. Direção: Michael Haneke. Elenco: Ursula Schult, Guido Wieland e Walter Schmidinger. Produção: Österreichischer Rundfunk (ORF) e Südwestfunk (SWF), 1976, DVD (97 min).
- 24) UM CORPO que Cai. Direção e Produção Alfred Hitchcock Elenco: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes e outros. Paramount Pictures e Columbia Pictures, 1958, DVD (128 min).
- 25) VELUDO Azul. Elenco Isabella Rossellini, Kyle MacLachlan, Dennis Hopper e outros. Direção: David Lynch. Produção: Dino de Lauretiis Produções. Metro Goldwyn Mayer (MGM), DVD (120 min), 1986.
- 26) VIOLÊNCIA Gratuita. Direção: Michael Haneke. Elenco: Suzanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, Frank Giering. Produção: Veit Heiduschka Wega Film. Les films du Losange, 1997, DVD (109 min).
- 27) VIOLÊNCIA Gratuita. EUA. Direção: Michael Haneke. Elenco: Naomi Watts, Tim Roth, Michael Pitt e outros. Produção: Veit Heiduschka. Celluloid Dreams, 2007, DVD (111).
- 28) 71 FRAGMENTOS de uma Cronologia do Acaso. Gabriel Cosmin Urdes, Lukas Miko e Otto Grünmandl e outros. Direção: Michael Haneke. Produção: Paul Bielicki, Michael Böhme, Veit Heiduschka, Willi Segler. Wega Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) e Arte Geie. Les films du Losange, DVD (100 min), 1994.

Material iconográfico

- 1) VELÁZQUEZ, D. **As meninas**, 1656. Óleo sobre tela, 3,18 m x 2,76 m.
Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_\(Velázquez\)#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Velázquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Velázquez)#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Velázquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)>. Acesso em: 28 mar. 2019
- 2) MAGRITTE, R, **O Império da Luz II**, 1954. Óleo sobre tela - 146x114cm.
Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Rene-Magritte-Belgica-imprio-da-luz-II_fig2_277152368>. Acesso em: 28 mar. 2019

ANEXO - Ficha Técnica

Filme: *Caché*

Sinopse: Um dia Georges (Daniel Auteuil) e sua esposa Anne (Juliette Binoche) recebem uma fita de vídeo com imagens de sua casa, que fora filmada por uma câmara instalada na rua. Depois disso começam a receber desenhos sinistros. Assustado, o casal tenta descobrir o autor daquelas misteriosas ameaças que perturbam a paz de sua família. Gradualmente as filmagens de vídeo tornam-se mais pessoais, mostrando que o remetente é algum conhecido de Georges. Ele sente a ameaça perdurar sobre si e sua família, mas como nenhuma ameaça direta foi feita os policiais recusam-se a ajudá-lo. Georges parte, então, em uma investigação em busca da responsável pela procedência das correspondências misteriosas.

Itália/Alemanha/Áustria/França, 117 min, 35mm

Ano de Produção: 2005

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

Empresas Produtoras: Wega Films, Bavaria Film e BIM Distribuzione

Diretor de fotografia: Christian Berger

Distribuição: Califórnia (SP)

Elenco

Daniel Auteuil (Georges Laurent)

Juliette Binoche (Anne Laurent)

Maurice Bénichou (Majid)

Annie Girardot (Mãe de Georges)

Lester Makedonsky (Pierrot Laurent)

Walid Afkir (Filho de Majid)

Daniel Duval (Pierre)

Nathalie Richard (Mathilde)

Denis Podalydès (Yvon)

Aissa Maiga (Chantal)

Dioucounda Koma (Ciclista)

Bernard Le Coq (Editor-chefe de Georges)

Filme: *A Fita Branca (Das Weisse Band (Original))*

Sinopse: Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, estranhos fatos assustam um vilarejo no norte da Alemanha vivem as crianças e adolescentes de um coral, dirigido por um professor primário (Christian Friedel). Um estranho acidente com o médico (Rainer Bock), cujo cavalo tropeça em um arame afiado, faz com que uma busca pelo responsável seja realizada. Logo outros misteriosos eventos ocorrem, levantando um clima de desconfiança geral. Sem sinais suspeitos, os incidentes parecem ser um ritual de punição e um jovem professor tenta desvendá-los.

Itália/Alemanha/Áustria/França, 144 min, 35mm

Ano de Produção: 2009

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

Diretor de fotografia: Christian Berger

Engenheiro de som: Jean-Pierre Laforce

Consultor: Jean-Claude Carrière

Empresa Produtora: Wega Film e Les Films du Losange

Distribuição: Imovision

Elenco

Christian Friedel (Professor da escola)

Ernst Jacobi (Narrador e Professor Da Escola)

Ulrich Tukur (Barão)

Ursina Lardi (Baronesa)

Michael Kranz (Tutor de Sigmund)

Steffi Kühnert (Anna)

Maria-Victoria Dragus (Klara)

Leonard Proxauf (Martin)

Leonie Benesch (Eva)

Branko Samarovski (Agricultor)

Rainer Bock (Doutor)

Burghart Klaussner (Pastor)

Roxane Duran (Anna)



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br