

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

MATEUS AUGUSTO BREDA COLPANI

**O CINEMA PARAMÉTRICO EM MICHAEL HANEKE: UMA ANÁLISE DE 71
FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO**

CURITIBA

2025

MATEUS AUGUSTO BREDA COLPANI

O CINEMA PARAMÉTRICO EM MICHAEL HANEKE: UMA ANÁLISE DE 71
FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, linha de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Breda Colpani, Mateus Augusto

O Cinema Paramétrico em Michael Haneke: Uma Análise de 71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso / Mateus Augusto Breda Colpani. -- Curitiba-PR, 2025. 131 f.: il.

Orientador: Eduardo Tulio Baggio.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Estilo Fílmico. 2. Filmes Corais. 3. Múltiplas Tramas. 4. Cinema Fragmentário. 5. Narração Paramétrica. I - Baggio, Eduardo Tulio (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

MATEUS AUGUSTO BREDA COLPANI

“O CINEMA PARAMÉTRICO EM MICHAEL HANEKE: UMA ANÁLISE DE 71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 27/03/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO TULIO BAGGIO**
Data: 03/04/2025 11:38:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **ALEXANDRE RAFAEL GARCIA**
Data: 03/04/2025 21:38:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alexandre Rafael Garcia

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **ALEX FERREIRA DAMASCENO**
Data: 11/04/2025 10:15:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno

Membro Externo (PPGARTES/UFGA)

Dedico este trabalho à memória de David Bordwell (1947-2023), cujas ideias me introduziram ao estudo do cinema e cujo legado permanece vivo nas páginas que se seguem.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Paulo e Lorena e à minha irmã Paula, por me apoiarem e possibilitarem as condições necessárias para a realização deste mestrado.

À minha amada Raquel, por, apesar da distância, estar constantemente presente ao longo dessa trajetória, me apoiando sempre.

Ao tio Rui e tia Noedi, que foram como meus pais nestes 2 anos que passei em Curitiba.

Ao meu orientador Eduardo, por compartilhar generosamente seu conhecimento e me guiar ao longo deste trabalho.

Aos meus colegas de graduação, em especial ao Fernando, ao Gustavo, ao José, à Lívia e ao Yuri, por terem me acolhido em uma nova cidade com ótimos momentos para além do estudo do cinema.

À bolsa de estudos CAPES pelo incrível apoio financeiro.

Filmes são 24 mentiras por segundo a serviço da verdade, ou da tentativa de encontrá-la.

Michael Haneke

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise estilística do cinema de Michael Haneke, com foco no conceito de cinema paramétrico, tendo como objeto de estudo o filme *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994). O cinema de Haneke, caracterizado por uma estética rigorosa e uma abordagem crítica à sociedade contemporânea, é investigado à luz dos princípios da teoria neoformalista do cinema, especialmente os conceitos de cinema paramétrico delineados por David Bordwell e Kristin Thompson. O primeiro capítulo é dedicado a definir o conceito de estilo e sua evolução ao longo da história do cinema, estabelecendo os limites e particularidades das nuances características de Michael Haneke. Em seguida, a pesquisa aprofunda o conceito de cinema paramétrico e as gradações de importância estilística que esse método de narração implica, abordando também aspectos como a fragmentação e as constelações de personagens, elementos recorrentes tanto nesse tipo de narração quanto na obra do cineasta. Por fim, a análise de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* exemplifica de que modo Haneke articula mecânicas paramétricas dentro de sua obra, bem como as relaciona com o enredo e com suas manifestações políticas. A dissertação examina a estrutura do filme, o uso de elipses, repetição de motivos visuais e sonoros, além de outros elementos estilísticos que subvertem as convenções do cinema clássico.

Palavras-chave: Estilo Fílmico; Filmes Corais; Múltiplas Tramas; Cinema Fragmentário.

ABSTRACT

This dissertation proposes a stylistic analysis of Michael Haneke's cinema, with a focus on the concept of parametric cinema, taking as its case study the film *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994). Haneke's cinema, characterized by a rigorous aesthetic and a critical approach to contemporary society, is examined considering the principles of neoformalist film theory, particularly the concepts of parametric cinema as outlined by David Bordwell and Kristin Thompson. The first chapter is dedicated to defining the concept of style and its evolution throughout film history, establishing the boundaries and specific nuances that characterize Michael Haneke's work. The research then delves into the concept of parametric cinema and the varying degrees of stylistic significance that this narration method entails, also addressing aspects such as fragmentation and character constellations—elements that are recurrent both in this type of narration and in the director's oeuvre. Finally, the analysis of *71 Fragments of a Chronology of Chance* exemplifies how Haneke articulates parametric mechanics within his work and how these are interwoven with the film's plot and its political manifestations. The dissertation examines the film's structure, the use of ellipses, repetition of visual and sound motifs, and other stylistic elements that subvert the conventions of classical cinema.

Keywords: Film Style; Coral Films; Multiplot; Fragmentary Cinema.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: Sequência do filme <i>A Fita Branca</i>	23
FIGURA 2: Fotogramas respectivamente dos filmes <i>The Great Train Robbery</i> , <i>Alice in Wonderland</i> , <i>Ben Hur</i> e <i>The Teddy Bears</i>	28
FIGURA 3: Fotogramas dos filmes <i>O Presidente</i> e <i>O Gabinete de Dr. Caligari</i> , respectivamente.	29
FIGURA 4: Fotogramas dos filmes <i>A Regra do Jogo</i> e <i>Cidadão Kane</i> , respectivamente.	30
FIGURA 5: Sequência de fotogramas selecionados da cena do banho, no filme <i>A Lista de Schindler</i>	35
FIGURA 6: Fotogramas de <i>Wer War Edgar Allan</i> , dirigido por Michael Haneke em 1984 (à esquerda), e <i>Uma Mulher Delicada</i> , dirigido por Robert Bresson em 1969 (à direita):	44
FIGURA 7: Fragmentos em formato tableau retirados dos filmes <i>Amour</i> (2012), <i>A Professora de Piano</i> (2001), <i>Violência Gratuita</i> e <i>Happy End</i> (2017).	48
FIGURA 8: Sequência de fotogramas selecionados evidenciando os planos detalhes em uma cena de <i>O Sétimo Continente</i>	51
FIGURA 9: Sequência de fotogramas selecionados evidenciando os planos detalhe em <i>O Vídeo de Benny</i>	52
FIGURA 10: Sequência de fotogramas com textura televisiva em <i>O Sétimo Continente</i> , <i>Cachê</i> , <i>O Vídeo de Benny</i> e <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i> , respectivamente.	53
FIGURA 11: Sequência de fotogramas de fotografias analógicas em <i>O Código Desconhecido</i>	60
FIGURA 12: Sequência de fotogramas da abertura do filme <i>Código Desconhecido</i>	64
FIGURA 13: Sequências de fotogramas com vários focos visuais em <i>Play Time</i>	66
FIGURA 14; Sequências de fotogramas com planos detalhe mostrando mãos em <i>Pickpocket</i>	67
FIGURA 15: Sequências de fotogramas com planos detalhe mostrando mãos em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	71
FIGURA 16: Sequência de fotogramas escuros em <i>71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso</i>	72
FIGURA 17: Sequência de fotogramas com textura televisiva em <i>71 Fragmentos e uma Cronologia do Acaso</i>	73
FIGURA 18: Sequencia de fotogramas evidenciando o dispositivo televisivo em <i>A Professora de Piano</i> , <i>Violência Gratuita</i> , <i>O Sétimo Continente</i> e <i>o Vídeo de Benny</i> , respectivamente.	74

FIGURA 19: Fotogramas de <i>Código Desconhecido</i> e de <i>O Vídeo de Benny</i> , respectivamente.	75
FIGURA 20: Sequência de fotogramas de <i>Caché</i> , evidenciando o dispositivo televisivo em segundo plano.....	76
FIGURA 21: Fotogramas do personagem Marian Radu em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	81
FIGURA 22: Fotogramas do personagem Maximilian B. e de seu colega de quarto Hanno em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	82
FIGURA 23: Fotogramas dos personagens Inge e Paul em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	83
FIGURA 24: Fotogramas das personagens Anni e sua cuidadora em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	83
FIGURA 25: Fotogramas dos personagens Bernie e seu comprador da arma em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	84
FIGURA 26: Fotogramas dos personagens Hans e Maria em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	84
FIGURA 27: Fotogramas dos personagens Tomek e sua filha Sabine em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	85
FIGURA 28: Sequência contendo fotogramas das cenas de abertura de quatro dos 5 blocos em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	86
FIGURA 29: Fotogramas com medidas de centralização dos elementos visuais no quadro de abertura do filme, e de abertura de um dos blocos, respectivamente.	90
FIGURA 30: Sequência de fotogramas que sugerem <i>mise en abyme</i> em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	93
FIGURA 31: Sequência de fotogramas com enquadramentos contra-plongée absoluto em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	96
FIGURA 32: Fotogramas com elementos refletidos em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	96
FIGURA 33: Fotogramas similares de Maximilian B. em <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	97
FIGURA 34.1: Sequência de fotogramas similares em momentos diferentes da linha narrativa de Hans (parte 1).	97
FIGURA 34.2: Sequência de fotogramas similares em momentos diferentes da linha narrativa de Hans (parte 2).	98

FIGURA 35: Sequência de fotogramas similares na linha narrativa de Marian Radu.....	104
FIGURA 36: Sequência de fotogramas similares na linha narrativa de Hans.	105
FIGURA 37: Fotogramas da linha narrativa de Hans e de Tomek, respectivamente.....	106
FIGURA 38: Sequência de fotogramas evidenciando transições do dispositivo televisivo. .	107
FIGURA 39: Sequência de fotogramas evidenciando a transição local através do meio televisivo.	108
FIGURA 40: Sequência de fotogramas mostrando <i>Tangram</i> e <i>Mikado</i> , na linha narrativa de Maximilian B.....	110
FIGURA 41: Sequência de fotogramas evidenciando a interseção de linhas narrativas em um quadro.....	111
FIGURA 42: Fotogramas dos filmes <i>Jeanne Dielman</i> e <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i> , respectivamente.	116
FIGURA 43: Fotogramas do filme <i>O Cavaleiro do Tempo</i> inclusos dentro do filme <i>71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso</i>	117

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1: Compilado de dados separado em blocos, contendo número de fragmentos, planos por fragmento, tempo inicial e duração de todo o filme.	100
TABELA 2: Compilado de dados das telas datadas que dividem os blocos do filme.....	102
TABELA 3: Compilado de dados do primeiro bloco do filme.....	103
TABELA 4: Compilado de dados do segundo bloco do filme.	105
TABELA 5: Compilado de dados do terceiro bloco do filme.	107
TABELA 6: Compilado de dados do quarto bloco do filme.	109
TABELA 7: Compilado de dados do quinto bloco do filme.	110
TABELA 8: Compilado de dados do quinto bloco do filme.	112
TABELA 9: Tabela de Peter Wollen (1972, p.6).....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. ESTILO	17
1.1 O sistema formal do estilo	20
1.2 A evolução do estilo na história do cinema: mise-en-scène e enquadramentos	25
1.3 O estilo hegemônico e a indústria hollywoodiana	32
1.4 A influência modernista	39
1.5 Michael Haneke e o <i>alto modernismo</i>	42
1.6 O formalismo como instrumento político	46
1.7 O estilo da primeira trilogia e a migração para o cinema	49
2. PARÂMETRO.....	55
2.1 A centralização do estilo na narração paramétrica.....	55
2.2 A motivação como função do estilo	59
2.3 Função autônoma do estilo no cinema	63
2.4 A norma estilística intrínseca	65
2.5 Estilo e <i>Syuzhet</i> – Estabelecendo a dominância.....	68
2.6 Tendências paramétricas nos filmes de Michael Haneke	69
2.7 Traços referenciais no estilo de Haneke	74
2.8 Fragmentação e estratificação	77
3. O MODO PARAMÉTRICO EM 71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO.....	81
3.1 O enredo.....	81
3.2 Uma diegese compartilhada.....	86
3.3 Parâmetros <i>apenas visíveis</i> no sistema fílmico	89
3.4 Tela preta: o parâmetro mais recorrente.....	91
3.5. A fotografia do dispositivo e o <i>mise en abyme</i>	93
3.6 Enquadramentos e planos recorrentes.....	95
3.7. Estatísticas e recorrências	98
3.8 Modernismo, contra cinema e pós-modernismo.....	113
3.9 Convenções corais e o realismo reflexivo em Michael Haneke	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	129

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado foi desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da UNESPAR, inserindo-se na linha de pesquisa *Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo*. Tal estudo propõe uma análise estilística do cinema de Michael Haneke, com ênfase no conceito de cinema paramétrico, tendo como objeto central o filme *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994). Tendo como base, principalmente, os neoformalistas David Bordwell e Kristin Thompson, busca-se compreender como os elementos estilísticos na obra de Haneke não apenas se equiparam à narrativa, mas, em muitos casos, competem com ela, criando um sistema formal próprio que subverte as convenções do cinema narrativo convencional.

O conceito de cinema paramétrico, definido por Bordwell, descreve um modelo fílmico no qual a organização estilística não se submete inteiramente à causalidade narrativa tradicional, mas opera de forma autônoma, estabelecendo padrões rítmicos e estruturais que guiam a experiência do espectador. Nesse contexto, a pesquisa investiga as estratégias estilísticas e narrativas adotadas por Haneke, explorando seu uso sistemático da fragmentação, da repetição de motivos visuais e sonoros, das elipses e dos personagens, reforçando a percepção de um estilo altamente controlado.

Além disso, a dissertação se fundamenta em um panorama histórico e teórico sobre o conceito de estilo no cinema, abordando sua evolução desde as primeiras discussões sobre parâmetros básicos até as formulações modernistas e pós-modernistas que influenciaram o cinema e a obra de Haneke. Discute-se, ainda, através de fragmentos de entrevista do próprio autor, como ele dialoga com estas tradições cinematográficas anteriores e com os cineastas que o influenciaram. Deste modo se estabelece, ao mesmo tempo, uma formulação de um modo de narração autoral e uma motivação crítica ao cinema hegemônico narrativo, especialmente àquele produzido por Hollywood.

A dissertação está organizada em três capítulos principais. O primeiro capítulo estabelece um referencial teórico cinematográfico, discutindo como o estilo se estabelece desde os primeiros anos do cinema até a consolidação de seu formato hegemônico, bem como os movimentos que viriam a questioná-lo. A teoria neoformalista servirá como base fundamental desta discussão, com destaque para as contribuições de Noël Burch e David Bordwell na consolidação do conceito de estilo como um sistema formal regido por regras internas que vão além de servir à função narrativa. Além disso, serão consideradas, em um segundo plano, as

influências geopolíticas e filosóficas que moldaram a abordagem formalista de Haneke, bem como uma introdução à sua primeira trilogia de filmes para o cinema.

O segundo capítulo examina a fundo a definição de cinema paramétricos e seus diferentes tipos e motivações, tendo como base os escritos de David Bordwell e Kristin Thompson. A análise do sistema formal do estilo, sua autonomia e as normas intrínsecas que ele contém serão fundamentais para expor a presença de estratégias paramétricas na filmografia de Michael Haneke. Para isso se destacam, ainda, elementos recorrentes em seus filmes e a maneira como ele sistematiza esses padrões ao longo de diferentes momentos de sua obra. Ainda, subsidiariamente, é enfatizada a relação do seu uso do cinema paramétrico com o de estruturas narrativas fragmentárias e constelações de personagens, comumente presente em filmes corais.

