

Sobre alguns temas em *Benny's Video* e além

Marcelo Carvalho

As imagens têm peso e densidade diferentes. Mas, como aferir qual o peso de cada imagem? Como constituir imagens que escapem do vazio? Uma das estratégias de Michael Haneke para pôr na balança cada uma das imagens, constituindo-as diferenciadamente – notadamente em *O Vídeo de Benny* (*Benny's Video*) – é erigi-las contra imagens de outra natureza, compondo híbridos pela mistura de materiais. O procedimento não é exclusivo de Haneke, pelo contrário. A lista de cineastas que investiram na confrontação de imagens diversas – químico-ópticas, como as do cinema, imagens de vídeo, digitais, sintéticas – é extensa: de Jean-Luc Godard a Peter Greenaway, de Hans-Jürgen Syberberg às experiências no limiar entre o cinema e as artes plásticas que indicam uma expansão generalizada e desterritorializante da experiência artística. Mas Haneke adiciona um ingrediente particular: como em outros momentos de sua obra, há um fascínio pelo poder das imagens que condicionará o hibridismo, um desejo de “fazer acontecer” por intermédio de jogos de manipulação perante a câmara.

Esse hibridismo alcança um patamar complexo em *O Vídeo de Benny*. O filme é atravessado inteiramente por três níveis de imagem: aquelas às quais pertencem os planos “objetivos” do filme que testemunham o desenrolar daquele mundo; as produzidas pelo adolescente Benny com equipamento de vídeo não-profissional, identificadas pela fatura “suja” e qualidade caseira; e as transmissões profissionais da televisão.

Há duas formas de povoamento das imagens da televisão no filme. Na primeira, elas atuam como um fundo, como trilha sonora e visual secundária e por vezes quase despercebida, alocadas num canto do quadro, apenas eventualmente chamando a atenção dos personagens. Mas, em outros momentos, elas saltam para frente, tomam toda a tela, tornam-se o contraponto fluido de uma violência que atravessa o filme: os informes dos telejornais desfiam notícias de guerras e conflitos armados. Em ambos os casos, seja como fundo da imagem ou mediação da violência generalizada do mundo, a TV promove a banalização das imagens na medida em que todas elas se equivalem, perdem o peso específico e se apresentam como num desfi-

le desinteressante – enquanto Benny, de costas e ouvindo uma música em volume alto, faz anotações sobre sua mesa. Nesse sentido, também são banais tanto os filmes alugados por Benny, quanto a televisão egípcia (lugar de refúgio temporário do rapaz e de sua mãe), onde nem a vivência num ambiente cultural novo é suficiente para que surja algo com força o bastante a ponto de deixarem de zapear.

De constituição completamente diferente são os dois conjuntos de imagens produzidas por Benny ao redor dos quais o filme se desenvolve. Já de início, na sequência da morte do porco (o primeiro deles), são as imagens de Benny que nos falam. Essa sequência é paradigmática, tanto para o filme, quanto para o cinema de Haneke e seu gosto pelos efeitos de choque. Numa sequência tanto mais crua quanto objetiva, vemos um porco sendo arrastado, amarrado pelo focinho, de um galpão escuro para o exterior. As pessoas em quadro são fazendeiros e (saberemos mais tarde) os pais de Benny. Todos estão ali para cumprir uma ação corriqueira, matar o animal. Há um requinte sádico nessa sequência, justamente, pela falta de cerimônia no ato de morte e pela espetacularização no tratamento da própria imagem: o animal guincha, dá-se um tiro, um cachorro late fora da tela, o porco é arrastado e agoniza; neste ponto a fita é rebobinada até antes do tiro; então a imagem volta a correr, agora em *slow motion*. Por fim, surge na tela, em vermelho, o título do filme, seguido de *Ein film von (Um filme de) Michael Haneke*. O tom é o de uma execução sumária de um prisioneiro sem direito à apelação, acontecimento fechado em si e assinado pelo diretor. A imagem da morte do animal é claustrofóbica, já que não nos resta outra saída a não ser o testemunho.

