

A violência estética da interrupção em *Código Desconhecido*

Denise Trindade e Luiz Rezende

- “Preciso ver fotos de cadáveres para saber o que é a guerra?
Ou fotos de crianças indianas para saber o que é fome?
Que presunção é essa? São somente imagens.
- Você só entende de teorias. Eu quero a experiência e a vivência”.

Este texto é parte de uma conversa entre George (Thierry Neuvic), um fotojornalista, e uma ecologista, em um jantar entre amigos numa noite parisiense. Através deste diálogo acreditamos, de alguma maneira, nos aproximar do que Michel Haneke coloca em cena no filme *Código Desconhecido*. Como as imagens podem traduzir a violência do mundo contemporâneo? Pode ser que não adiante nada, como diz o mesmo George em uma carta a sua namorada Annie (Juliette Binoche), ao questionar “se vale a pena conhecer tudo isso”. Um filme sobre xenofobia é necessário para sabermos o que é a vida em uma grande cidade? Talvez sim, através da violência da experiência estética que o próprio cinema é capaz de proporcionar. Para isso, os filmes de Haneke, em sua maioria, procuram a materialidade da imagem, evidenciada na exposição dos meios de que ele se apropria, tais como vídeos, fotos, som, ritmo e a própria imagem fílmica. É assim que iniciamos nosso diálogo com este diretor austríaco que, ao falar de impossibilidade de comunicação entre as pessoas, desencontros, xenofobia, racismo, ódio e preconceito, propõe retirar o espectador da mediação imaginária do cinema, interrompendo sua fruição.

Em *O Vídeo de Benny*, percebemos como essa tentativa se configura nas imagens televisivas em que o adolescente Benny assiste e grava filmes violentos misturados a notícias diárias. O clímax do filme se dá quando ele encontra uma menina, adolescente como ele, para ir a seu quarto. Enquanto comem uma pizza, eles assistem a um abate de um porco. Essa imagem é mostrada com todas as imperfeições de um vídeo caseiro: as linhas que caracterizam a imagem eletrônica interrompem o realismo da violência da

cena. Ao mesmo tempo, as repetições em *slow* do momento do tiro permitem ao espectador um questionamento sobre este tipo de prazer voyeurista. Em seguida, Benny atira na menina com uma arma semelhante àquela com a qual o porco foi morto. Enquanto isso, a câmera ligada registra o ato. Em um primeiro momento vemos a imagem de um ângulo do quarto e ouvimos os gritos da menina. Depois Benny arrasta o corpo de maneira que seja visível o momento em que ele dá o “tiro de misericórdia”, também semelhante ao abatimento do porco.

Mais que criticar a violência dos meios de comunicação como a TV, Hanneke parece sempre questionar o espectador diante da violência do cinema, interrompendo a recepção com o uso de imagens diversas.

Da mesma maneira, *Caché* se inicia com um plano fixo sobre um ângulo de uma rua, onde nada parece acontecer durante um longo tempo, além da passagem de alguns carros e uma bicicleta. Até que o personagem George (Daniel Auteil) abre a porta, vai até o portão de casa e pega um embrulho ali deixado. Percebemos, na cena seguinte, que se tratava de uma fita de vídeo quando ele a rebobina em casa, conversando com sua esposa, sobre o pacote que, além da fita, contém um desenho de um menino sendo estrangulado com uma forca, e seus possíveis significados. Este acontecimento se repete algumas vezes, pois outras fitas, com conteúdo semelhante, são novamente enviadas para o casal. Como num lar comum de classe média francesa, cada um tem sua profissão, a comunicação entre o casal e do casal com o filho não é das melhores. George é um apresentador de programa de TV, e apesar de se reconhecer na imagem televisiva, não se reconhece nos gestos cotidianos de pegar um pacote em frente à sua casa.

O filme aborda também de maneira interessante a relação entre França e Argélia, no que estas imagens de vigilância, funcionam como dispositivo de lembranças da infância de George e sua convivência com um amigo argelino. Depois de uma briga na qual o argelino leva a culpa, os dois nunca mais se viram. Para George, ele pode estar querendo vingança e sua procura se torna uma obsessão, levando-o quase à loucura pelo sentimento de culpa.