No terceiro capítulo, a dissertação se volta para a análise específica de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, utilizando uma abordagem metodológica que combina teoria neoformalista e a análise fílmica através de dados e fotografias selecionados. A estrutura do filme é dissecada a partir da análise de parâmetros específicos, recorrências visuais, e dados retirados do filme, como determinados tempos de tela e número de planos dedicados a cada linha narrativa. O objetivo deste capítulo é evidenciar a aplicação dos princípios paramétricos no sistema de fragmentos narrativos desta obra, seja através da montagem ou da organização dos elementos visuais e sonoros. Por fim, o debate será ampliado para os possíveis enquadramentos deste filme dentro do movimento modernista e pós-modernista, bem como a relação do seu sistema formal com outras obras destes movimentos.

Dessa forma, a dissertação busca compreender de que maneira o cinema paramétrico se manifesta na obra de Haneke e quais implicações essa abordagem estilística tem para a relação entre estilo e narrativa. O estudo investiga como a construção formal em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* reorganiza os padrões de causalidade, a fragmentação narrativa e a percepção do espectador, explorando até que ponto esse sistema pode ser entendido como um desdobramento das tendências modernistas e pós-modernistas no cinema. Com isso, a pesquisa pretende responder como se dá o funcionamento do modo de narração paramétrica na filmografia deste autor, bem como fornecer bases para o estudo de um panorama mais amplo deste e de outras obras que se assemelhem a este modelo, onde o estilo compete com a narrativa.

1. ESTILO

Precisar o que é estilo pode ser uma tarefa complexa devido à sua natureza multifacetada e à variedade de elementos técnicos e estéticos envolvidos, como *mise-en-scène*, cinematografia, edição e som. Além disso, o estilo é profundamente influenciado pelo contexto histórico, cultural e social, tendo ainda parte de suas características moldadas por fatores como tecnologias disponíveis e tendências artísticas do cada tempo. A multiplicidade de abordagens teóricas e críticas sobre o conceito de estilo também contribui para sua complexidade, uma vez que diferentes perspectivas podem enfatizar aspectos distintos, como a relação entre forma e conteúdo, a evolução técnica ou a influência de movimentos artísticos, sem que isso invalide a relevância de cada abordagem. Há ainda o problema da evolução contínua do próprio conceito de estilo: à medida que novos estudos surgem, também surgem novas técnicas e abordagens que influenciam diretamente a forma como cineastas constroem seus filmes. Essa dinâmica exige que as definições de estilo, enquanto expressão particular de um autor ou de uma obra específica, sejam constantemente revisitadas e adaptadas para acompanhar essas mudanças.

O estilo é parte da expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la. A história da arte, porém, evidenciou recorrências estilísticas, que permitem definir estilo mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras, às vezes vastos (períodos, por exemplo, como o clássico, o barroco etc.) (AUMONT; MARIE, 2006, p.109)

Jacques Aumont e Michel Marie sintetizam o conceito de estilo de modo a condicionar as especificidades técnicas, o produto conjunto de caracteres singulares, à organização das escolhas pessoais de um artista. Neste caso é possível compreender que o ponto de partida, qual seja as escolhas pessoais não necessariamente impostas pelas regras do meio, levam ao conjunto fático de recorrências técnicas que por sua vez possui a capacidade de reunir obras, facilitando sua compreensão sob conceitos como o de estilo clássico ou barroco.

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène*, enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p.17)

Em contraste a especificidade técnica surge para David Bordwell como um ponto de partida analítico que é ao mesmo tempo alicerce fundamental do conceito. Bordwell define o

estilo no contexto do cinema como o uso sistemático e significativo das técnicas cinematográficas em um filme, que embora também se refiram a dimensão pessoal ou coletiva de um grupo, estão para o conceito mais relacionados às técnicas e parâmetros como *mise-en-scène*, enquadramento, foco, controle de valores cromáticos, edição e som. Ao dizer que o estilo representa a textura das imagens e sons de um filme, Bordwell não está afastando o resultado estilístico das escolhas feitas pelo autor. Pelo contrário, entende-se que esses conjuntos de domínios amplos são de fato balizados pelas circunstâncias históricas em que estão inseridos, porém, parte-se da noção textural da obra para então definir seu estilo, e não o contrário. Em suma, há uma prevalência por um ponto de partida que estude o resultado fático, a análise da obra (filme) em si, e não das motivações que o moldaram através das escolhas subjetivas de cada autor.

Nesse sentido, buscando compreender o estilo cinematográfico de Michael Haneke sob uma ótica neoformalista, se fará necessário transitar por um debate que não é apenas motivado por suas convicções políticas e pelo espaço geográfico que se inserem, mas que acima de tudo, tem como seu ponto de partida a análise estética e estrutural. Haneke, ao longo de sua carreira, demonstra uma abordagem sistemática e rigorosa dos elementos cinematográficos – como *mise-en-scène*, edição, som e narrativa – variando suas formas de expressão, mas mantendo uma coerência profunda em sua práxis estilística. Essa coerência traz solidez e unicidade ao produto de suas criações, mesmo em distintos momentos de sua carreira. Isso contribui para que seu crivo autorístico seja analisado a partir de critérios objetivos, enfocando as texturas, as relações formais e os efeitos comunicativos gerados pela junção desses elementos.

Reduzindo ainda a análise para o estilo de um filme específico, tornar-se-á possível obter uma compreensão mais profunda dos mecanismos internos da obra cinematográfica e das maneiras pelas quais ela se solidifica dentro dessa práxis comunicativa autorística. Da interação de várias características visuais e sonoras até as formas de construção da narrativa e do enredo, podemos inferir uma organização de parâmetros que geram no filme uma textura específica. Essa organização pode surgir, por exemplo, com base na sincronia em que um artista possui com o movimento artístico ou político em que está inserido, entendendo-se assim a existência de um estilo compartilhado por um grupo de cineastas (ou artistas de qualquer ramo). Porém, pode também surgir através da pura assimilação estética ou temática de filmes de diferentes períodos e movimentos. Assim, os limites para a unificação de um estilo cinematográfico são poucos, podendo ser inclusive compartilhados e pertencentes a mais de um cineasta simultaneamente.

Deste modo, é ainda possível reafirmar a presença da influência modernista nos filmes de Michael Haneke por aproximação a algumas características, especialmente contidas em vertentes coletivas como o *Neorealismo Italiano* e o *Novo Cinema Alemão*, mas também sobressalente influência individual do cineasta Robert Bresson, cuja mentoria além de comumente expressa através de claras referências fílmicas é publicamente reconhecida por Haneke (PEUCKER, 2010, p. 17). De maneira central, as manifestações que mais claramente se referem às vertentes citadas se encontram em sua abordagem fragmentária do cinema, no uso de planos longos e do desafio a expectativa do espectador, na recusa de soluções convencionais de edição e na exploração de temas como a alienação, a violência e a crise da comunicação.

Não limitando-se a isso, seu estilo passa progressivamente por um crivo autorístico pesado, que tende a se tornar mais presente com o desenvolvimento de sua obra. Por ter transitado pelo teatro e pela televisão antes de se dedicar às realizações para as grandes telas, Haneke traz um vasto arsenal teórico e prático que é paulatinamente incorporado a sua obra. Por estes motivos é que se pode dizer que os filmes de Michael Haneke causam a sensação de despertencimento, distanciando-se de correntes ou escolas específicas e reivindicando uma identidade autoral. A grande variação de meios que o ajudam incorporar seu estilo na linguagem cinematográfica gera um produto único ainda que a partir de vários referenciais teóricos objetivos.

Na contramão das análises mais interpretativas sobre o conteúdo material do cinema de Haneke, não se limitando à pô-lo em prateleiras de grupos específicos ou em temáticas gênero, Roy Grundmann propõe a similaridade do seu cinema àquilo que David Bordwell propôs como uma variante do cinema modernista de arte: O Cinema Paramétrico. Para tal Grundmann aponta às similaridades dos aspectos estilísticos das primeiras obras dirigidas por Haneke para o cinema, quais sejam os filmes da sua primeira trilogia, com exemplos triviais de obras de Ozu e Bresson, apontadas por Bordwell como variantes do cinema paramétrico esparso, ou ascético.

Em um período relativamente curto, seus filmes restringem o número de enquadramentos e movimentos de câmera e personagens, bem como os aspectos da *mise-en-scène*, criando assim uma dinâmica em que os recursos estilísticos auxiliam na fácil percepção de repetições de determinados *tipos* de narração. Estes *tipos* se apresentam corriqueiramente na forma de referências a questões sociais relevantes, que a partir dessa utilização paramétrica de recursos técnicos sobrepõe clichês que outrora passariam batidos. Ainda, a estrutura minimalista e propositalmente fragmentada, formadas por longas transições para o preto em

vez de cortes convencionais, acentuam os efeitos repetitivo da elipse, que omite informações de modo a distender o tempo e a cronologia. (GRUNDMANN, 2010, p.19)

Com objetivo de compreender de que modo o estilo de Michael Haneke se constrói, delimitaremos com mais precisão o conceito de estilo como sistema formal a partir de seu surgimento, passando por alguns movimentos importantes, para então chegar de fato nos estudos do Cinema Paramétrico. Desta maneira se estabelecerá o diálogo entre blocos estilísticos específicos que se relacionam com o projeto estilístico modernista de Michael Haneke e como eles aparecem no estudo de caso do filme *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994).

1.1 O sistema formal do estilo

As características técnicas de um filme (ou ainda parâmetros, como definiu Noël Burch) que estão arraigadas na matriz de formação de um estilo incluem a *mise-en-scène* e a cinematografia, no que diz respeito as tomadas de um filme propriamente; a montagem, no que se refere às relações entre planos distintos; e a relação do som com a imagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 203). Estes três blocos definem as dinâmicas e criam padrões que podem ser mais ou menos visíveis em um filme, e é através da utilização deles que emergem sistemas formais que configuram o que chamamos de estilo.

O sistema que gera esse estilo fílmico, então, pode ser entendido como o conjunto dessas escolhas, que não apenas diferenciam o clima, ou a textura, de um filme de outro, mas também estabelecem uma identidade estética própria. Essa construção, a partir da relação entre imagem, montagem e som se expande, ainda, através da repetição e variação desses parâmetros ao longo da obra. Quando um cineasta opta por um determinado enquadramento, ritmo de edição ou uso específico do som, ele está delimitando ambiência estilístico desse filme, e escolhendo, portanto, como seus espectadores irão o experienciar. Em suma, as escolhas não são acidentais; ainda que não sejam conscientes ou propositadas elas respondem a um esquema organizacional maior, no qual a forma e o conteúdo dialogam para gerar significado.

O estilo fílmico, nesse sentido, existe como produto de um sistema formal de interação entre as ferramentas técnicas disponíveis para um cineasta, suas convenções do cinema, e até mesmo intenções criativas. Por isso, o estilo não está isento de influências externas, como movimentos artísticos, condições de produção, recursos financeiros e limitações culturais impostas pelo público-alvo e pelos meios de produção. Daí surge a necessidade de entender o

tempo e o espaço de inserção de determinados sistemas formais, para a partir da maneira como eles se articulam para produzir determinada experiência fílmica, construir sentido.

Bordwell e Thompson reforçam ainda a ideia de que o estilo está intrinsecamente ligado às condições técnicas de produção de um determinado momento histórico. Para eles, as circunstâncias que interferem nas escolhas de um cineasta estão limitadas desde a tecnologia disponível no momento da gravação (2013, p. 474). Um exemplo é a utilização de conjuntos instrumentais que acompanhavam os filmes, estabelecendo uma característica estilística do som comum em quase todos os filmes exibidos no período do primeiro cinema. A criação do estilo sonoro desse período se dá, em grande parte, pela impossibilidade técnica de exibir o som em simultaneidade com a película, e a sua execução variava inclusive entre diferentes exibições de um mesmo filme. Mesmo que essa limitação não anule o fato de que alternativas temporais cabíveis se trate ainda de uma opção estética propositada, podemos dizer que ela é condicionada pelas restrições tecnológicas da época. Ou seja, assim como o espectador moderno dificilmente verá um filme em película acompanhado por um conjunto instrumental, a evolução dos meios de exibição de filmes (VHS, CDS, Streaming) bem como os as formas de gravação (ascensão do vídeo digital) continua trazendo desafios à preservação e reprodução fiel do estilo de determinadas eras, afastando o a experiência integral que caracterizava as exibições de cada época do espectador.

Essa dinâmica entre escolhas estéticas e limitações técnicas é recorrente na história do cinema. No cinema de arte, por exemplo, podemos ver escolhas estéticas que se libertam de algumas restrições com as quais o cinema comercial terá mais dificuldade, como o uso de fluxo não linear e a quebra das estruturas narrativas tradicionais. Isto posto, e guardadas as devidas proporções, conclui-se que o tempo e o espaço condicionam o resultado estilístico de uma obra ainda, bem como a relação que o espectador terá com ela em diferentes momentos históricos.

A importância do dilema entre tempo e espaço na criação de um sistema formal próprio de Michael Haneke se dá pela construção de uma obra particularmente local, que é motivada por um recorte específico e delimitado de dilemas da história da Europa pós segunda-guerra, e, especial a Áustria, a França, e suas respectivas fronteiras, como será explorado mais especificamente em breve. Esta delimitação não se constitui como apenas um traço material da obra, embora comumente forneça ponto de partida para a construção narrativa. Em contrário, é fator intrínseco para a maneira com que o sistema formal do estilo dialoga com o espectador, com texturas frias ditando uma ambiência de distanciamento entre personagens (cinematografia), ou longos período de silêncio seguidos de uma música violenta e contrastante

(som), cortes abruptos que quebram a continuidade (montagem) e até mesmo a omissão de informações através de recursos narrativos como o *in medias res*.

O recurso narrativo *in medias res* é aquele que inicia a sequência dos fatos sem fornecer contexto prévio para eles, ou ainda, na tradução literal, *no meio das coisas*. Em outras palavras, é um artifício narrativo da ordem da elipse. No cinema de Michael Haneke este artifício se apresenta como um ato formal que está diretamente relacionado com as reiteraões elípticas de um cinema paramétrico típico. Esse recurso, embora pareça em um primeiro olhar um simples elipse com objetivo omissivo temporal, a qual pretende retirar a informação de um momento do enredo para depois repô-la, como fazem os filmes *whodunnit* por exemplo, na verdade se torna uma elipse com objetivo explícito.

Um dos exemplos mais relevantes dessa característica se dá no filme *A Fita Branca* (2009, Michael Haneke). A cena mostra o pastor (Burghart Klaußner) dando uma lição em Martin (Leonard Proxauf), o objetivo do seu discurso é a repressão dos impulsos sexuais do garoto, levantando uma moral cristã ortodoxa e conservadora, com base no pecado e decadência moral e comportamental do indivíduo (Figura 1, fotogramas superiores). Sem resolução da cena anterior, em um corte seco, a cena seguinte mostra duas pessoas no meio um ato sexual, ambas com as faces não retratadas. Ocorre que na verdade estas pessoas são o médico (Rainer Bock) e a parteira (Susanne Lothar), marido e mulher (Figura 1, fotogramas inferiores).

A força dessa elipse é impositiva. Ao iniciar uma cena no meio das coisas, sem a conclusão necessária da cena anterior, Haneke impõe uma crítica à instituição religiosa que não precisa ser verbalizada, muito menos demonstrada pela imagem. A forma estética ainda, por não ser uma atividade pura, mas condicionada por convenções, leva o espectador médio a presumir uma certa progressão causal da cena, baseada em normas e características de gênero contidas na própria linguagem do cinema (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 116). Desse modo a dinâmica de parâmetros utilizada por Haneke exerce uma função significadora pela inovação. Em outras palavras, o conteúdo crítico da cena reside na função implícita gerada pela ausência de sua conclusão, que se liga ludibriosamente com a próxima cena através da montagem *in medias res*.



FIGURA 1: Sequência do filme *A Fita Branca*.

