

O método de Benny: olhar, mostrar e narrar a morte

André Keiji Kunigami

1. Haneke, imagens e olhares

Os filmes do austríaco Michael Haneke tornaram-se célebres por seu uso da representação intensificada de atos violentos. Especialmente em seus primeiros filmes, enquanto ainda filmava na Áustria, suas narrativas giram primordialmente em torno de violências extremas e, mais importante, cujas motivações resistem a uma moldura explicativa clara. Em *O Sétimo Continente* (*Der siebente Kontinent*, 1989), uma família inteira se suicida, em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994), um jovem de 19 anos promove um massacre em um banco (prefigurando o massacre de Columbine) e, em *Funny Games* (1997), vemos dois jovens executarem uma família em sua casa de férias.

Anunciando, já nos seus primeiros trabalhos, esteve também o privilegiado lugar que teriam as imagens midiáticas – e, mais tarde, as imagens dos dispositivos de vigilância, em *Caché* (2005) – no seu horizonte de preocupação. A tela do monitor oscila entre ambientação e a narração, mostrando-nos imagens de vídeo que emergem como a instância que emoldura, adensa e, em certa medida, produz os nódulos morais de uma desigual e esvaziada sociedade burguesa européia, erguida sobre os escombros de uma modernidade racionalista, vivendo seus ecos pós-coloniais e fincada na interseção entre o espetáculo e o controle.

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

2. O vídeo de Benny

Se a encenação e os usos do olhar são fundamentais para Haneke, *O Vídeo de Benny* (1992), curto e sucinto trabalho do início da década de 1990, torna-se exemplar por fazer desse movimento tanto a sua retórica quanto o seu objeto. O filme acompanha um trecho da vida de Benny (Arno Frisch), adolescente de Viena que vive em um quarto rodeado por apetrechos audiovisuais, como câmeras, televisões, monitores e mesa de edição/controle, com os quais ele grava pequenos eventos da sua vida e os revê. As câmeras também filma a rua através da janela e a exibem em tempo real, nos monitores que iluminam o quarto. A televisão encontra-se sempre ligada. O jovem é também um grande consumidor de vídeos, os quais aluga em uma loja na cidade. Em suma, ele se relaciona com o mundo através das imagens. Benny, sem motivos aparentes, assassina uma menina que encontra na rua, após leva-la a sua casa enquanto seus pais estão viajando, evento que ele grava com sua câmera. Seus pais assistem ao vídeo (o próprio adolescente lhes mostra), levando-os a acobertarem seu crime: o jovem viaja com a mãe para o Egito enquanto seu pai esconde os vestígios em casa. Ao voltar e descobrir a ação planejada dos pais, através do vídeo que havia captado o áudio da conversa em que arquitetam o plano, Benny os delata para a polícia.

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

Não apenas a natureza violenta dos eventos narrados, mas antes a maneira como a violência é encenada e a magnitude com a qual o ato violento – a morte, em última instância – é tornado visível vão compor o entrelaçamento entre uma política da visibilidade e uma ética do olhar. Através de inversões que fazem uso de procedimentos excessivos estruturantes de uma economia rarefeita, dúbias inscrições do espectador e recortes hiper-realistas totalizan-

tes em narrativas altamente fragmentárias, somos jogados neste lugar problemático das imagens que vemos à revelia.

Como em outros filmes de Haneke, *O Vídeo de Benny* torna-se interessante e desconcertante justamente por sua ambivalência. Mais do que apontar respostas, deixa latente um certo problema, um nódulo moral, que circunda a visibilidade do sofrimento, mais especificamente, da violência. Ao longo deste traçado, os procedimentos acabam inevitavelmente atualizando um repertório realista, lançando mão das retóricas que aparentam relutantemente criticar e, dessa maneira, produzindo uma certa pedagogia que atua eminentemente sobre/a partir/pelo real. A ambivalência – tanto ética quanto estética – torna-se mais clara a partir do lugar excessivo da representação/apresentação da morte, que inscreve o observador em posições pouco estáveis. O estado de tensão (física e moral) ao qual somos jogados é amplificado por uma certa esquizofrenia tensionada pelo dúbio papel que a representação excessiva da morte exerce sobre uma narrativa sucinta, na tentativa de dar a ver um mundo de saturação imagética.

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

Por que ver, da maneira que se vê, imagens tão brutais? Muitas são as formas de se mostrar a violência e a morte. Cada uma traz implicada uma certa ética. Perceber a escolha nos mostra onde se posiciona o contradispositivo armado por Haneke, que tensiona o estatuto destas imagens.