Mas isso não significa que Haneke não a reverbere, não a faça ser uma espécie de geratriz do próprio filme, ampliando a clausura inicial. Benny conhece uma menina na saída da locadora de vídeo que frequenta e a leva para casa. Sozinhos, ele mostra a gravação a ela e a arma com a qual o animal fora morto. A diferença é que agora Benny passa a agente, conduzindo a situação ao desfecho chocante já aguardado. Quase toda a sequência é mostrada pela tela do televisor conectado a uma das câmeras de vídeo de Benny, de maneira distante tal como uma câmera de vigilância (que, aliás, faz parte de seu aparato tecnológico, tendo uma câmera apontada 24h por dia para a rua). O suplemento sádico é dado por Benny que, antes da execução final, corre para colocar uma fita na câmera. A situação se amplia – embora não haja abertura real: Benny ocupa agora um patamar mais alto, passando de

simples registrador de uma execução (a do animal) a agente da execução; o controle passa às suas mãos. Benny recompõe e manipula o mundo a partir da decisão fatal, passeando com sua câmera sobre seu corpo e o corpo da garota, movendo-o, deixando a câmera captar o sangue, indo e voltando o vídeo na tela do televisor. Mais tarde, ao voltar de seu pequeno exílio no Egito, confessa ao pai que cometeu o ato apenas porque “queria ver como era”.

A reverberação dessa sequência alcança outro filme de Haneke, *Código Desconhecido*, e novamente o poder manipulador da imagem entra em jogo. A morte da menina em *O Vídeo de Benny* é gratuita, sem nuances, e por isso mesmo, chocante. Mas, se houvesse um diálogo, este poderia ter sido o que acontece entre o personagem de Juliette Binoche (a atriz Anne Laurent), e seu algoz, personificado numa voz que lhe dá ordens de interpretação atrás da câmera (talvez o diretor, mas, de qualquer forma, uma voz que encarna a autoridade). Anne está num galpão fechado e recebe orientação sobre a situação onde deve desempenhar seu papel: dali nunca mais sairá, aquele é o lugar de sua morte por asfixia. Numa situação apropriada ao filme, parte do “código” não nos é dado e Laurent ultrapassa-se em direção a seu personagem, que conversa com a pessoa em *off* tentando dissuadi-la a não matá-la. “O que tem contra mim?”, pergunta ela, que recebe como resposta que não há acusação alguma, ela apenas caiu em sua armadilha e seu objetivo é apenas observá-la enquanto morre. O gosto pelo sofrimento é o mesmo experimentado por Benny, tendo como mediação uma câmera.

Tal violência, se quisermos, remete à própria descoberta pelo cinema do seu potencial estrutural para o choque e a violência. *Um Cão Andaluz*, obra máxima do cinema surrealista, realizada em 1928, por Luis Buñuel e Salvador Dalí, também se inicia com uma sequência que tem seu ápice num ato de choque e violência: um barbeiro (o próprio Buñuel) afia sua navalha, vai à varanda, vê uma nuvem passar sobre o equador da lua, volta-se para uma mulher sentada e, sem que nada antes ou depois justifique tal atitude, corta o olho da mulher ao meio com sua navalha. As imagens não partem de um sonhador que acorda em determinado momento do filme e diz, “foi um sonho”, nem há qualquer estado de loucura identificado no filme que nos faça reler retroativamente todo o delírio como fruto de alguém que delira (como em *O Gabinete do Dr. Caligari*, filme de 1920, de Robert Wiene). Em *Um Cão Andaluz* é o filme que sonha, tributário de potências elementares e violentas do cinema.