Portanto, para além dos fatores não opcionais que consolidam e formatam um estilo, como as limitações técnicas, históricas e culturais, temos a atividade do diretor na escolha por conformar ou recusar a relação da cena com a expectativa causal do espectador. Essa decisão está intrinsecamente ligada ao posicionamento do cineasta diante das convenções narrativas e estilísticas. A condição de confirmar a expectativa do espectador está mais associada aos sistemas formais convencionais, como aqueles presentes nas grandes produções hollywoodianas, que buscam uma narração clara, linear e emocionalmente satisfatória. Por outro lado, a vontade de desafiar essas expectativas é mais recorrente em formas menos comerciais e no cinema de arte, onde a experimentação e a subversão de convenções são frequentemente valorizadas. Bordwell observa ainda que “o estilo cinematográfico não é apenas um conjunto de técnicas, mas uma maneira de organizar a experiência do espectador, seja para confortá-lo com o familiar ou para desafiá-lo com o novo” (BORDWELL, 1985, p. 52).

Em outras palavras, um diretor não dirige apenas o elenco e a equipe. O diretor também nos dirige, dirige a nossa atenção, molda a nossa reação. Assim, as decisões técnicas do cineasta fazem diferença no que percebemos e na maneira como reagimos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 475)

Embora a figura do diretor surja representada como figura central na coordenação das decisões de um filme, vale lembrar que ele não é o único agente responsável por dirigir a

atenção do público. Ainda que mediada, a própria intencionalidade do elenco e da equipe podem dividir o papel autoral das reações que o filme provoca. A autoria, portanto, deve ser compreendida como um processo compartilhado, uma vez que um filme é um quase que inexoravelmente uma criação coletiva, no qual diversos profissionais (como roteiristas, diretores de fotografia, editores, sonoplastas e atores) contribuem para moldar a atenção e as reações do espectador.

Isto posto, há de que se compreender que para Michael Haneke o que acontece é um desenvolvimento de suas motivações estéticas e estilísticas a partir de um profundo descontentamento com os modelos dominantes do cinema *mainstream*. Tanto no contexto histórico de Hollywood clássica, no que diz respeito a narrativas simplistas e propagandas ideológicas, quanto nas grandes produções pós-modernas das décadas de 1980 e 1990, com relação a normalização da violência como um objeto de consumo. Isso se consolida quase que na forma de um projeto de antíteses, onde não apenas o conteúdo das obras, mas substancialmente seu estilo buscará se opor às convenções do cinema *mainstream*.

Meus filmes são uma reação ao cinema que já existe. Os autores dos filmes *mainstream* não são estúpidos. Eles veem os abismos tanto quanto eu, mas deliberadamente não os abordam, porque a reafirmação é mais fácil de vender do que a agitação. (HANEKE, 2009)

No mesmo sentido, é importante observar que a produção cinematográfica de Michael Haneke, em seu conjunto, coloca-o em uma posição controversa no que diz respeito ao grau de subversão presente em seus filmes. Principalmente através da unicidade da obra, talvez o diretor ocupe um patamar mais alto do que seus discursos reconhecem. Isto porque embora vários filmes – em especial a Trilogia da Glaciação, mas também outros como *O Tempo do Lobo* (2003) – de fato funcionaram mais como experimentos cinematográficos do que como obras para o grande público, carregando consigo a função formal de desconstrução de um cinema *mainstream*, outras acabaram gerando o efeito contrário.

O filme *Violência Gratuita* (1997), por exemplo, enfrentou uma resistência massiva, tanto do público quanto da crítica especializada. A violência naturalista e a forma como a manipulação espectral é explorada levou muitos a interpretá-lo como semelhante às produções que ele deveria criticar, apesar de sua clara intenção oposta. O crítico Jim Emerson (2008) se referiu ao filme como “a execução laboriosa de uma noção abstrata”, concluindo com a afirmação de que alguém “[...] não precisa assistir tudo para entender a ideia, a menos que realmente queira”. A ideia de fato corrobora com a frase jocosa de Haneke que acompanhou o

lançamento do filme: “quem saiu no meio do filme não precisava assistir, e quem era doente o suficiente para ficar até o fim precisava”.

Fato é que o filme ascendeu a categoria de *clássico cult*, juntamente com obras marcadas por reproduzir aquilo que o espectador não quer ver, como *A Professora de Piano* (2001) e *Caché* (2005). Parte desse sucesso se consolida com notoriedade a partir do reconhecimento internacional das obras *A Fita Branca* (2009) e *Amour* (2012), que juntas colecionaram duas Palmas de Ouro e um Oscar no breve espaço de três anos. Esse reconhecimento internacional, tanto em Cannes, comumente premiando o cinema de arte, quanto em Los Angeles, tradicionalmente premiando os padrões da indústria hollywoodiana, corroboraram para a dicotomia entre o discurso autoral do diretor e a percepção crítica e histórica do impacto de seus filmes como instrumento de contra cinema.

Neste sentido, é possível concluir que a utilização do sistema formal como característica central do processo crítico que o autor exerce, e a quem ele é exercido, é limitada. Há ao mesmo tempo o sincretismo de sistemas tradicionais consolidados, preponderantes em algumas obras, e a execução de movimentos experimentais, mais visíveis em outras. Por este motivo talvez não seja possível ratificar as afirmações de um sistema único de combate a indústria hollywoodiana em uma filmografia densa, complexa e extensa como a de Michael Haneke. Bem como a oposição maniqueísta que se faz à Hollywood, que por também ser extensa, densa e complexa em sua multiplicidade a torna um alvo grande demais para sequer ser considerado.

Por outro lado, há dispositivos do sistema estilístico de Haneke que podem ser alocados e referenciados em relação a tempos específicos ao longo da evolução do cinema, não se prendendo necessariamente a um modo de produção majoritário. Para isto a análise seguirá no curso da evolução histórica do cinema para propor algumas aproximações teóricas.

1.2 A evolução do estilo na história do cinema: mise-en-scène e enquadramentos

Ao propor a análise do estilo de um autor é preciso compreender que este não pode ser estudado à parte da sua estrutura fílmica. Dispositivos como uma possível dispersão de personagens ou a manipulação da cronologia, traços que evocam paralelismos e tendem a se repetir ao longo do enredo, identificam além da estrutura organizacional de um filme as funções das técnicas utilizadas por um cineasta. Esses elementos fornecem a base para uma estrutura estilística comum, que, por fim, poderá ser referida como um estilo específico em sua

completude, seja ele genérico, de um período histórico, movimento ou autor específico. No caso do cinema de Michael Haneke, há muitas características que possuem potencial para serem analisadas, desde a estratificação narrativa gerada por várias linhas de narração dispersas e com muitos personagens, a repetição de técnicas que buscam criar padrões e significados a partir deles. Aqui, porém, através de fotogramas selecionados, a análise se limitará à cinematografia e a *mise-en-scène*, com intuito de exemplificar um a evolução destes dispositivos ao longo da história do cinema.

Para fins terminológicos, este trabalho adotará as divisões da história do cinema propostas por Kristin Thompson e David Bordwell em seu livro *Film History: An Introduction*, partindo de traduções livres e adaptadas que se aproximem ao máximo do conceito trabalhado. Deste modo, o primeiro cinema (*early cinema*) abrange produções até 1919, englobando desde os primórdios da invenção do dispositivo cinematográfico até os primeiros anos de expansão internacional e a gênese do classicismo hollywoodiano¹. Em seguida, temos o período do cinema mudo tardio (*late silent era*), que se estende até 1929. Esse período é marcado por movimentos como o impressionismo francês, o expressionismo alemão e, apesar de incluir um intervalo temporal em que o som síncrono já havia sido desenvolvido, se refere especificamente as últimas grandes produções hollywoodianas que não o utilizaram. A partir de então, inicia-se a fase de desenvolvimento do cinema sonoro (*development of sound cinema*), que perdura até 1945, seguida pela chamada era pós-guerra (*the postwar era*), que vai até 1960. Estas duas, muito mais densas e repletas de movimentos de internacionalização e desenvolvimento de gênero. É importante ressaltar que, ao mencionar a "era pós-guerra", este estudo sempre fará referência à divisão temporal proposta por Thompson e Bordwell, excluindo qualquer associação ao período posterior à Primeira Guerra Mundial, cujas nuances estilísticas estão contidas no período do cinema mudo tardio (THOMPSON; BORDWELL, 2019).

O período do primeiro cinema, por se tratar de uma forma de arte ainda nova, contava com um sistema fílmico submetido a uma limitação técnica relevante. Esta limitação levou, ao mesmo tempo, à criação de um estilo próprio distinto, mas também a exploração de sistemas simples para a criação de formas primordiais que perduraram esteticamente ao longo dos anos.

¹ Destaca-se, especialmente para esse termo, uma tradução livre direcionada a leitura da obra *Film History: An Introduction*. Isto porque, em outras obras, como *A Arte do Cinema* (2013), dos mesmos autores, a tradução conferida como "o cinema das origens" da conta de um período menor, especificamente focado no período em que o dispositivo cinematográfico era pouco consolidado e a forma narrativa ainda não havia se tornado tão comum e popular (1893-1903). Nota-se ainda que aqui não se trata de uma imprecisão, mas de obras cujos objetivos didáticos diferem em sua natureza. Um livro trata puramente do desenvolvimento da história do cinema, em grandes blocos que possuem subdivisões minuciosas. Outro utiliza um de seus capítulos para navegar pelos principais marcos, vertentes e movimentos de forma introdutória.

Isto é, a grande diferença entre o modelo *mainstream*, o qual a maioria dos espectadores está acostumado, reside num estilo mais simples, pautado pela ausência entre variações de plano e contraplano, ângulos distintos e enquadramentos aberto e fechado, formas complexas de montagem, bem como a ausência do som.

Embora a tecnologia disponível àquele tempo limitasse o uso de certos dispositivos dependentes da evolução tecnológica, é possível observar a evolução de outras técnicas que já estavam disponíveis, mas que, foram pouco a pouco tornando-se um padrão utilizado no cinema. Um exemplo disto é a relação de lógica temporal na montagem, que se desenvolveu neste período. A ideia de combinar duas gravações de duas câmeras distintas em uma única sequência de quadros, por exemplo, não era uma técnica notória dentro da montagem. Este efeito é uma clara relação do uso do dispositivo e a sua manipulação para os fins narrativos, movimento esse que é aperfeiçoado por Griffith a partir de 1908 (BORDWELL, 2013, p. 694-6955). Deste modo, ao passo que o dispositivo perdia autonomia e passava a se submeter a narrativa, criavam-se padrões específicos e determinados que, pouco a pouco, cunhavam o estilo deste período, através da repetição destes sistemas formais organizados.

Bordwell reforça ainda, que em meados de 1908 era comum observarmos uma teatralidade excessiva, mencionando por exemplo, sobre os fotogramas desta era, que “*os atores estão ordenados em fila e longe de nós*” (2013, p. 13). Essa bidimensionalidade é um fruto de uma exploração do cinema ainda muito dependente das formas de arte já existentes, no caso, a disposição teatral dos personagens, onde apesar de haver montagem, ela se relacionava com o enredo de maneiras bruscas e pouco naturais. Esse padrão de relação do enquadramento com o posicionamento dos personagens pode ser visto em quase todos os filmes da primeira década do Cinema.

Esta disposição de personagens, ou seja, seu enquadramento e as características gerais da mise-en-scène, formam um parâmetro. A reiteração desse parâmetro é, possivelmente, o que aqui entendemos como o uso repetido do sistema formal, o qual gerará um estilo característico. As imagens a seguir contemplam exemplos desses tipos de planos, retirados de importantes filmes como *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), *Alice in Wonderland* (Cecil Hepworth e Percy Stow, 1903), *Ben Hur* (Sidney Olcott, 1907) e *The Teddy Bears* (Wallace McCutcheon e Edwin S. Porter, 1907).



FIGURA 2: Fotogramas respectivamente dos filmes *The Great Train Robbery*, *Alice in Wonderland*, *Ben Hur* e *The Teddy Bears*.

Nas décadas seguintes a continuidade através da montagem passou a se tornar ainda mais proeminente. Técnicas de ligação, ou *raccords*, passaram a se tornar um estilo padronizado da indústria hollywoodiana, garantindo a continuidade visual, temporal e narrativa entre planos e cenas (BORDWELL, 2013, p. 696).

Em continuidade à exploração de profundidade de campo e *mise-en-scène*, como mostrado nos fotogramas anteriores, é possível analisar como a crescente exploração do espaço tridimensional possível se tornou mais corriqueira. Filmes que exploraram melhor características da profundidade de campo, gerando uma imagem mais volumétrica e menos teatral, por exemplo *O Presidente* (Carl Theodor Dreyer, 1919) e *O Gabinete de Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), podem ser vistos no quadro abaixo:



FIGURA 3: Fotogramas dos filmes *O Presidente* e *O Gabinete de Dr. Caligari*, respectivamente.

Em ambos os casos surge em segundo plano um personagem cujo objetivo é antecipar a interação que ocorrerá com aqueles que estão em primeiro plano. De fato, aqui, embora a profundidade seja clara, ela depende do movimento.

Em ambos os casos, surge em segundo plano um personagem cujo objetivo é antecipar a interação que ocorrerá com aqueles posicionados em primeiro plano. De fato, embora a profundidade esteja claramente presente, ela ainda depende fortemente do movimento dos personagens para se manifestar com plenitude. Essa característica revela certa imaturidade nas possibilidades da cinematografia da época, que ainda não havia desenvolvido recursos suficientes para explorar a *mise-en-scène* de maneira independente do dinamismo físico da cena, e por isso, limitava o uso da tridimensionalidade para um movimento de ação que tem como fim uma única interação.

A dependência do movimento dos personagens faz com que, mesmo em fotogramas isolados, permaneça uma sensação de *tableau*, gerada pelo enquadramento geral e pela disposição frontal dos personagens. Esse arranjo, embora crie a antecipação dramática proposta, limita a multiplicidade potencial da *mise-en-scène* e restringe a capacidade dos enquadramentos de dialogarem com as ações individuais dos personagens.

Deste modo, ao avançar algumas décadas, podemos ver uma utilização mais refinada deste parâmetro, passando a abarcar diferentes enquadramentos para personagens em um mesmo plano, utilizando-se da profundidade de campo para gerar umas características estilísticas única da linguagem cinematográfica. No fotograma abaixo, de *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939), vemos personagens interagindo de maneira independente, e movimentos de ação que não se compilam em um único ponto. Eles surgem a partir de um espaço obtuso e há uma maior integração da *mise-en-scène* com a cinematografia. Essa integração fica muito

mais visível em uma cena de visível *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), onde a janela aberta em um dia de nevasca (algo que trataremos mais adiante como *motivação composicional*) leva o olhar para um novo quadro cujo centro de ação do personagem não se relaciona diretamente com o dos seus pares. Vemos ainda a utilização de distintos enquadramentos e ângulos em relação a cada personagem, tudo isso transcorrendo numa mesma cena.



FIGURA 4: Fotogramas dos filmes *A Regra do Jogo* e *Cidadão Kane*, respectivamente.

Vale destacar também que todos os fotogramas aqui tratados utilizam a câmera estática, e dependem de recursos que não o movimento de câmera para a exploração da tridimensionalidade. De todo modo, o exemplo do amadurecimento de profundidades de campo, enquadramento, e mise-en-scène é apenas um dos tantos que poderiam ser utilizados neste momento, incluindo questões como a evolução das formas de aplicação do som, do ritmo da montagem e até das formas como a câmera se move em uma determinada cena.