Em *Código Desconhecido*, cenas cotidianas das ruas parisienses nos são apresentadas na forma de conflitos e disputas em torno das identidades (ou ainda, da falta delas) na contemporaneidade. A atriz francesa que busca sua face, o fotógrafo que deseja a vivência e para isso vive entre Paris e Kosovo, o jovem francês que não quer ir para o interior, o rapaz negro que gosta de meninas brancas e se mete em encrencas com a imigração africana, a mulher

que mendiga nas ruas para sustentar sua família na Romênia. Compartilhamos um sentimento de indiferença generalizada a essas questões, o que, por outro lado, significa que todas elas possuem a mesma importância.

Para construir esse quadro, Haneke, de modo singular, alterna cortes bruscos e fotografias fixas em um ritmo próprio. Percebemos que o chocante não está na impotência do choro desesperado de uma mãe negra e africana, que insiste em provar a inocência de seu filho, nem na deportação da mendiga para a Romênia, e muito menos nas fotos de corpos dilacerados que o fotógrafo registra. O que surpreende, e nos faz vivenciar juntamente com os personagens, é como tudo se equaliza como no som de tambores produzido pelos alunos surdos-mudos, e na alternância de silêncios e ruídos. Será que alguém ouve? Será que alguém entende? A câmera fixa enquadrando os personagens e tenciona ainda mais o insuportável do silêncio e das falas compulsivas e solitárias, como a da atriz Annie, em um palco, ao perguntar à plateia, sem resposta, se há alguém ali.

Já na primeira cena de *Código Desconhecido*, em uma escola para surdos-mudos, uma menina de cerca de 10 anos, produz um movimento agachando-se e pressionando o corpo contra a parede (tela). Em um contra plano, percebemos outras crianças que, com gestos acompanhados de sons, tentam adivinhar o significado da “mímica” de sua colega. Percebemos, através do movimento de negação da cabeça da menina no palco que nenhuma delas consegue descobrir o que sua colega tenta falar. Há uma informação, de ordem privada, que o diretor não nos deixa saber?

Um corte seco, seguido de um vazio negro de alguns segundos, nos leva a uma cena aparentemente banal. Em um longo plano-sequência, acompanhamos em uma rua de Paris, onde transitam várias pessoas, a atriz Annie ao sair de um prédio. Ela encontra o irmão de seu companheiro George, o jovem Jean. O adolescente diz que não conseguiu entrar no prédio porque o código mudou. Sem tempo para ouvir os problemas que o rapaz, ansioso, tenta lhe contar, Annie lhe dá o novo código e vai embora. Ele caminha lentamente e observa uns músicos em uma ruela. Sentada em uma esquina, uma mulher mendiga. Ele atira nela o papel de um pão que comia. Um rapaz negro o cerca e exige que ele peça desculpas à mulher. Ele se nega, eles discutem e começam a brigar. A polícia aparece e pede que eles apresentem os documentos e os convocam a ir à delegacia. O negro, descendente de africanos, não consegue ser ouvido para provar sua inocência e boa intenção no acontecimento. A mendiga, imigrante ilegal da Romênia, é deportada.

Como um contraponto, na sequência seguinte, diversas fotografias aparecem projetadas em slides. Nelas vemos os horrores da guerra, com imagens chocantes de corpos mortos, despedaçados. Durante a projeção, ouvimos George, fotógrafo na guerra do Kosovo, explicando que não vai estar presente na estreia da namorada, nem no aniversário de seu filho. O motivo de sua ausência é estar na guerra. As fotos atestam sua presença em outro lugar. Quando ele pergunta por Jean, há outro corte. Esta projeção interrompe o movimento do filme. Não é em vão que ela se dá logo após um longo plano sequência. O choque para o espectador é ainda maior pelo corte do movimento e pela interrupção da narrativa. Uma informação é sonogada ao espectador, e não será recuperada em nenhum momento do filme.