3. Método de Benny: esquizofrenia narrativa e olhares cambiantes

Um plano-sequência em vídeo: um espaço escuro e um retângulo que desenha o contorno de uma porta, em um estourado contraluz. Dois homens carregam um porco para fora da escuridão – a câmera os acompanha. Saímos e chegamos – nós (a um só tempo: câmera, espectadores e aquele que

carrega a câmera), os homens, o porco – para o lado de fora. O porco está amarrado pelo pescoço. A câmera reajusta o quadro a todo momento, acompanhando os movimentos desajeitados e imprevisíveis do porco. Há outras pessoas esperando por nós. A câmera, no único momento em que se desvia de seu objeto-porco, aponta para um homem que lhe acena, impaciente, como se dissesse: ‘não me grave!’. Voltamos ao porco. Ouvimos uma mescla de sons de animais, dos quais os grunhidos do porco se destacam sobremaneira, ganhando intensidade quase maquínica. Um homem se acerca do animal. Em *zoom in*, num re-enquadramento desajeitado e abrupto, vemos mais de perto. Um cano metálico é encostado sobre a cabeça do porco e um curto e seco estrondo faz o animal desfalecer. Sobre o chão, treme as patas e agoniza. Começa a nevar. O porco é arrastado, num giro, e a câmera o enquadra de frente. O vídeo é rebobinado, em ‘tempo real’, de volta ao ponto em que o porco está prestes a ser morto. Agora em câmera lenta, revemos a imagem detalhadamente, com todo espaço para o escrutínio. (Mas será que queremos?).

Assim inicia-se *O Vídeo de Benny*. Essa sequência inicial, ela própria um “vídeo de Benny”, já condensa muitas questões que são levantadas pelo filme e sua própria presença na abertura da narrativa já expõe os recursos retóricos que a mobilizam. O tema do controle do dispositivo do vídeo é notório. “*Rewind – pig is dead, rewind, pig is alive*”, salientou ironicamente o crítico e teórico alemão Mattias Frey.¹ Para Frey, a questão central encontra-se na natureza esvaziada da experiência do real ao qual Benny tem acesso. Nesta primeira leitura, dos fatos narrados, seu controle sobre o vídeo equivaleria ao seu controle sobre o real desrealizado, indicando um vazio estruturante do sujeito. Por isso, Benny pode matar a menina, re-encenando a morte do porco diante da câmera, para depois rever o próprio ato brutal. Ao longo do filme, ele não demonstra nenhum sinal afetivo, nenhuma resposta moral. Age para ver-se agindo: não como a reflexividade que instaura a subjetividade moderna, mas como algo que leva a uma radical exterioridade da visão.

No entanto, a recusa a um realismo psicologizante é compensada pela eminentemente realista visibilidade intensa e excessiva da morte. Também a centralidade da espectralidade, tanto como representação (vemos Benny a ver) quanto como experiência (a dos espectadores que, por vezes, se juntam a Benny e, por outras, descolam-se dele), contribui para o desenho de uma subjetividade espectral e de subjetivação moral. Ou seja:

se Benny é esvaziado, o espectador é ‘preenchido’. Essa função subjetivante está justamente relacionada à moldura escolhida por Haneke para mostrar a morte: diz respeito ao seu método.



Imagem 1



Imagem 2

Em uma imagem, Benny vê/nós vemos imagens da televisão. Em outra, a realidade gravada por Benny.

Como Vivian Sobchack colocou, a representação visível do ato de ver inscreve a própria visão no campo ético, especialmente no caso da morte.² Para Sobchack, se a presença do cinegrafista ou do diretor é o que faz emergir a consideração ética sobre a imagem da morte no documentário – tanto por aquele que a captou quanto por aquele que a vê – a questão ética no campo da ficção seria menos problemática. No entanto, no filme de Haneke, temos um efeito de real intenso, que se constrói de forma distinta do projeto moderno de realismo, não se tratando da descrição realista do

romance moderno, da continuidade causal lógica entre espaços, tempo e personagens do cinema narrativo clássico, nem da técnica do desvelamento do dispositivo do cinema moderno. O efeito do real se dá pela injunção que posiciona em contiguidade as imagens “documentais” (o porco, a televisão, as imagens captadas na viagem ao Egito) e as imagens “ficcionalis” (a morte da menina, as imagens que Benny grava aleatoriamente, a imagem em película fora do vídeo). Mas apenas essa contiguidade não seria suficiente para fazer funcionar o filme.