Há ainda que se entender que esse referido refinamento da utilização das técnicas não é sinônimo de um cinema melhor ou pior, mas da consolidação de uma prática reiterada que formam um estilo comum. A ascensão do cinema falado, por exemplo, gerou debates intensos sobre seu impacto na linguagem cinematográfica. Juntamente com outros teóricos, Rudolf Arnheim apontou a introdução do som como uma consequência puramente técnica, alertando perigo resultante da perda das características puramente imagéticas intrínsecas ao cinema mudo. Nesse sentido a introdução do som passou a representar um caminho sem volta a um que busca apenas imitar o mundo real (2012, p. 163). Em contraposição a esta interpretação, Michel Chion destacou a ascensão do som como essencial para o cinema, produzindo um detalhado estudo com base na ideia da geração de novas possibilidades expressivas que apenas o som era capaz, sustentando-se por exemplo na ideia do verbocentrismo do cinema e da padronização do

valor absoluto do tempo fílmico, que passou a ser conservado entre a tomada e a projeção (2011, p. 16). Ainda que, na atualidade, som e imagem pareçam indissociáveis, assim como outros processos de convenção do cinema, é importante reconhecer que essa evolução não representa necessariamente uma melhoria, mas uma transformação que reflete as possibilidades do estilo.

Essa transformação foi impactada diretamente pela organização industrial do cinema, uma vez que a partir da segunda década do século XX houve uma grande migração do cinema para o oeste dos Estados Unidos. Ali conglomerados começaram a ser formar e dar origem a algumas das mais importantes empresas do ramo, que inclusive permanecem ativas até hoje, como MGM, Fox Film Corporation, Warner Bros, Universal e Paramount (BORDWELL, 2013, p. 693). Há então uma crescente onda de investimentos que encaminha o cinema para uma sólida forma comercial. Nesse contexto surgem produções cinematográficas com mais recursos, e, portanto, de maior complexidade, encabeçadas por Griffith, Keaton, Fairbanks e Charles Chaplin. Contudo, apesar de suas inovações artísticas e narrativas, esses cineastas operavam dentro de um sistema industrial rigidamente estruturado, que padronizava seus métodos de produção e limitava a experimentação formal, gerando, portanto, um estilo próprio. Como destacam Bordwell e Thompson:

Todos os grandes estúdios utilizavam os mesmos sistemas de produção com uma divisão de trabalho similar. A produção independente tinha menor importância algumas das empresas independentes fizeram filmes de baixo orçamento, geralmente fároestes, para cinemas pequenos localizados em zonas rurais. Mesmo estrelas e produtos poderosos de Hollywood encontravam dificuldade em permanecer independentes. (2013, p. 697)

A uniformidade nos métodos de produção e a adoção de uma divisão de trabalho padronizada refletem a eficiência operacional do sistema industrial de Hollywood, mas também evidenciam como esse modelo limitava a diversidade criativa e marginalizava vozes independentes no campo cinematográfico. Assim, ao passo que grandes estúdios concentravam recursos financeiros e tecnológicos, garantiam a ampla visibilidade de suas produções, e as diferenciava das feitas em espaços periféricos e mercados secundários.

Deste modo, o grande crescimento de recursos proporcionado pelas produções cinematográficas nas décadas de 1920 e 1930 culminou na introdução do som síncrono, ou do cinema falado. Essa transição tecnológica marcou uma mudança significativa na forma como as narrativas eram construídas e percebidas pelo público, gerando a formação de um estilo hegemônico que se consolidaria ao longo das décadas seguintes. Contudo, essa não foi a única transformação tecnológica a impactar profundamente a linguagem cinematográfica. Posteriormente, a introdução da cor no cinema seguiu um caminho semelhante: inicialmente

vista com desconfiança por alguns cineastas e críticos, ela acabou se tornando um padrão dominante na indústria, redefinindo as expectativas do público e estabelecendo um novo estilo dominante.

Ambas as mudanças mencionadas, assim como outras que poderiam igualmente integrar essa discussão, como o desenvolvimento de câmeras mais modernas, o advento do *steadycam*, lentes com maior sensibilidade em ambientes de baixa luminosidade ou a ascensão do vídeo digital, frequentemente surgem atreladas a demandas artísticas antes de serem absorvidas pelas necessidades comerciais. Por essa razão, é redutor atribuir a evolução do estilo cinematográfico exclusivamente a fatores econômicos ou industriais. A interação entre tecnologia, criatividade e contexto cultural é profundamente complexa e dinâmica, configurando um diálogo contínuo entre a inovação técnica dos formatos hegemônicos e a reinvenção de dispositivos já superados pelo cinema independente e de arte.

1.3 O estilo hegemônico e a indústria hollywoodiana

Como disse David Bordwell (1985, p.156), quer chamemos tal estilo de cinema *mainstream*, dominante ou clássico, intuitivamente reconhecemos um filme comum e facilmente compreensível quando o vemos. Enquanto em outras escolas e vertentes cinematográficas, um pequeno número de cineastas trabalhou dentro de circunstâncias históricas específicas por apenas alguns anos, Hollywood abrangeu um período muito mais longo e envolveu uma gama muito mais ampla de talentos e produções. Deste modo, ainda que seja difícil definir um estilo de grupo distintivo para Hollywood, como o Expressionismo Alemão, o cinema de montagem soviético ou a Nouvelle Vague francesa, há um sistema formal possível de ser identificado por métodos que continuam a se repetir até mesmo nos dias de hoje:

Podemos começar com uma descrição do estilo hollywoodiano derivado do próprio discurso de Hollywood, esse enorme conjunto de declarações e pressupostos encontrados em revistas especializadas, manuais técnicos, memórias e materiais de divulgação. [...] Repetidos incansavelmente por pelo menos setenta anos, tais preceitos sugerem que os praticantes de Hollywood se reconheciam como criadores de uma abordagem distinta à forma e técnica cinematográficas que podemos justamente rotular de 'clássica'. (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005, p.2, tradução nossa) ²

² Texto na língua estrangeira: *We could start with a description of the Hollywood style derived from Hollywood's own discourse, that enormous body of statements and assumptions to be found in trade journals, technical manuals, memoirs, and publicity handouts. We would find that the Hollywood cinema sees itself as bound by rules that set stringent limits on individual innovation; that telling a story is the basic formal concern, which makes the film studio resemble the monastery's scriptorium, the site of the transcription and transmission of countless narratives: that unity is a basic attribute of film form; that the Hollywood film purports to be 'realistic' in both an*

Esses preceitos revelam que o cinema de Hollywood se entende como vinculado a regras que impõem determinados limites à inovação individual, priorizando a narrativa como sua preocupação formal básica. O estúdio de cinema hollywoodiano funciona como um espaço dedicado à transcrição e transmissão de histórias, sendo a unidade um atributo fundamental da forma sua forma cinematográfica. O filme também busca ser realista tanto no sentido de retratar situações verossímeis e cotidianas quanto no de representar eventos históricos, enquanto impõe um esforço para esconder seu artifício filmico por meio de técnicas que favoreçam uma narração transparente. Deste modo, busca-se que o filme seja compreensível e não ambíguo, e que seu apelo emocional seja projetado para transcender classe e nação, consolidando uma influência cultural de alcance global. (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005, p.2)

Em geral, estes filmes seguem um padrão de narração bem definido, onde personagens claros e consistentes enfrentam e resolvem conflitos, geralmente terminando-os de forma decisiva. A utilização de determinadas técnicas também é compartilhada, sendo raras grandes inovações estilísticas, uma vez que como em todo objeto comercial há a manutenção daquilo que já funcionou. Este padrão reflete a *história canônica* que é comum em nossa cultura, com uma estrutura narrativa que começa com calma, passa por uma perturbação e termina com a resolução dessa perturbação (BORDWELL, 1985).

Este sistema comum hollywoodiano, visto aqui como hegemônico, bem como os modos de fazer cinema que ele difundiu na grande indústria ao redor do mundo, acaba por ser alvo central do crivo crítico que o cinema de Michael Haneke possui. Talvez seja um pouco utópico reafirmar que Haneke faz um cinema não-manipulativo. A manipulação da imagem é intrínseca ao audiovisual. Até mesmo documentários manipulam a realidade em prol de uma narrativa. Aqui o conceito de “manipulação” presente nas suas falas parece ser mais específico do que generalista, focado em um certo tipo de manipulação imagética em prol de uma reação artificial do espectador. Laura Mulvey destaca, a partir do estilo hollywoodiano, uma definição formal muito próxima do que compõe o ódio *hanekiano* deste estilo cinematográfico:

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos, (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem

Aristotelian sense (truth to the probable) and a naturalistic one (truth to historical fact); that the Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and ‘invisible’ storytelling; that the film should be comprehensible and unambiguous; and that it possesses a fundamental emotional appeal that transcends class and nation. Reiterated tirelessly for at least seventy years, such precepts suggest that Hollywood practitioners recognized themselves as creating a distinct approach to film form and technique that we can justly label ‘classical.’ (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005, p.2)

patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas. (MULVEY, 1989, p.16)

Esse excerto compila questões sobre a satisfação e o prazer visual que fazem da violência, por exemplo, uma forma de entretenimento consumível. Por isso, pode-se dizer que a aversão de Michael Haneke à Hollywood segue coerentemente a definição de Laura Mulvey. Ainda que precisemos impor um certo limite a noção de não-manipulação da imagem – como o quão manipulável uma mesma cena pode ser, através do estilo, para que se torne menos ou mais palatável – o cerne desta questão reside diretamente na dicotomia entre a representação do real e a representação melodramática, e as diferentes questões que estes modos tendem a abordar de maneira a seguir uma convenção estilística.

Neste mesmo sentido a erotização da violência surge como um dos pontos cruciais de crítica de Michael Haneke, principalmente no já debatido *Violência Gratuita*, uma obra que possui como objetivo central mimetizar a normalização da violência hollywoodiana através de um estilo naturalista. Ainda assim, pode parecer estranho combater a violência excessiva da indústria (melodramática) oculta pelo estilo, com a exploração da violência excessiva realista, ressaltada pelo estilo, porém o autor justifica:

[...] é um filme violento porque não permite que você consuma a violência. Normalmente, em um filme de ação, a violência é retratada de uma maneira que não machuca o público. Como espectador, você se sente bem com isso. É quase como se você estivesse em uma montanha-russa — é uma emoção. Nos meus filmes, o que eu tento fazer é retratar a violência de uma forma que ela se torne realidade novamente para o público. (HANEKE, 2020)

Haneke se manifestou múltiplas vezes contra obras específicas de Hollywood de diferentes períodos, seja pela propaganda contida nas obras financiadas ao longo da segunda guerra mundial, pela forma da representação da violência, em títulos pós-modernos como *Assassinos por Natureza* (1994, Oliver Stone), ou pela própria forma como o suspense representado em tela excluía o espectador de criar suas próprias respostas em prol do melodrama, como com *A Queda! As Últimas Horas de Hitler* (2004, Oliver Hirshbiegel). Para Haneke fazer uma obra com objetividade significa deixar que o próprio espectador crie suas próprias respostas e tenha emoções genuínas a partir delas, no lugar de tê-las guiadas pelo estilo.

Nesse sentido fica claro que essa opção de se recusar a responder questões grandes e complexas da humanidade ocorre inclusive na contramão do realismo, tão atribuído aos seus filmes. Um exemplo famoso é o desapareço de Michael Haneke pelo aclamado filme *A Lista de Schindler* (1993, Steven Spielberg). Isso ocorre, especificamente, numa crítica à cena do banho

(FIGURA 5). Esta sequência retrata um grupo de mulheres judias, separadas dos homens, sendo conduzidas a uma casa de banho que acreditam ser uma câmara de gás, presumindo que serão executadas. O clímax ocorre quando, em vez do gás, jorra água dos chuveiros, revelando que era, de fato, apenas um banho.



FIGURA 5: Sequência de fotogramas selecionados da sequência do banho (*A Lista de Schindler*).

Haneke não está preocupado com a manipulação da realidade em si. Afinal, a prática de gerar incerteza sobre o que aconteceria nos banhos coletivos é baseada em relatos de sobreviventes do Holocausto e reflete o terror psicológico imposto pelos nazistas. Na verdade, Haneke está preocupado com os elementos técnicos e estéticos utilizados para reproduzir a cena. Ele questiona, em sua crítica, como a manipulação visual e sonora transforma o horror histórico em entretenimento. Portanto, o foco não está apenas na representação do grotesco e do cruel, algo recorrente na filmografia de Haneke, mas nos recursos técnicos empregados: cortes excessivos, primeiros planos contrastantes e uma iluminação precisa. Pode-se dizer que, para Haneke, a minuciosa composição dramática da cena tem por objetivo reproduzir no espectador o mesmo suspense vivido pelos personagens, só que desta vez com um filtro de entretenimento. Haneke aborda essa questão ao contrastar *A Lista de Schindler* com *Noite e Neblina* (1956), de Alain Resnais:

A ideia, a mera ideia de tentar criar suspense a partir da dúvida se vai sair gás ou água do chuveiro é, para mim, indescritível. Para mim, o único filme sobre o Holocausto que é responsável como obra cinematográfica é *Noite e Neblina*, de Alain Resnais.

Alain Resnais, no filme, pergunta ao espectador: o que você pensa sobre isso? Qual é a sua posição? O que isso significa para você? Isso é o que importa... Qualquer coisa que trate um tema como esse de forma entretenimento, para mim, é indescritível. (HANEKE, 2012)

É interessante notar que o diretor austríaco comumente se posiciona publicamente a partir desta linguagem personalíssima e empírica. Embora pareça absolutamente simples separar um curta documental independente, com um forte engajamento político, de uma superprodução de 22 milhões de dólares feita pela Universal Pictures, ele faz questão de apontá-la com ênfase no objetivo destas obras. Podemos, através destas e de outras falas, a parte do juízo de valor, buscar entender quais são os elementos formais que constroem as diferenças tão notórias destes filmes, principalmente no que diz respeito a utilização de técnicas e parâmetros, os quais registrarão um estilo típico para cada obra.

Neste mesmo sentido, o cineasta reafirma sua fama de cineasta *realista*. Aqui, assim como a noção de *manipulação*, o conceito de *real* tem suas minúcias. O lastro de realidade para o autor parece, de certo modo, estar mais ligado ao modo com que a imagem é apresentada (estilo) do que com a trama (*syuzhet*). Talvez seja preciso dizer que a objetividade dos filmes de Haneke não o fazem materialmente realista, uma vez que sociedade retratada por ele é propositalmente um objeto ficcional muito distante da realidade. Em contrapartida, suas opções formais se consolidam como um produto do que ele entende como a representação das coisas como elas são, com o mínimo de intervenção dramática.

Já que meus filmes deveriam ser realistas, tento evitar uma espécie de harmonizações falsas que retratem a beleza no sentido tradicional, criando lindas imagens. Acho que a verdadeira beleza é a precisão. Imagens precisas são importantes, não imagens bonitas. Lindas imagens pertencem aos museus, não em um filme realista. (HANEKE, 2000)

Já de acordo com a teoria neoformalista, esta dicotomia maniqueísta contida puramente na manipulação da forma parece se desvanecer em prol de um espectro que está mais relacionado com o aprendizado natural em oposição ao aprendizado cultural. Bordwell define as escolhas estéticas e texturais como raramente arbitrárias, no sentido de que elas produzem um conteúdo significativo objetivo, motivado. Ao mesmo tempo essa motivação está mais ligada a um espectro de reconhecimento que varia entre condicionamentos universais e particulares, à despeito do paradoxo alienação e ativação crítica do espectador. Isto, pois, partindo de sua teoria, a atividade do espectador não reduz com o uso de determinado estilo, qual seja, um conjunto de efeitos da linguagem mais próximos do contingente universal. Isso quer dizer, algo mais próximo de uma linguagem pré-programada no indivíduo, algo que possa ser representado a partir, por exemplo, de uma simples variação na tonalidade de cor (BORDWELL, 1996).