Em outra sequência, vemos outras fotos também feitas por George no metrô parisiense. Os vários rostos de jovens, adultos, idosos, brancos, negros, asiáticos possuem em comum um olhar de interrogação, de abandono, de melancolia e tristeza projetadas nos slides. O que há em comum entre fotografias feitas em uma guerra e rostos de pessoas no metrô? Em uma frase sobre as diferenças entre um lugar e outro, George diz que em Paris há muitas contas a pagar e “Lá é menos complicado que aqui”. Para ele, a violência está presente, de modo diferente, mas com a mesma intensidade, nos dois lugares. Tanto o uso de imagens fixas quanto de cortes secos provoca a interrupção do movimento, a sonogação da informação.

Ao longo de *Código Desconhecido*, muitos outros cortes brutos e interrupções de cenas em meio a falas e gestos dos personagens estão presentes. Muitas informações, aparentemente de interesse e relevância para a narrativa, são como que bloqueadas ao conhecimento do espectador. O que quer dizer a menina surda-muda? Por que George fotografa, escondido, pessoas no metrô? Quem escreveu a carta anônima ameaçando Annie? O que dizem os dois homens à mulher romena para que ela saia do lugar escolhido para mendigar? Alguém troca um código e o torna uma informação privada? Tudo isso permaneceria na ordem do privado? A interrupção e a informação sonogada acentuam a violência estética do cinema de Haneke.

Em um subtítulo no início do filme, Haneke define *Código Desconhecido* como um “relato incompleto de diversas viagens”. Essa “incompletude” aparece claramente sob a forma das interrupções e lacunas apontadas acima. Haneke faz do incompleto um procedimento estético e narrativo. Em geral, no cinema, o espectador espera que as lacunas de informação relevante sejam preenchidas ao longo do filme. Em *Código Desconhecido*, Haneke não

trabalha assim. Em primeiro lugar, trata-se de negar ao espectador o prazer da ilusão de uma certa “onisciência narrativa”, transformando em informação privada uma série importante de elementos, contextos e relações entre personagens. Assim, não nos é dado saber sobre os diversos motivos e explicações que nos fariam “entender” as ações e afetos dos personagens.

No entanto, seriam essas informações realmente de ordem “privada”? O próprio George saberia a razão de seu desejo de expressão? A quem interessa saber quem é o autor da carta anônima ou a razão da morte da menina? Haneke não nos faz supor que tudo isso esteja dado em algum lugar, como informações conhecidas por determinados personagens, e não por outros, ou pelo espectador. Ao contrário, somos confrontados com a diferença entre o “privado” e o “desconhecido”. O que pensamos ser da ordem do privado e, portanto, daquilo que é passível de ser revelado em algum momento, acabamos por entender como da ordem do desconhecido, daquilo que está além das possibilidades do conhecimento, do entendimento ou da satisfação estética. O código supostamente trocado no início do filme, fato com o qual George também se confronta ao final, pode ser visto como símbolo das diversas informações ocultadas ou sonegadas ao longo do filme. Mas, ainda que se possa pensar assim, parece mais desafiador pensá-lo, e obviamente o título do filme o sugere, como “desconhecido”. Não se trata de uma resposta que alguém tem, ou que repousa em algum lugar, nem mesmo algo sobre o que o diretor-roteirista teria pensado e secretamente imaginado uma resposta, solução ou explicação. Tampouco se trata de uma decifração de algo que está escondido entre as imagens, porque nos confrontamos efetivamente com o desconforto e com a violência do desconhecido.

Ao evidenciar os diversos meios de produção de visibilidade, Haneke acentua o paradoxo das imagens em seu poder de propor experiências. Nesse sentido, a inserção de fotografias fixas no filme é um procedimento de destaque. Raymond Bellour aponta no *Fotográfico* as propriedades do apreender o “*instante quase sempre único, fugidio, mas talvez determinante, no qual o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio, se o definirmos como imagem-movimento*”. O instante é para ele “o corte imóvel do movimento”, caracterizando-se como uma interrupção. Ao utilizar o princípio da foto refotografada, são invocadas a imobilidade e a morte potencializando a invenção de um tempo dividido e fraturado, frustrando a relação entre cinema e realidade. Ao refotografar uma foto, se produz uma parada do movimento no plano que quebra a ilusão fílmica, subtraindo, como quer Bellour

(1997:84), o espectador da ficção, e tornando possível que seu pensamento se desprenda da medição imaginária do cinema.