Se, no nível narrativo, o papel do olhar de Benny funciona como o ponto de junção entre as séries reais e ficcionais, garantindo a possibilidade moral à nossa visualização das imagens, ao mesmo tempo que inscrevendo a de Benny como amoral, é num outro nível do organização do filme que o efeito se intensifica, fragilizando essa estrutura. Trata-se de um constante reposicionamento do nosso olhar. Não apenas vemos Benny a ver, mas também podemos nos crer vendo com Benny e, às vezes, vendo sozinhos – em um sistema que não se resolve e nem se conclui por completo. Nesse momento, as imagens adquirem uma potência que aponta um derramamento excessivo. Por que teríamos que ver, nós, o porco sendo morto, como se a televisão de Benny fosse a moldura da nossa tela?



Imagem 3: vemos sozinhos?

Primeiro, vemos a imagem, depois, a imagem sendo vista. Do excesso disruptivo da atração que se exhibe, para aquele que é domesticado pelo sentido da narrativa. Contudo, essa domesticação não reduz o efeito de real da imagem, não meramente a ficcionaliza, mas amplia o real para toda a narrativa.



Imagem 4: vemos com Benny?

A cena do assassinato funciona de maneira oposta, mas produz efeitos similares. Primeiro, os dois adolescentes assistem à imagem do porco. Depois, com o mesmo instrumento utilizado para o abate do animal, Benny mata a menina. Eles estão diante da câmera (diegética), cujas imagens são transmitidas no monitor que é enquadrado pela câmera do filme (não-diegética), num metaquadro. O tiro é desferido e a menina cai, saindo do metaenquadramento. A partir daí, continuamos a ver a imagem do monitor, enquanto a menina se arrasta pelo chão e grita, ao que Benny reage com mais tiros até matá-la. A morte, vista pelo monitor, não é visível, mas audível: procedimento que intensifica a sua visibilidade sugerida. A narração fora do quadro, mas dentro da moldura da televisão, ao mesmo tempo em que proporciona uma autonomia ao olhar do espectador (olhamos sozinhos), ganha potência realista pela moldura do dispositivo do vídeo. A morte é *re-encenada* para o mesmo dispositivo que havia capturado a morte real do porco. Igualmente a todas as imagens documentais que vemos no filme, é a câmera de Benny que a revela.

O imaginário documental ressurgue quando Benny e a mãe fogem para o Egito, enquanto o pai permanece em Viena para apagar os vestígios do crime (o corpo encontrava-se escondido no armário). Vemos as ruas e a cidade egípcia pela câmera de Benny, o real da pobreza endereçado a nós através do vídeo. Em um momento, uma criança de rua olha diretamente para a câmera (imagem 5). Aí, a imagem se *mostra* e não narra, tenta garantir seu estatuto de evidência (quantas vezes já não nos deparamos com esta imagem, em documentários, telejornais, campanhas filantrópicas, que objetificam, evidenciando, os seus outros?).



Imagem 5

O que constitui a possibilidade do filme é essa narração esquizofrênica, que às vezes *mostra* e, outras vezes, *narra*, ou seja, às vezes escapa à atribuição de sentido, questionando sua própria presença, e, outras vezes, é ela mesma responsável pela inscrição do sentido, condenando a sua presença. Deslocando o nosso lugar, intensifica sua retórica. Na abertura, logo após vermos uma primeira vez o “*raw footage*” do porco, no seu *replay* em câmera lenta, é o sentido que emerge: a trilha sonora, ralentada e alterada, distorce-se e o grunhido do animal soa como um avião de guerra, e o tiro da arma que abate o animal ecoa alto e denso, à maneira de uma explosão típica de um bombardeio ou explosão.⁴ Domestica-se o excesso a partir de um sentido, que ecoa a natureza mesma dessas imagens: afinal, não é na guerra pós-moderna das técnicas de imagem que sofrimento, espetáculo e moralidade se imbricam à sua maneira mais monumental?⁵ A morte – excesso porque irrepresentável, excesso porque escapa ao sentido – aqui entra na ordem do sentido justamente pela sua irrepresentabilidade. Mesmo que se mantenha no âmbito da particularidade, ela se amplia e generaliza justamente por fazer parte de um sistema que vê e quer explicar o mundo. O excedente à significação, que seria o próprio irrepresentável, preenche o vazio moral que quer criticar, ao apontar desde fora a sua irrepresentabilidade, já que explica e significa, a partir da sua própria presença, o vazio moral de Benny. Se ninguém narra, tudo narra; e o vazio é, na verdade, pleno.