Embora o condicionamento do indivíduo em identificá-las, organizá-las, e atribuí-las significado, está, de fato, ligada a um desenvolvimento cultural reflexo à exposição do indivíduo para determinada forma de arte, a capacidade de identificá-la precede este aprendizado.

Do outro lado deste espectro residem manifestações visuais que dependem de um conhecimento particular e cultural mais específico. Em outras palavras, a habilidade para reconhecer o sistema significante de determinado parâmetro requer ampla exposição, treinamento ou orientação (BORDWELL, 1996). Nesse sentido quando Michael Haneke utiliza um procedimento estético que rompe com expectativas narrativas convencionais, onde o espectador não apenas lida com a percepção imediata da imagem, mas também é levado a mobilizar um repertório prévio para interpretar sua função dentro da obra. Diferentemente de efeitos visuais que operam por gatilhos sensoriais universais, essas construções exigem familiaridade com determinados códigos estilísticos ou referenciais históricos, muitas vezes acessíveis apenas por meio de exposição contínua ou instrução especializada.

De certo modo, o cinema de arte e o cinema autoral está mais propenso a lidar com o condicionamento de contingentes particulares, que buscam requerer esse aprendizado cultural refinado. Obras modernista possuem convenções relativamente mais obscuras, desde a música minimalista ou a pintura cubista exige o condicionamento prévio do espectador à habilidade específicas (BORDWELL, 1996, p. 95). Portanto o motivo pelo qual tanto se reforça a ideia de *ativação* do espectador nada mais é, a partir da construção do estilo filmico, do que a utilização de sistemas especializados cujo reconhecimento depende de uma erudição prévia.

É ainda válido reiterar, que de acordo com os próprios exemplos de Bordwell, podemos inferir que o espectro entre contingente universal e particular pode estar relacionado à forma e ao conteúdo mutuamente. Por exemplo em *A Fita Branca*, a imagem das crianças em contraste aos atos de violência praticados no filme exige uma localização temporal do espectador, a qual não é explícita. De certo modo se exige que o espectador localize o vilarejo geograficamente, bem como o tempo histórico em que a narrativa se passa, e ainda, correlacione a geração infante deste período aos adultos do período da segunda guerra mundial. Há, portanto, um longo caminho material entre o contingente universal – qual seja o personagem que produz a vilania, cuja identificação se dá de forma mais natural – e o particular – o referencial histórico e cultural que aquele personagem representa diretamente.

Em oposição, se tratando puramente de estilo, com objetivo de deixar de lado a interpretação material narrativa, aparecem as variações técnicas e paramétricas, objeto central de interesse deste estudo. Aqui, revolvem conceitos puros do cinema e que necessitam desse

condicionamento particular para serem identificados. Bordwell cita, por exemplo, o cinema de arte dos anos 1960 que cultiva jogos com o tempo narrativo ou mudanças entre preto e branco e cor (1996, p. 94). Na mesma toada deste cinema encontra-se o modernismo que parece mais ter influenciado o cinema de Michael Haneke, e que será abordado no próximo subcapítulo.

Conclui-se, portanto, que, embora o foco deste estudo seja o estilo e não a realidade histórico-materialista por trás das escolhas de um determinado diretor, é importante ressaltar que as motivações por trás de um estilo artístico não se limitam a experimentações texturais ou a questões puramente estéticas. Há, na verdade, um posicionamento de contra cinema.

Uma motivação política e ideológica que pode orientar a criação cinematográfica, muitas vezes manifestada numa práxis cinematográfica que se opõe às convenções narrativas e estéticas do cinema *mainstream*, buscando questionar estruturas de poder, subverter expectativas do público e propor novas formas de representação. Essa postura é necessariamente guiada pela experiência prévia de cada artista, bem como por suas visões de mundo e engajamentos políticos. Desta forma, mesmo ao abordar uma mesma narrativa, diferentes diretores podem criar obras com abordagens e efeitos distintos, balizados pelo modo como os sistemas de estilo funcionam dentro do seu processo de criação.

Haneke rejeita vigorosamente o estilo hollywoodiano, pois, para ele, se opor ao cinema industrial *mainstream* significa também se opor a uma ideologia que contradiz a essência da arte cinematográfica. Bordwell, entre outros teóricos do meio neoforalista, destaca a variedade de estilos, gêneros e a capacidade de inovação dentro do cinema comercial hollywoodiano, e não obsta o hegemônico ao clássico como fator determinante na atividade do espectador. Em contrário, propõe um espectro teórico para analisar os diferentes níveis de engajamento com um filme. Ainda assim, reconhece que a transformação artística e a continuidade do modelo clássico coexistem no cinema americano contemporâneo, ideia que ressoa em algumas das noções presentes no pensamento de Michael Haneke.

Naturalmente, ao longo dos anos que estou considerando (60s - 00s), os filmes americanos mudaram enormemente. Eles se tornaram mais sensuais, mais profanos e mais violentos; piadas sobre flatulência e kung fu estão por toda parte. A indústria se metamorfoseou em um colosso corporativo, enquanto novas tecnologias transformaram a produção e exibição. E, chegando à minha principal preocupação, ao longo das mesmas décadas, algumas estratégias inovadoras de enredo e estilo ganharam destaque. Por trás dessas estratégias, no entanto, estão princípios firmemente enraizados na história do cinema de estúdio. (BORDWELL, 2006, p. 1, tradução nossa³)

³ Texto na língua estrangeira: *Naturally, during the years I'm considering, American films have changed enormously. They have become sexier, more profane, and more violent; art jokes and kung fu are everywhere. The industry has metamorphosed into a corporate behemoth, while new technologies have transformed production and exhibition. And, to come to my central concern, over the same decades some novel strategies of plot and style have*

Assim, a incompatibilidade de ideias demonstradas neste estudo não poderá deixar de sublinhar a oposição do teórico racional, na figura das análises neoformalistas de Bordwell, e o discurso autorístico estridente do cineasta, na figura da política de oposição a indústria hollywoodiana. Há, em suma, que se reconhecer que ainda que Michael Haneke os despreze, comumente fará uso de contingentes universais para alcançar momentos de suspense e manipulação das emoções de seu espectador, mesmo contra sua vontade. E que para Bordwell, ainda que valorize toda a construção histórica e estética de um estilo que é fenômeno de massa, há de notar que ele identifica e aponta a pasteurização organizada dos produtos da grande indústria (os mesmo que Haneke tanto crítica). A intenção, portanto, não é a de pô-los em acordo, mas de aproveitar a importante contribuição de Bordwell para o estudo do estilo no cinema e da narração paramétrica e, assim, desenvolver um diálogo que explique os sistemas estilísticos da obra de cinema de Michael Haneke.

1.4 A influência modernista

O modernismo no cinema, de modo geral, representa uma ruptura deliberada e autoconsciente com os paradigmas estabelecidos pelo que aqui tratamos como formato hegemônico, o produto da grande indústria cinematográfica. Na forma, enquanto o modelo hollywoodiano se caracteriza por narrativas lineares, personagens psicologicamente definidos e a busca por uma resolução clara dos conflitos, o cinema modernista desafia essas convenções através da fragmentação narrativa, da ambiguidade psicológica e da ausência de resoluções definitivas. No conteúdo há uma guinada crítica proeminente, trocando a representação do melodrama pelo realismo e renegando respostas gerais de reafirmação como conclusão da obra.

Com isso vêm também uma maior complexidade do sistema normativo significante destes filmes. O cinema modernista pós-1940, embora se apresente como um instrumento de questionamento das normas sociais e cinematográficas estabelecidas, frequentemente adota uma linguagem mais complexa e intelectualizada. Isso pode torná-lo pouco acessível a um público com um repertório menos específico ou uma disposição para decifrar suas camadas estilísticas e narrativas. No entanto, essa complexidade não implica necessariamente em uma desconexão com as classes sociais mais amplas; ao contrário, a proposta de ruptura com a

risen to prominence. Behind these strategies, however, stand principles that are firmly rooted in the history of studio moviemaking (BORDWELL, 2006, p. 1).

narrativa convencional oferece uma forma de expressão crítica que pode ressoar de maneiras diversas, dependendo do contexto cultural e social do público. Este paradigma se refere diretamente ao espectro anteriormente definido por Bordwell, onde as convenções de um sistema estilístico se afastam de um contingente universal para recobrir uma significação particular e limitada.

Neste sentido, voltam à tona correntes artísticas e filosóficas como o existencialismo e o surrealismo, que não emplacaram com o grande público nas vanguardas dos anos 20. Em conjunto com temáticas críticas, estas formas procuraram explorar a subjetividade e a complexidade da experiência humana, utilizando técnicas inovadoras como a montagem descontínua, a quebra da quarta parede e a mistura de realidade e ficção.

A partir dos anos 60, esse movimento de ruptura tomou conta dos diretores europeus. O renascimento desse cinema de oposição como um movimento coincidiu com um crescente apoio institucional à produção cinematográfica fora do circuito tradicional de Hollywood. Novos festivais de cinema e espaços culturais proporcionaram plataformas para cineastas emergentes, enquanto revistas especializadas e publicações acadêmicas começaram a discutir e analisar o trabalho desses diretores, reconfigurando assim a narrativa histórica do cinema (BORDWELL, 2013, p.123).

Vale lembrar que os movimentos de experimentação modernista com origem nos anos 1920 não desapareceram completamente para renascer como o modernismo aqui descrito. Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema de arte na Europa emergiu como uma resposta à dominância crescente de Hollywood, com uma estratégia distinta de não competição direta. Em vez de buscar replicar o modelo de sucesso americano, cineastas europeus exploraram outros caminhos focados em narrativas e estilos que refletiam profundidades culturais e sociais distintas, muitas vezes inspiradas em formas de arte anteriores.

No entanto, é importante distinguir o modernismo das vanguardas dos anos 1920, que frequentemente replicavam experimentações de outras artes, do modernismo propriamente cinematográfico do pós-guerra, que passa a desenvolver uma linguagem própria e autônoma.

O primeiro impacto do 'movimento moderno' no cinema ocorreu nos anos 1920. O exemplo mais claro disso, é claro, é Eisenstein. Ao mesmo tempo, houve o trabalho da vanguarda parisiense – Léger, Man Ray, Buñuel – e de cineastas abstratos como Eggeling e Richter. Na Alemanha, o expressionismo influenciou o cinema na forma do *Caligarisimo*, principalmente sob o patrocínio de Eric Pommer. Mas, olhando para trás, podemos ver como esse primeiro contato foi superficial e como foi completamente obliterado durante os anos 1930. Na Rússia, o realismo socialista foi lançado, e o cinema de vanguarda dos anos 1920 foi interrompido. Na Alemanha, Pommer perdeu o controle da UFA após o desastre financeiro de Metropolis e, em

pouco tempo, o regime nazista estava no poder. (WOLLEN, 2013, p. 134, tradução nossa⁴)

Essa ruptura histórica permitiu que o modernismo cinematográfico pós-guerra emergisse como um fenômeno distinto, menos dependente das influências de outras artes e mais focado em desenvolver uma métrica própria, capaz de refletir as complexidades do mundo contemporâneo junto com a própria linguagem cinematográfica. Por isso, muitas vezes o *(re)nascimento* do modernismo é citado em simultaneidade com os movimentos específicos do pós-guerra, como a Nouvelle Vague francesa, o Novo Cinema Alemão e o cinema de autor italiano. Esses movimentos não apenas retomaram as experimentações formais das vanguardas dos anos 1920, mas também as reinventaram, adaptando-as a um contexto histórico e cultural radicalmente diferente.

De alguma forma, o surgimento do cinema de arte foi uma consequência das tentativas europeias de ressuscitar as indústrias cinematográficas nacionais após a Segunda Guerra Mundial e, ao fazê-lo, resistir à dominação de Hollywood. Na França, Alemanha e Itália, por exemplo, a intervenção estatal de vários tipos fomentou cinemas nacionais que eram distintos em comparação com as produções típicas de Hollywood do período. Em vez de competir com o cinema americano em seus próprios termos (a estratégia condenada adotada pela indústria cinematográfica britânica), as indústrias europeias buscaram nichos de mercado tanto nacional quanto internacionalmente. (TUDOR, 2005, p. 133, tradução nossa)⁵

A discussão sobre o cinema modernista como um cinema de oposição emerge das obras de críticos como Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, que desenvolveu uma estética baseada nas inovações de diretores como Antonioni, Godard e Resnais. Ropars-Wuilleumier propôs o conceito de cinema escritura (*film écriture*), no qual a montagem disjuntiva gera um jogo dinâmico de significados, em contraposição ao cinema comunicativo (*film véhiculaire*), que transmite uma mensagem definida através da identificação de uma realidade anterior. Essa abordagem desafia a visão de Bazin sobre decupagem clássica como um passo em direção a um

⁴ Texto na língua estrangeira: *The first impact of the 'modern movement' on the cinema took place in the 1920s. The clearest example of this, of course, is Eisenstein. At the same time there was the work of the Parisian avant-garde – Léger, Man Ray, Buñuel – and of abstract film-makers like Eggeling and Richter. In Germany Expressionism fed into the cinema in the form of 'Caligarisism', mainly under Eric Pommer's patronage. But looking back on it, we can see how superficial this first contact was and how it was completely obliterated during the 1930s. In Russia, socialist realism was launched and the avant-garde cinema of the 1920s cut short. In Germany, Pommer lost control of UFA after the financial disaster of Metropolis and soon, in any case, the Nazi regime was in power* (WOLLEN, 2013, p. 134).

⁵ Texto na língua estrangeira: *In some part, the rise of the art-movie was a consequence of European attempts to resurrect national film industries after the Second World War and, in so doing, to resist Hollywood domination. In France, Germany, and Italy, for example, state intervention of various kinds fostered national cinemas which were distinctive in comparison with the typical Hollywood productions of the period. Rather than compete with the American cinema on its own terms (the doomed strategy adopted by the British film industry), European industries sought niche markets both nationally and internationally* (TUDOR, 2005, p. 133).

realismo integral de tempo e espaço, ao sustentar que novos significados são produzidos apenas quando a montagem juntava fragmentos discretos (BORDWELL, 2013, p.129).

Através da montagem disjuntiva, da experimentação formal e da busca por uma abstração mais profunda, os cineastas modernistas buscaram criar um cinema que transcendesse as limitações da narrativa convencional. Por este motivo, em contraste com a previsibilidade e a clareza do cinema hollywoodiano, o cinema modernista exige um engajamento mais ativo do espectador, convidando-o a participar da construção de significado e a questionar as certezas narrativas e visuais. Assim, o cinema modernista não apenas se opõe ao modelo hegemônico clássico, mas também redefine a própria essência do que pode ser considerado cinema, abrindo novas possibilidades para a expressão artística e a percepção estética.

1.5 Michael Haneke e o *alto modernismo*

Roy Grundmann se refere ao período que compreende a obra para de Cinema de Haneke como *alto modernismo* (2010). Apesar de produzir um cinema comumente tido como modernista, há de que se identificar uma alocação tardia. Isto forneceu para Haneke a capacidade de ser influenciado por diferentes linhagens particulares, diferentes autores modernistas de diferentes países e que pertenceram a diferentes grupos. Esse não pertencimento específico de Haneke à um movimento coletivo sugere um estilo próprio que é reflexo de um autor que cresceu e construiu uma análise crítica proposital e, portanto, pode escolher deliberadamente a qual cinema ele se voltaria.