A fissura temporal que o uso de imagens fixas realiza em *Código Desconhecido* é ainda mais evidente, pelo fato de que, enquanto vemos as fotos de pessoas correndo em desespero, ouvimos a voz do fotógrafo anunciando que “Lá fora, tudo está calmo. Os últimos disparos foram há horas atrás”. Também durante a sequência da projeção das fotos dos rostos no metrô, ouve-se em *off* uma outra carta, na qual George narra que foi preso por talibãs que o ameaçavam constantemente por sua nacionalidade francesa, com perguntas e gestos. Poses e pausas que ao frustrarem o espectador em seu desejo de entender melhor a realidade, abrem a possibilidade de sentir e pensar junto com as imagens.

Logo após a última sequência de fotos há uma cena de um minuto onde um caminhão apara a grama. A imagem é um plano em diagonal. Sabemos que é o pai de George que o dirige, já que este decidiu morar longe de Paris. O interessante nesta cena é como Haneke torna visível o corte da imagem, tornando possível pensar o tecido da representação com seu rasgo ou ainda sua função simbólica através da interrupção.

É também por meio de tais usos, que presenciamos o ensaio de uma filmagem em que Annie é “enclausurada” por uma câmera de vídeo em um close. Uma voz que representa a câmera diz que ela caiu na armadilha dele, que ela não sairá mais daquele lugar, que morrerá ali e que ele ficará a vendo morrer. A atriz (Annie ou Binoche) entra em desespero e pergunta o que ele quer. Ele responde que quer sua face verdadeira. Nessa cena, não se sabe se se trata do próprio Haneke ou de um personagem diretor do filme de que Annie está participando. Em outro ensaio, agora no teatro, uma câmera fixa acompanha a atriz em um palco. Ela anda para frente e para os lados, ri freneticamente declamando um texto que evoca uma pessoa com a face enrugada, acentuando mais uma vez a brecha temporal que produz suspensões nas quais o espectador pensa o que vê.

Em outra cena, quase no final do filme, no metrô, no fundo do vagão, Annie; sentada de costas para a câmera, é abordada por um jovem árabe que a provoca, perguntando se ela é alguma celebridade que tomou aquele trem por algum acaso inconveniente, já que ela é linda e difere dos outros ali presentes. Annie fica em silêncio e muda de lugar. Ela caminha de frente e senta-se em outro banco. O rapaz a acompanha e insiste, perguntando se ela não o responde porque o acha um verme. Ele senta ao lado dela e depois de

um tempo em silêncio, cospe em seu rosto. Perturbada, Annie se limpa com um papel. Ele tenta sair do vagão, mas é impedido por um senhor sentado próximo à porta. Eles discutem rapidamente. O rapaz continua de pé no vagão, fora do plano. Ao tentar sair novamente do vagão, ele dá um berro que assusta a todos. Annie cai em lágrimas. Neste momento, sentimos o cansaço da personagem (e da atriz). Seria esta sua face verdadeira? E será que isso importa?

Ao final de cada filme de Haneke, nos vemos diante do paradoxo das imagens, que mostram e escondem, mas que em seu passar deixam alguma materialidade, algum afeto, alguma suspeição. Em *Código Desconhecido*, as interrupções, as lacunas e o Fotográfico, mais que configurarem um estilo, provocam pensamentos sobre a possibilidade que os cortes que as imagens produzem, em sua violência, têm para produzir experiências no espectador.

Bibliografia

BELLOUR, Raymond. *Entre imagens. Foto, cinema, vídeo*. Campinas.SP. Papirus.1997.

DIDI-HUBERMAN, George. *Devant L'image*. Ed. Minuit. Paris. 1990.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem- Tempo*. Ed.Brasiliense. SP. 1990.