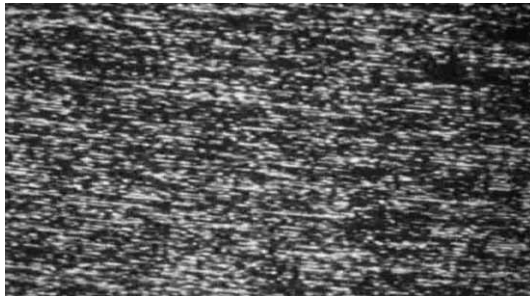
4. Concluindo: a salvação das imagens

Não à toa, os filmes de Haneke perturbam. Sua ambiguidade é brutal e opera uma transfiguração moral e política das imagens intensificadas de sofrimento, através do vago deslocamento de olhares. Em *O Vídeo de Benny*,

Haneke propõe, ao obliterar o narrador unívoco, uma explicação pujante do real, eminentemente pessimista, justamente através de uma inteligente percepção da sua potência retórica. Seu posicionamento moral paradoxal reside justamente na sua utilização do mesmo recurso que tende a criticar. Depois que Benny mostra o vídeo do assassinato para os pais, cria-se a falsa expectativa da sua aparente liberação da ordem aprisionadora da imagem: pela primeira vez, podemos *ver* a cidade de Viena fora das imagens do monitor exposto em seu quarto. O filme nos leva a crer que a mera imagem é sempre pior do que a narrativa. O único momento em que a narrativa tende a atribuir à imagem-realidade alguma possibilidade de afeto, quando Benny faz os vídeos com sua mãe na viagem ao Egito – é lá inclusive que ele, pela primeira vez, grava-se a si mesmo falando com a câmera, dando um ‘relato da viagem’ ao pai – é suplantado quando, ao final, ele vai à polícia e exhibe o registro involuntário, em vídeo, que delata os pais por acobertarem o seu crime. A ambiguidade moral é intensificada pela ambiguidade narrativa, que faz com que a imagem que somente nos aludia ao real torne-se, de fato, evidência.

Ao expor a imagem da morte, intensificando-a com o espaço fora da tela (mas dentro do monitor), o uso do áudio e o registro em vídeo, o filme opera uma visibilidade material excessiva, mas através do seu uso como instrumento retórico realista de uma certa moral. Em suma, criticando a visibilidade, torna-a mais radicalmente visível. Operando uma lógica explicativa sobre a realidade, as imagens ‘reais’ do filme emolduram um mundo de visibilidades excessivas, cujo uso, no entanto, seria a única forma de narrá-las. Se Benny atua sem uma motivação – apenas “porque sim”, como diz, atualizando em tom sádico o personagem *Bartleby*, de Herman Melville – a imagem excessiva possui uma clara motivação política e moral. Benny não sai (moralmente) ileso das imagens, mas nós ainda nos salvamos, podendo vê-las sem remorso. Respondendo à pergunta inicial: vemos essas imagens brutais porque a narrativa nos permite. Segundo o filme, paradoxalmente, a realidade ainda é melhor do que tudo – sendo que a narrativa é mais real do que as imagens que se apresentam como ferramentas de uma retórica. Uma certa nostalgia realista moderna subjaz a procedimentos narrativos tão contemporâneos. Aí se encontra o risco político a que se submete este e muitos outros filmes de Haneke: ao criticar o cinismo da sociedade contemporânea, acaba operando um outro. Mas é justamente deste risco que se trata. É em *O Sétimo Continente*, filme que antecedeu *O Vídeo de Benny*,

que encontramos uma metáfora pungente: ao final, só podemos assumir um ponto de vista autônomo em relação às imagens quando todos os olhos do filme – pai, mãe e filha – já estão mortos. Mas, aí, no último plano do filme, a imagem já é só o ruído de uma televisão que não mais transmite nada.



Último plano de *O Sétimo Continente* (1989).

Notas

- 1 Ver FREY, Mattias. “Supermodernity, Capital and Narcissus: the French connection to Michael Haneke’s *Benny’s Video*” in *Cinetext: film and philosophy*. Revista on-line da University of Vienna. (<http://cinetext.philo.at>). Setembro de 2002, p.13.
- 2 Ver SOBCHACK, Vivia. “Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário” in RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema, vol.2*. São Paulo: Senac, 2004. 127-158.
- 3 Bill Nichols, em *Representing Reality*, já sugeria que a morte é uma “forma monumental de excesso”. Ver NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.144.
- 4 Agradeço essa preciosa comparação à Mariana Baltar.
- 5 Bill Nichols, em *Representing Reality*, já sugeria que a morte é uma “forma monumental de excesso”. Ver NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.144.