Para Haneke, no contexto de um mundo fragmentado, terreno fértil para suas influências modernistas, surgiram a necessidade e a pressão para que novas formas de cinema fossem desenvolvidas. Estas tinham objetivo principal de atender às demandas dos financiadores, e, portanto, a necessidade de distorcer seus conteúdos originais para torná-los consumíveis. Assim, as produções cinematográficas que não se adequavam a esse consenso eram frequentemente reconfiguradas, de modo que pudessem se alinhar às expectativas estabelecidas. Para eles as estratégias de implementação desse modelo comercial, num sentido semântico, assemelhavam-se ambos em países livres quando em regimes totalitários, onde a liberdade artística era severamente limitada. Por conta disso, desviar-se desse padrão era frequentemente sinônimo de cinema experimental, rotulo que retirava a relevância comercial de determinada obra. (HANEKE, 2010)

Deste modo, o *pot-pourri* de influências que aloca o estilo de Michael Haneke no modernismo é muito mais um compilado do seu referencial político quanto ao cinema como

arte do que uma reação a uma indústria que busca castrar o autor. No melhor dos casos pode-se dizer que é essa referência modernista que guiou sua obra, e por isso talvez um enquadramento de modernismo tardio seja o mais preciso dos tantos possíveis.

O mais emocionante e verdadeiro que o cinema internacional tem a oferecer pode ser encontrado nesta categoria de exceções: *Salò*, de Pasolini; *Serkalo*, de Tarkovsky; alguns filmes de Ozu, Rossellini, Antonioni e Resnais; *Artists*, de Kluge; *Chronik*, de Straub; e um punhado de outros. O que acontece neles? Os filmes são tão diferentes quanto seus autores e os círculos culturais de onde se originaram. O que eles têm em comum, e o que os diferencia da grande massa da produção cinematográfica, e até mesmo de outros filmes do mesmo autor, é sua bem-sucedida unidade entre conteúdo e forma. Isso destrói o consentimento duvidoso entre o representante e o representado e, como a cadeira de tortura óptica em *Laranja Mecânica*, de Kubrick, impede que fechemos os olhos e nos força a olhar no espelho: que visão! O horror! Espectadores acostumados e luxuosamente acomodados dentro das mentiras saem do teatro horrorizados. Famintos por uma linguagem capaz de capturar os vestígios da vida, e com corações e mentes subitamente abertos, os espectadores restantes esperam por uma continuação da sorte que inesperadamente ocorreu. (HANEKE, 2010)

Nesse excerto é possível identificar o levantamento, feito pelo próprio diretor, de aspectos específicos comuns de filmes muito diferentes entre si. Em destaque observa-se a presença de Ozu e Bresson (o qual não está explicitamente citado, mas é tema central do texto em que o excerto foi retirado), reconhecidamente exemplificados na obra de Bordwell como representantes do cinema paramétrico.

O modernismo como influência cinematográfica para Michael Haneke não é então apenas uma aproximação estética ou temática cultuada pelo meio que em que viveu ou a corrente em que pertenceu. Mas, em contrário, uma escolha deliberada a seguir os mesmos passos de autores que ele mesmo considera importantes para noção de cinema de arte a partir de uma vertente crítica.

Outra escolha deliberada é a vontade de possuir um estilo próprio, autoral. A maneira como Haneke se refere à Bresson deixa claro um molde propositado para criar uma estilística própria e única, identificável em seu cinema. Esse movimento de cinema de autor é outro referencial modernista sólido que corrobora para sua rotulação. De certo modo, com os mesmos processos de ênfase a experiência individual do cineasta, reflexo de suas preocupações pessoais, sociais e políticas, buscando expressar a subjetividade e a complexidade da experiência humana em determinado recorte local e temporal.

O que me impressiona em Bresson é a seriedade que ele traz tanto ao meio em si quanto ao espectador. Também gosto de seu olhar. O fato de ele ter a capacidade de inventar uma linguagem pessoal e única que reproduz sua maneira de perceber o mundo – isso é algo muito difícil de fazer. A maioria dos cineastas pega clichês cinematográficos e os usa como blocos de construção para seus filmes. Mas encontrar uma voz individual, uma assinatura para o seu trabalho, é extremamente difícil, e há

apenas alguns cineastas que conseguiram fazer isso. Vejo esses cineastas como referências no cinema. (HANEKE, 2017, tradução nossa)⁶

Dentre as citações recorrentes, e referências dentro de seus filmes, uma das mais diretas delas é, inclusive, à Bresson. Em um de seus trabalhos que precedem a obra de cinema, o filme *Wer war Edgar Allan?* (1984), produzido para a TV austríaca, contempla uma referência direta ao filme *Uma Mulher Delicada* (1969, Robert Bresson). Ambas as cenas retratam um suicídio através do lenço da vítima que paira a partir do parapeito de um prédio, como mostra a figura abaixo:



FIGURA 6: Fotogramas de *Wer War Edgar Allan*, dirigido por Michael Haneke em 1984 (à esquerda), e *Uma Mulher Delicada*, dirigido por Robert Bresson em 1969 (à direita):

Nessa cena temos a suposição do suicídio através de uma sequência poética ao invés de uma imagem gráfica do fato. A opção de não expor a violência em quadro pressupõe que o espectador retire do abstrato a conclusão pessoal da trama, de certo modo, sobrepondo o estilo ao enredo através da elipse imagética.

Essa elipse só adquire sentido em contraposição à ilusão hermeticamente selada própria das produções que dramatizam a imagem. Ou, em outras palavras, a omissão está constituída na ausência de algo que deveria estar presente por convenção e, por isso, vai de encontro aos contingentes universais. Embora essa oposição não esteja necessariamente ligada ao surgimento da arte no contexto industrial (já que a representação do suicídio pelo belo remonta a períodos anteriores ao cinema), ela ainda assim revela um sistema de modulação imagética que finge a existência de uma realidade intacta. Em se tratando da substituição dessa

⁶ Texto na língua estrangeira: *What strikes me about Bresson is the seriousness he brings to the medium itself and to the viewer. I also like his gaze. The fact that he had the ability to invent a personal, unique language that reproduces his way of perceiving the world—that's something very difficult to do. Most filmmakers take cinematic clichés and use them as building blocks for their movies. But finding an individual voice, a signature for your work, is extremely difficult, and there are only a few filmmakers who have been able to do that. I see those filmmakers as beacons in cinema. I'm thinking of such directors as Tarkovsky and Cassavetes* (HANEKE, 2017).

realidade intacta pela manifestação do parâmetro, temos como resultado uma forte característica do estilo modernista.

Apesar da obra de Haneke não se encontrar condicionada temporalmente no movimento modernista cinematográfico, coexistindo com vertentes claras de um período pós-modernista, é importante notar o quão arraigadas ao modernismo estão as características de seus filmes. Para além da forma, Catherine Weathley define a relação do cinema modernista com a contexto da obra de Haneke:

Chamar Haneke de ‘modernista’ não é apenas associar as qualidades formais de sua obra às qualidades formais de uma escola anterior de cinema, mas também compreender que seu trabalho tem relevância para o seu tempo, entender as maneiras precisas pelas quais ele se conecta com o clima social moderno em que trabalha. E é verdade que, ao mesmo tempo em que olham para uma era anterior, os filmes de Haneke estão profundamente ligados às correntes da era social em que são produzidos, sendo as conexões entre os filmes e essa era social complexas e multifacetadas. (WHEATLEY, 2009, p.23, tradução nossa)⁷

A análise do desenvolvimento da obra para cinema de Michael Haneke, compreendida entre 1989 e 2017, abarca um recorte temporal de quase 30 anos. Esse período sugere que o cinema do diretor, frequentemente citado como o último modernista, sofreu transformações tanto formais quanto estilísticas, além de possíveis migrações conceituais, fruto do contexto social em que procura se inserir. Esse rótulo, o último modernista, se trata mais de uma proposição provocativa do que um status absoluto. Ele demonstra muito bem que, embora o diretor tenha produzido a maior parte de sua obra fora do período do cinema modernista, sua filmografia é profundamente influenciada por esse movimento. Mattias Frey (2003), reitera este rótulo ao contrastar o cinema de Haneke com o de Quentin Tarantino. Para ele, embora se trate de duas obras cuja violência é temática recorrente e central, o diretor austríaco busca se reafirmar em características modernistas através de uma abordagem sóbria e deliberada que, por sua vez, distancia-se da sensualização e dos artifícios ilusionistas presentes na obra de Tarantino.

Por outro lado, em oposição a precisão teórico modernista presente na trilogia da glaciação, Haneke experimenta complexos artifícios de manipulação da diegese em alguns de seus filmes (*Violência Gratuita* e *Caché*, por exemplo). Estes artifícios, que funcionam como elementos de perturbação metatextual dos níveis de realidade, apesar de atuarem como função

⁷ Texto na língua estrangeira: *To call Haneke a ‘modernist’ then is not only to connect the formal qualities of his work with the formal qualities of an earlier school of film-making, but also to understand that his work has a relevance to its time, to comprehend the precise ways in which it connects with the modern-day social climate in which he is working. And it is true that at the same time as they look back to an earlier age, Haneke’s films are very much tied to the currents of the social era in which they are produced, the connections between the films and this social era being complex and multifaceted.* (WHEATLEY, 2009, p.23,)

paramétrica (um conjunto tipicamente modernista) representam abordagens muito próximas do cinema pós-moderno, ao passo que buscam reafirmar a condição do espectador como tal por meio da quebra de convenções narrativas.

Dito isso pressupõe-se que ser um último modernista significa um diálogo complexo entre tradição e contemporaneidade, modernismo e pós-modernismo, uma dicotomia entre o resultado estético de obras cuja singularidade do panorama cinematográfico em que se inserem as tornam inerentes a própria sociedade em que existem. Não à toa a fase de *filmes franceses*⁸ de Michael Haneke dilui um pouco desse seu rigor técnico ao mesmo tempo que aumenta amplitude das temáticas por ele abordadas, passando a propor uma coexistência de preocupações já amplamente representadas no cinema que o precedeu, como a do núcleo familiar burguês e as consequências posteriores à segunda guerra mundial para a sociedade europeia, com novas preocupações como a ascensão do vídeo e das tecnologias.

Em suma, podemos perceber que assim como os modernistas buscavam não apenas recobrar temáticas de projetos de vanguarda, adaptando-os para o seu tempo e espaço geopolítico, Haneke assim faz com suas referências modernistas, ainda que suas opções formais, por se tratar também de opções políticas, variem e se adaptem ao longo de sua obra.

1.6 O formalismo como instrumento político

O aspecto formal classicista, intimamente associado às grandes produções hollywoodianas, foi se consolidando ao longo dos anos, acompanhando a evolução do cinema como indústria e arte. Considerando o panorama do capitalismo industrial em que a linguagem cinematográfica se desenvolveu, é possível identificar uma dicotomia amplamente discutida entre o cinema de arte e o cinema hegemônico comercial. Este último, frequentemente referido como *formato hegemônico*, repete estruturas narrativas e estéticas suficientemente para que se torne o *status quo* do conteúdo audiovisual global. Essa repetição padroniza as formas de expressão cultural ao passo que influencia a percepção do público, reforçando a lógica mercantil que sustenta a indústria cinematográfica.

Contudo, é importante ressaltar que essa dinâmica não implica necessariamente na impossibilidade de novas formas de expressão surgirem ou serem aceitas. Em vez disso, sugere-

⁸ Os *filmes franceses* de Haneke se referem às suas produções realizadas entre 2000 e 2005. A grande influência temática que seus filmes passaram a receber após sua colaboração com Juliette Binoche (*Código Desconhecido*, 2000) impulsionou a obra de Haneke para outro patamar de visibilidade global. Por isso o termo recobram a esta importante fase da carreira do diretor, onde ele produziu quatro filmes em seis anos, todos em francês.

se que o formato hegemônico cria um ambiente em que certas convenções narrativas e visuais tornam-se dominantes, dificultando a circulação de obras que se oponham aos padrões e convenções estabelecidos. Nesse contexto, diretores como Michael Haneke emergem como figuras pontuais de um *contra cinema*, pois suas obras não apenas questionam os fundamentos do formato hegemônico, mas também incorporam reflexões críticas sobre os próprios mecanismos de representação e consumo cultural.

Há também que se compreender que a elitização material, argumentada por Haneke, que sugere um cinema guiado por interesses econômicos ao invés de artísticos, e que deste modo busca agir contra o espectador, e a elitização formal, que impede que o espectador médio absorva todas as referências pré-constituídas no estilo fílmico. Burch argumenta inclusive que o olho deve se exercitar. Cineastas se dirigindo a uma elite cultural é apenas um ponto daquilo que artistas sempre fizeram na história. E que *elite* não é uma definição social, mas fruto daqueles que se deram o trabalho de ver e rever muitas vezes a mesma obra de arte, assim como a música erudita demanda (BURCH, 1973, p. 43).

Uma vez que compreendemos a industrialização do cinema como a criação de um estilo próprio e sistemático, que faz oposição a um cinema de arte, se torna claro o processo de homogeneização do cinema como cultura de massa. Isto porque os aspectos formais e estilísticos daquilo que é produzido industrialmente tendem a valorizar a narratividade clássica de maneira central. Aqueles que estão por trás desse processo de indústria passam então a reafirmar este estilo hegemônico através de suas próprias realizações, a um ponto onde o monopólio imagético hegemônico começa a omitir a multiplicidade de efeitos que a linguagem cinematográfica pode se propor a causar.

Esse fenômeno, no mesmo sentido que floresce para além do modernismo, passa a retornar, por exemplo, para sistemas normativos estilísticos que já haviam sido superados pelo cinema hegemônico. Um exemplo é o retorno das primeiras formas de enquadramento em formato *tableau*, cujos personagens aparecem enfileirados em um plano quase que bidimensional, e por destoar do naturalismo hollywoodiano foram deixadas de lado. Nas obras de Haneke é muito comum a repetição destes planos, lúdicos e teatrais, que mais parecem pinturas do que imagens em movimento. Exemplos disso podem ser observados no quadro abaixo.



FIGURA 7: Fragmentos em formato tableau retirados dos filmes *Amour* (2012), *A Professora de Piano* (2001), *Violência Gratuita* e *Happy End* (2017).

Esse é um exemplo de opção estilística cujo objetivo é a quebra de convenção. Ela aparece reiteradamente de modo a deslocar a continuidade naturalista da obra, porém não recobra o cerne do estilo em que ela surgiu, de modo a produzir um referencial histórico nostálgico como faria um filme pós-modernista.

Roy Grundmann (2010, p. 388) reafirma ainda que neste movimento negativo à indústria, é possível apontar propriamente uma comparação entre a obra de Haneke e a forma com que Adorno compreende a potência do cinema através de propriedades como os *fades to black*, a dissonância cognitiva do corte e da imagem reenquadrada, a duração da tomada, o contraste marcante entre uma falta e um excesso repentino de ação. Estes parâmetros geram resultados epistemológicos além de sua própria forma, reforçando a ideia de uma espectadorialidade ativa na experiência cinematográfica, e criando, portanto, um produto que leva o questionamento para além da própria tela.

Neste sentido vão se tornando claras as relações pessoais do autor com a necessidade de criação de um estilo paralelo àquilo que vem sendo realizado no cinema. Para Michael Haneke o seu estilo é acima de tudo um ato político. Não apenas pelo conteúdo temático representado, mas pela forma em que seus atos formais reverberam uma rejeição veemente ao estilo clássico Hollywoodiano. Em resumo, de nada adiantaria que a temática de *Caché* (2005) refletisse sobre o genocídio armênio ocorrido na França, ou que *O Sétimo Continente* (1989)

tratasse da frieza e da burocratização da sociedade moderna se a forma fílmica não buscasse a todo tempo a repetição e o desconforto.