Mas podemos retroagir a bem antes, a *Electrocuting an Elephant* (1903),

filme de Thomas Alva Edison, um dos inventores do cinema. Trata-se, como diz o título, da eletrocussão (Edison pesquisava na época a corrente elétrica contínua) de uma elefanta que havia matado seu treinador e mais duas pessoas em um ataque de fúria. O filme não nos informa nada sobre o contexto, apenas exhibe a morte do animal. *Electrocuting an Elephant* é um indício no nascedouro do cinema da vocação da nova imagem, um claro e inequívoco sinal de suas potencialidades e ameaças.

O choque foi um recurso usado por inúmeras vertentes modernistas, o fauvismo, o dadaísmo etc., estando presente inclusive na mais conhecida atualização modernista brasileira, a Semana de Arte Moderna de 1922. Muito embora seja o cinema um dos filhos diletos da modernidade, fala-se aqui em algo que se encontraria para além de um momento da arte ocidental, em algo da ordem de uma potencialidade, de uma latência. É sobre tal potencialidade que se faz a imagem violenta do cinema (e a montagem de materiais de origens diversas é um procedimento violento em si), uma possibilidade passível de ser explorada, mesmo que indesejada e de difícil fruição. Um pensador do cinema como Noël Burch (em *Práxis do Cinema*) chega a considerar a utilização estrutural de procedimentos cinematográficos de agressão. Burch ressalta algo bastante apropriado ao cinema de Haneke: a posição do espectador de cinema como própria para um exercício consentido de sofrimento, já que pagou para ser manipulado pelo diretor do filme que é aquele que impõe as regras a partir do início da projeção. Ali, o espectador fica ao dispor do impulso (por vezes, sádico) do realizador, violentando-o a partir das agruras impostas ao personagem (as lacerações masoquistas que Erika se impõe nos órgãos sexuais, em *A Professora de Piano*).

É esse o cenário onde Haneke nos inclui, em meio a uma ambiência de constatações niilistas, e plena de becos sem saída da existência humana, onde se constitui um prazer sensual e intelectual pela exposição de nossas mazelas. Sua mão não ajuda a abrir a caixa de pandora. Ao contrário, mantendo-a fechada, nos dá uma nítida sensação de que vivemos enclausurados dentro da própria caixa, sufocados pelo acúmulo das crueldades ou, no mínimo, enredados em suas malhas sem que possamos encontrar linhas de fuga possíveis. As circunstâncias arrastam a todos num mesmo circuito e a resistência é neutralizada ou nem mesmo há a possibilidade de constituir-se (como em *A Fita Branca*).

É assim que a compreensão e o amor dos pais acabam por transformá-los em coniventes acrílicos tanto do suspeitíssimo sucesso profissional da fi-

lha (envolvida num jogo de fraude e estelionato), quanto do assassinato cometido por Benny. Após confessar o crime para os pais, exibindo-lhes as imagens gravadas, esses rapidamente aceitam os fatos, tentando da maneira mais racional e fria contornar a situação. Poderíamos dizer que toleram o intolerável com muita facilidade. Todo o processo é tratado como uma questão familiar, e as emoções, recalçadas – salvo no riso nervoso e na crise de choro da mãe no hotel no Egito sob a trilha sonora do som banal que vem do televisor...

Chocar o espectador, para além de uma gratuidade do uso de tal recurso, ganha um estatuto propriamente cinematográfico, onde está incluído tanto o prazer estético quanto a irritação dos que são afetados pela imagem. E se o choque e a violência se fazem presentes no cinema de Haneke – como em *O Vídeo de Benny*, e na sequência de *Código Desconhecido*, entre outros inúmeros momentos – estão ali como uma constatação do potencial de crueldade e de manipulação da imagem cinematográfica. Artistas como Haneke incomodam, mas se fazem necessários. Tanto melhor se ele usa a imagem como denúncia de uma pretensa natureza decaída humana ao mesmo tempo em que se compraz com a tensão e a crueza das imagens que produz. Isso só demonstra quão complexo e ainda cheio de recursos é o cinema.