Se desejamos transformar a cultura para que a grande mídia convencional não seja a única força a ensinar às pessoas do que gostar e como ver, então precisamos abraçar a vanguarda e o experimental. É aqui que encontraremos possibilidades radicais. Podemos desconstruir as imagens do cinema patriarcal supremacista branco capitalista dominante por dias a fio, mas isso não nos levará a uma revolução cultural. Há muito tempo pessoas negras e todos os demais nesta cultura vêm sendo ensinados a ver a vanguarda como um lugar exclusivamente marginal, onde reside a arte que apenas poucos compreendem. Chegou a hora de repensar nossas crenças. Quando abraçarmos a vanguarda como matriz necessária de possibilidades críticas, reconhecendo que é um contexto para a revolução cultural, novas e excitantes representações de negritude vão emergir. (hooks, p.183-184, 2023)

Ao mencionar a ideia de recobrar a vanguarda, bell hooks propõe a importância da forma sobre o próprio ideal de desconstrução do cinema hegemônico. Acima de qualquer materialidade pode existir uma forma que a aliena. E é esse o ponto central da crítica política presente nas obras de Michael Haneke.

1.7 O estilo da primeira trilogia e a migração para o cinema

Michael Haneke já havia passado por 14 anos de atuação como diretor de televisão quando resolveu migrar para cinema. Na verdade, ao observar que Haneke é filho de pai diretor de TV, Fritz Haneke, e de mãe atriz, Beatrix von Degenfeld, entende-se que ele nunca esteve alheio ao audiovisual em sua formação. Sua estreia no cinema ocorreu em 1989, com o filme *O Sétimo Continente*, o qual marcou a primeira parte do que viria ser conhecido como a trilogia da glaciação – composta ainda por *O Vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Esta trilogia, embora possua uma maturação visível ao longo de sua formação, marcou aspectos estilísticos fundamentais que se repetem em toda obra de Haneke, bem como um profundo interesse material por temas como a frieza humana gerada pela burocratização das sociedades europeias a partir da segunda guerra, relação entre o indivíduo e a mídia e a gênese de problemas históricos coloniais de países como Áustria e França. Um dos pontos que favorece a ideia de narrativas realistas é o de que a trilogia inicia por um filme baseado em uma notícia real, de um casal de Hamburgo que, sem nenhum motivo aparente, disse aos amigos e à família que estavam emigrando e, em seguida, destruíram todos os seus bens e se suicidaram (WEIGEL, 2013, p. 136).

Estas características geram uma delimitação fundamental para compreender as primeiras obras de Haneke para o cinema como um projeto estilístico direcionado, embora ainda não unificado. A exposição de uma narrativa realista evoca características do cinema de arte europeu, em especial o neorrealista. Nos três filmes é possível observar primeiros planos capturando as tarefas e inter-relações do cotidiano de maneira crua e na sua integralidade temporal, na contramão dos planos quebrados que recobram um conforto visual, comuns no estilo cinematográfico comercial hegemônico.

Tomada como uma trilogia, os três primeiros filmes de Haneke podem ser vistos como estabelecendo uma série de preocupações formais e temáticas que se repetem ao longo de toda sua obra: por um lado, as noções de alienação e 'glaciação emocional', refletidas em um distanciamento brechtiano da imagem, que oferece uma negação – e, portanto, uma alternativa – às convenções cinematográficas dominantes; e, por outro lado, a (in)distinção entre o real e o virtual e a crítica ao meio cine-televisual, refletida em uma sobreposição de estilos cinematográficos, que oferece um comentário (por comparação) sobre as convenções predominantes do cinema comercial. (WHEATLEY, 2009, p.72, tradução nossa⁹)

É importante ressaltar que o escopo da abordagem crítica ainda é bastante limitado no primeiro filme da trilogia, *O Sétimo Continente*, uma vez que ao abordar uma família de classe média europeia, branca, nuclear e com problemas típicos do primeiro mundo, o filme ainda se limita às preocupações locais. Além da temática o estilo também é estritamente diferente do resto de sua obra, inclusive para a televisão, que virá após 1989. Há um excesso de planos detalhe em detrimento de planos gerais que parece nascer e morrer nesse mesmo filme. Tomaremos aqui como quadro exemplificativo a cena do oftalmologista em *O Sétimo Continente*.

⁹ Texto na língua estrangeira: *Taken as a trilogy, Haneke's three earliest films can be seen to establish a number of formal and thematic concerns that recur throughout Haneke's body of work: on the one hand, notions of alienation and 'emotional glaciation' reflected in a Brechtian distancing from the image which offers a negation of – and therefore an alternative to dominant cinematic conventions; and on the other, the real/virtual (in)distinction and the critique of the cine-televisual medium, reflected in a layering of cinematic styles, which offers a comment (by comparison) on dominant mainstream conventions* (WHEATLEY, 2009, p. 72)

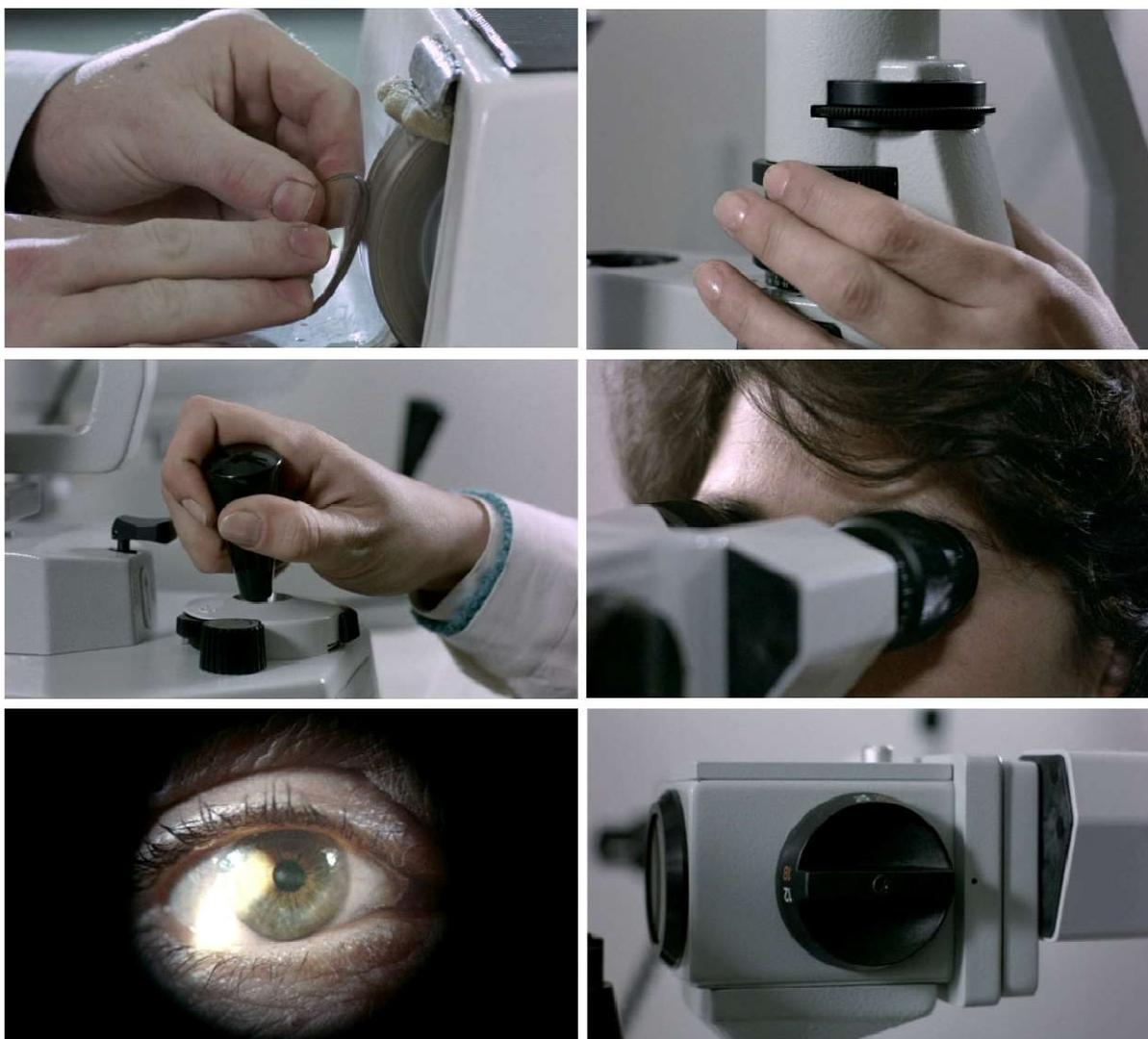


FIGURA 8: Sequência de fotogramas selecionados evidenciando os planos detalhes em uma cena de *O Sétimo Continente*.

Na sequência da tríade inicial vem *O Vídeo de Benny*, filme que de fato foi responsável por projetar Michael Haneke para uma prateleira internacional, sendo o primeiro a ser exibido em festivais como de Cannes, Toronto e Nova Iorque. Muito embora houve uma guinada estilística fortemente contrária à *O Sétimo Continente*, a progressiva inclinação para os interesses em abordar a violência da sociedade de consumo talvez tenha se consolidado como a marca que não deixa a trilogia perder a coesão temática. Isto porque, sabe-se que a ideia de uma trilogia não existia até a produção do segundo filme. Há, portanto, um claro movimento proposicionado de tentativa de continuar o que foi feito em 1989 com alguma coesão.



FIGURA 9: Sequência de fotogramas selecionados evidenciando os planos detalhe em *O Vídeo de Benny*.

Percebem-se mudanças estilísticas no que tange ao afastamento do espectador para com a imagem, em comparação ao filme predecessor. Há quase que um movimento *brechtiano* de *distanciamento*¹⁰, pelo qual o efeito da primeira pessoa do personagem é frequentemente reiterado, colocando o espectador na posição relativa a ele.

Além disso, a forma do vídeo se entrelaça com a forma filmica através de jogos de imprecisão, confundindo o espectador com relação a qual forma de mídia é parte da diegese ou simplesmente está sendo exibida em concurso fragmentário à obra. Esse amadurecimento estilístico demonstra uma maneira única do uso do distanciamento através da mediação midiática. Uma tática herdada do teatro épico, passa ter uma aplicação exclusivamente contemporânea, que só poderia começar a ser feita neste período de entrelaçamento das mídias. O limite entre a representação do real e da ficção é, portanto, um objeto novo a ser exposto pelo estilo, ao passo que o personagem assiste simultaneamente cenas de violência coreografada de

¹⁰ Como próprio Brecht se refere a segunda fase da sua obra: *refrigerada*. Aqui explica-se o *Verfremdungseffekt*, ou efeito de distanciamento, estrutura pela qual o espectador começa a estranhar tantas coisas que pelo hábito se parecem familiares, naturais e imutáveis, e então, a partir daí, convence-se da necessária intervenção crítica transformadora. O distanciamento pelo tempo histórico ou espaço geográfico, por exemplo, tende a reforçar a relativização das condições sociais de cada indivíduo, em relação àquelas que ele vê representada, numa tentativa de recobrar sua atividade crítica em relação à obra. O distanciamento é, portanto, anular o próprio distanciamento. (ROSENFELD, 1985, 171-172)

filmes de ação e à cobertura televisiva de cenas de morte na Bósnia, e a textura das cenas é a mesma (do ponto de vista do personagem), há uma descontextualização ininteligível. Já para o espectador, as diferentes texturas, o afastamento da câmera e até mesmo o segundo plano – inclusive de algumas imagens que formarão o *mise en abyme* – tornam inteligíveis estas percepções, juntamente como estranhamento da distância de uma imagem da imagem.

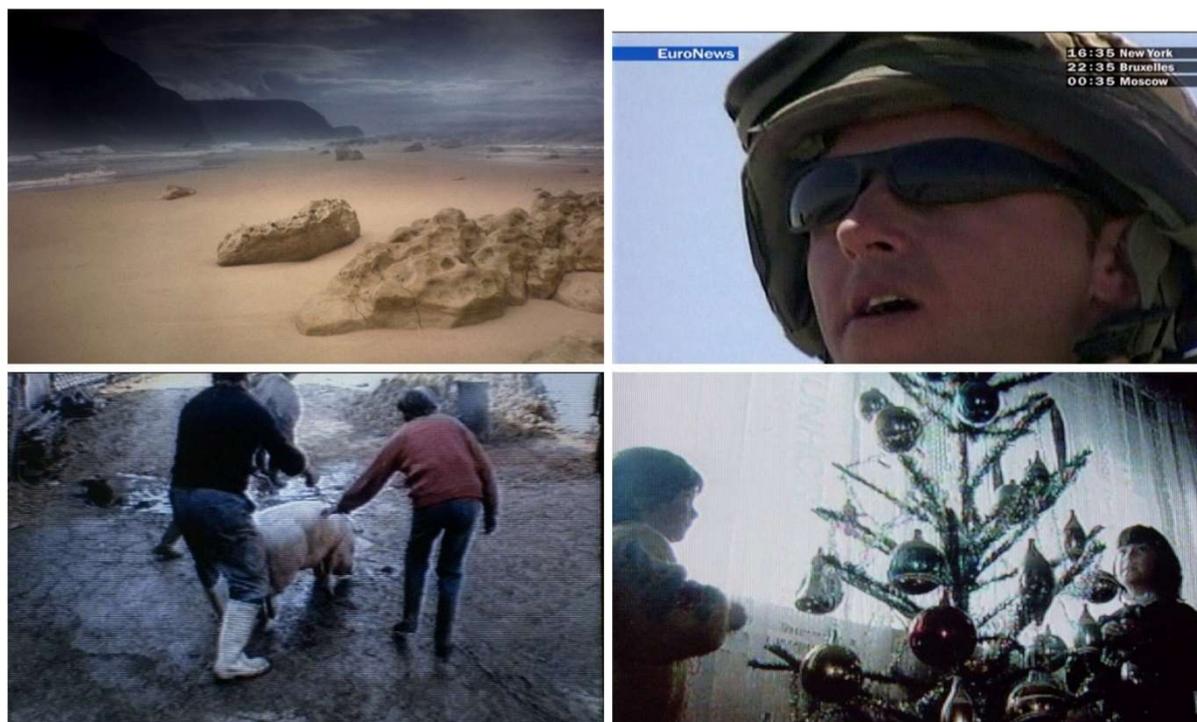


FIGURA 10: Sequência de fotogramas com textura televisiva em *O Sétimo Continente*, *Caché*, *O Vídeo de Benny* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, respectivamente.

Já em 1994, com o último volume da trilogia, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, ocorrem outras mudanças estilísticas significativas, que se estenderão ainda mais firmemente, daqui para a frente, por quase toda a obra de Michael Haneke. Há nesse momento uma globalização temática, que leva à produção de um enredo típico de narrativas que alguns o próprio Haneke chamou de *filme coral*¹¹ (2019). A multiplicidade de histórias gerada pelo

¹¹ Maxime Labrecque, um grande escritor sobre o tema coralidade no cinema, define-o como a interseção limítrofe entre o sistema de *filmes de esquete* e de *filmes de grupos*. Não deixando de aproximar essas noções, inclusive, com o conceito de Bordwell de *narrativas de rede* (*Network Narratives*). O Cinema Coral, refere-se, portanto, ao filme cujos vários protagonistas evoluem em tramas interdependentes muito particulares em que a relação entre eles é fraca, pouca ou presumida. De um dos lados, se as subtramas são secundárias o suficiente para não constituir vários protagonistas autônomos, teremos um *filme de grupo* homogêneo. Já de outro lado, se as tramas forem tão autônomas que não possa haver qualquer relação de interdependência entre seus protagonistas teremos um *filme de esquete*. Em conclusão, os filmes corais são *filmes de grupo* não tão homogêneos, mas definitivamente não são filmes cuja heterogeneidade total das partes prevalece (*filme de esquete*). Pelo contrário, devem mínimas ligações entre as múltiplas histórias (2017).

aumento da lente crítica expressada nesse filme poderia se dar de muitas maneiras, inclusive através de um simples *filme de grupo*, um *filme de esquete*, ou vários curtas que confrontassem os diferentes temas que são abordados em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*. O grande problema é que nenhum desses traria à tona a fragmentariedade da forma que os filmes corais o fazem. A não necessidade de ligar as linhas narrativas, mas ao mesmo tempo a vontade de situar geograficamente todos os personagens em uma cidade comum, permite que o efeito de distanciamento aumente. Junto com isso as quebras cronológicas e separações de linhas diégéticas de mídia retornam agora com um crivo fragmentário.

Materialmente o filme deixa um pouco de lado a alienação do sistema social para explorar questões relacionadas à nacionalidade, etnia, classe, ideologia e micro relações de poder. Essa mudança temática acompanha a mudança estilística anteriormente mencionada, que passa se preocupar mais em evidenciar o tema pela forma, ao passo em que sua obra ganha maturidade. A incorporação de movimentos de câmera menos sutis, planos sequências complexos, montagem fragmentada e estruturação paramétrica inauguram na última parte da trilogia da glaciação um grande arsenal estilístico pelo qual Haneke irá transitar pelo resto de sua carreira como diretor.

Em tempo, esta obra será objeto de análise profunda e minuciosa no terceiro capítulo, mas para isso será necessário tratar, antes, do motivo central que a diferencia a partir do ponto de vista do estilo: A Narração Paramétrica.

2. PARÂMETRO

O modo paramétrico, conforme descrito por David Bordwell (no livro *Narration in the Fiction Film*, 1985), refere-se a um tipo de narração cinematográfica que faz com que os elementos estilísticos e técnicos do filme se equiparem, ou comumente, se sobreponham, aos elementos narrativos. Bordwell ainda sugere que essa narração não se limita a uma única escola, período ou gênero, e que sua análise requer uma abordagem focada nos processos formais ao invés de contexto histórico e cultural, tipicamente utilizado para identificação de um conjunto de produções cinematográficas. A definição desse modo de narração foi fortemente influenciada pela Teoria da Prática do Cinema de Noël Burch, sendo o termo paramétrico diretamente emprestado de sua obra. Esta proposição de um modelo que afasta a centralidade narrativa para dar lugar ao estilo, demanda dos estudiosos uma disposição para considerar que aspectos aparentemente triviais que, ao serem serializados de certas maneiras, se tornam essenciais para a compreensão da construção dos filmes em análise.

Ainda que os objetos de análise presentes nas obras destes autores que estudaram o cinema paramétrico não contemplem a obra de Michael Haneke, há suficientes evidências de uma proximidade estrutural entre as definições aqui debatidas e os filmes deste autor. Por isso, nesse capítulo, a construção do conceito de narração paramétrica servirá como pedra angular para as definições que serão aplicadas ao cinema de Michael Haneke, especialmente ao filme objeto deste trabalho, o qual de toda sua obra é o que mais se aproximam com a forma de narração paramétrica descrita por Bordwell. O conceito deste modo de narrar do cinema será detalhado com ênfase em suas motivações, características principais, diferenças em relação a outros modos de narração e relação com o espectador e o cinema de arte. Deste modo poderá ser demonstrado como elementos sutis desempenham um papel crucial na construção e no impacto dos filmes de Haneke antes da análise própria dos filmes.

2.1 A centralização do estilo na narração paramétrica

Bordwell explica inicialmente que, nos estilos cinematográficos tradicionais, a técnica (ou parâmetro, seguindo a linguagem de Burch) serve principalmente para ajudar o público a construir a narrativa do filme, gerando uma transparência estilística, já que essa se submete à estrutura narrativa. Isso se refere à organização causal, temporal e espacial comumente utilizada na narrativa clássica. Em contraste, se tratando do cinema de arte, o estilo é mais evidente devido à sua divergência das normas clássicas e a um proposital desvio das convenções do

Cinema. Ainda assim, mesmo em alguns modos de contra cinema, as características estilísticas parecem permanecer subordinadas às funções definidas pelo *syuzhet*¹² nos próprios moldes gerados em cada escola ou movimento cinematográfico (1985, p. 275)

Deste modo é proposto, portanto, a existência de um tipo de narração em que o estilo cinematográfico assume uma importância igual ou superior ao *syuzhet*, em contradição às abordagens tradicionais. Se afastando dos filmes abstratos ou não-narrativos, cuja dominância do estilo existe pela ausência do *syuzhet*, Bordwell recorre para as definições de Yuri Tynianov. Desafiando a visão tradicional de que o estilo cinematográfico deve permanecer subserviente à estrutura narrativa, Tynianov sugere, em seu artigo *The Foundations of Film*, que a interação entre estilo e *syuzhet* pode ser mais fluida e complexa do que geralmente se assume. Para ele o estilo é um fato semântico, e se incorpora no filme através de um sistema próprio da mesma forma que a estrutura narrativa do enredo o faz, alternando sua relevância e visibilidade ao longo da obra. Em suas palavras: “A fábula discreta torna-se um componente da trama através do estilo, o qual transmite a atmosfera semântica da obra”. (TYNIANOV, 2019, p. 263).

De maneira ainda mais simplista podemos dizer que, de um lado temos a grande maioria dos filmes, que se assemelham a romances ou contos, onde o estilo serve principalmente para revelar os padrões do *syuzhet*. De outro temos filmes estruturalistas e alguns filmes vanguardistas, onde a ausência de enredo implica num estilo sobressalente. Ao centro desta linha é possível posicionar a narração paramétrica, um modelo *misto*. Assim como em textos literários em que a construção narrativa existe e pode se subordinar às exigências da métrica, como ocorre em sonetos, *haikus* ou odes, no cinema, o estilo cinematográfico, por meio da repetição e do desenvolvimento de elementos visuais podem moldar a experiência narrativa com igual ou mais significação do que o *syuzhet*. Ao se tratar especificamente da narrativa no cinema hollywoodiano clássico, há uma tendência de manter uma sequência lógica de causa e efeito, desenvolvendo-a de maneira linear. Apesar de quaisquer interrupções ou desvios ocasionais (ainda que reiterem o estilo), os filmes asseguram que o público compreenda de maneira completa os eventos centrais da trama e suas interconexões (THOMPSON, 1988, p. 73).

¹² Bordwell faz o uso de *Fábula* e *Syuzhet* baseado na distinção terminológica utilizada pelos Formalistas Russos. Ele explica: *Esses dois termos têm sido usados de várias maneiras, mas a maneira mais plausível, que me pareceu então e ainda parece, é ver a fábula como a sequência cronológica-causal de eventos que podem ser apresentados pelo syuzhet, a configuração de eventos no texto narrativo como o temos.* (2011)

Bordwell ainda fundamenta a definição do cinema paramétrico na história do cinema, ao explorar, por exemplo, a montagem *overtonal* de Eisenstein (1985, p.175-176). Esta técnica vai além da simples conexão linear e causal de imagens para avançar uma narrativa, buscando criar uma expressão artística intensificada pela sobreposição de diferentes planos visuais e sonoros. Eisenstein visava aumentar o potencial emocional do cinema propondo que os conflitos entre planos de imagem não fossem submissos à compreensão narrativa. Ao invés disso, a montagem *overtonal* mantinha o desenvolvimento clássico do *syuzhet* enquanto adicionava outra camada ao criar padrões estilístico independentes da sequência narrativa direta.

Todos os tipos de aberrações, distorções e outros defeitos, que podem ser corrigidos por sistemas de lentes, também podem ser levados em consideração composicionalmente, proporcionando uma série de efeitos composicionais definidos (empregando aberturas de lentes de 28 a 310). Em combinações que exploram essas vibrações colaterais - que nada mais são do que o próprio material filmado - podemos alcançar, completamente análogo à música, o complexo visual *overtonal* do plano. (EISENSTEIN, 1969, 66-67)

Assim como Eisenstein utilizou conceitos da música para uma primeira explicação da montagem *overtonal*, Noël Burch realiza a aproximação do serialismo musical com a organização de parâmetros no Cinema. Como na música europeia do século XX, o cinema também experimentou tendências em direção ao serialismo. Cineastas investigaram a possibilidade de uma estrutura cinematográfica abrangente ser determinada por escolhas sistemáticas de elementos estilísticos. O objetivo era alcançar uma unidade coesa, onde a estrutura geral da obra espelhasse a aplicação meticulosa desses parâmetros serializados. Ao comparar a música com o cinema, destaca-se que movimentos como o serialismo refletem a preocupação de alguns artistas em criar formas extensas e integradas (BORDWELL, 276, 1985). Ainda assim, para Burch há de que impor os limites em que estas comparações podem ser executadas: “Os parâmetros musicais são tão intimamente entrelaçados que até mesmo um material muito simples pode gerar desenvolvimentos extremamente ricos, enquanto no cinema, limitar o material necessariamente limita o que pode resultar.” (1969, p. 73, tradução nossa¹³).

Por outro lado, o cinema não pode ser diretamente espelhado na música por um limitante de abstração dos parâmetros de cada linguagem. Enquanto na música a precisão matemática permite a serialização, ou seja, a separação de traços em ritmo, tom, uma nota ou um acorde, o cinema narrativo se apoia na representação. Desta forma não há um conjunto limitado de parâmetros para serem matematicamente serializados, pelo contrário, há uma

¹³ Texto na língua estrangeira: *Musical parameters are so tightly interwoven that even very simple material can yield extremely rich developments, whereas, in film, limiting the material necessarily limits what can result.*

limitação proposital logicamente direcionada que resulta na escolha e definição de um *grupo* de parâmetros (THOMPSON, 1988, p. 248).

O estruturalismo também aparece como uma base importante para a evolução das discussões sobre narração paramétrica. Embora tanto o serialismo quanto o estruturalismo ofereçam novas maneiras de entender a forma artística, especialmente em relação ao estilo, há diferenças cruciais entre essas abordagens. O serialismo é uma metodologia de composição que se concentra na criação de sistemas únicos e na transgressão de normas estabelecidas. Por outro lado, o estruturalismo é uma ferramenta analítica que enfatiza a conformidade com normas externas que delimitam a estrutura do texto. No campo do cinema, a emergência de filmes autoconscientes e da teoria do cinema paramétrico foi mais influenciada pelo serialismo do que pelo estruturalismo. Isso reflete uma tendência de privilegiar a criação de formas e sistemas internos exclusivos no processo cinematográfico (BORDWELL, 1985, 277-278).

Outro ponto que justifica a prevalência da motivação serialista na influência do surgimento de um cinema paramétrico e a concepção central de cinema narrativo. O cinema paramétrico, embora possa suprimir boa parte da narração através do realce estilístico, precisa manter alguma coerência e linearidade narrativa. Por outro lado, o cinema estrutural tende a anular a narrativa em prol da abstração, o que faz com que a obra não seja necessariamente narrativa. Pensar em aplicação serialista no cinema, porém, implica nos limites já citados sobre a não limitação natural dos parâmetros presentes na linguagem cinematográfica, o que faz com que seja mais fácil relacionar uma variação abstrata de um filme estruturalista com uma variação paramétrica, principalmente no que diz respeito ao cinema paramétrico *repleto*.

Esses parâmetros que serão o elemento central das variações mais ou menos perceptíveis, são definidos por Noël Burch como aqueles fundamentais para a realização do cinema e que estruturam e definem a linguagem cinematográfica. Esses elementos incluem componentes técnicos e estilísticos que, quando manipulados, influenciam a forma como um filme é percebido e interpretado pelo espectador, como por exemplo: composição de quadro; movimento de câmera; montagem; som; iluminação e cor. Bordwell ainda se refere a esses componentes como técnica, de modo que ambos os conceitos – parâmetro e técnica – são interligados e destacam a importância das escolhas estilísticas na criação de um filme. Nas palavras de Bordwell:

Burch organiza as técnicas cinematográficas em parâmetros ou procedimentos estilísticos: a manipulação espaço-temporal da edição, as possibilidades de enquadramento e foco, entre outros. Ele constrói cada parâmetro como um conjunto de alternativas, às vezes como oposições (foco suave/foco nítido, som direto/som misto) e, às vezes, como conjuntos (os quinze tipos de correspondências espaço-

temporais, as seis zonas do espaço fora de tela). Burch avança ao estender o conceito de parâmetro para incluir fatores narrativos (tema, linha de trama etc.). Em seguida, ele dá um passo crucial ao postular que os parâmetros técnicos são tão importantes para a forma geral do filme quanto os narrativos. 'O filme é feito principalmente de imagens e sons; as ideias intervêm (talvez) mais tarde.' Em vez de simplesmente manifestar a trama, a decupagem do filme pode se tornar um sistema por si só (1985, p. 278-279, tradução nossa¹⁴).

Burch, claramente influenciado pelas ideias serialistas, propõe uma organização conflitual dos parâmetros cinematográficos e a chama de *estrutura dialética*. Nessa estrutura os polos dos parâmetros selecionados representam alternativas paradigmáticas. Deste modo a dialética do filme precisa ser justificada por uma estrutura que tenha sua própria lógica interna. Embora Bordwell enfatize a importância destas contribuições de Burch, ele ressalta que elas, após maio de 1968, juntamente com as ideias dos formalistas como Eisenstein, foram temporariamente negligenciadas, pois os críticos passaram a focar nos produtos do classicismo de Hollywood.

Reconhecendo, portanto, a escassez do debate sobre esse tema, David Bordwell utiliza-se dos conceitos aqui resumidos para dar origem a essa definição de cinema relativamente nova, que busca evidenciar como o estilo pode se tornar a *força formadora* do filme. Por isso, a construção das ideias e dos debates sobre esse tema terão como base a escola neoformalista, procurando manter as ideias de Bordwell, Burch e Thompson como fundamento central do estudo.

2.2 A motivação como função do estilo

Para que seja possível identificar a variação paramétrica em um filme, é preciso primeiramente identificar os dispositivos variantes e suas razões. Para tal, Kristin Thompson define em sua obra *Breaking The Glass Armor* (1988) o conceito de *motivação*. Isto é, um indício de razão que nos leva a encontrar um motivo que justifique a inclusão de um certo dispositivo no filme. Este dispositivo sendo a forma com que as estruturas (ou técnicas) operam entre si com relação ao espectador (p. 16). Assim, parte-se da ideia de que existem quatro

¹⁴ Texto na língua estrangeira: *Burch arranges film techniques into parameters, or stylistic procedures: the spatial-temporal manipulation of editing, the possibilities of framing and focus, and so forth. He constructs each parameter as a set of alternatives: sometimes as oppositions (soft focus/sharp focus, direct sound/mixed sound), sometimes as sets (the fifteen types of spatiotemporal matches, the six zones of offscreen space). He goes on to extend the concept of parameter to include narrative factors (subject matter, plot line, etc.). Burch then takes a crucial step. He posits that technical parameters are as functionally important to the film's overall form as are narrative ones. 'Film is made first of all out of images and sounds; ideas intervene (perhaps) later.' 3° Instead of simply manifesting the plot, the film's decoupage can become a system in its own right (BORDWELL, 1985, p. 278-279).*

modelos básicos de motivação, sendo elas a *composicional*, a *realista*, a *transtextual* e a *artística*.

A motivação composicional trata da inclusão de qualquer dispositivo necessário para estabelecer a causalidade narrativa, as dimensões do espaço ou o fluxo do tempo. Um exemplo é quando isso se manifesta pela introdução antecipada de informações que terão relevância em momentos posteriores do enredo. Essa motivação renuncia à verossimilhança em prol da sustentação da progressão do enredo. Se trata aqui de um dispositivo que serve um propósito dramático, nas palavras de Thompson “assim como as regras do xadrez existem para possibilitar o jogo, mesmo que não representem o movimento real de um cavalo” (1988, p.18). Pode-se dizer ainda, que a motivação composicional trabalha com a noção daquilo que está presente na realidade diegética, estabelecendo limites claros entre a disponibilidade do espectador interpretá-la fora do sistema lógico interno da obra.

Em contrapartida há a motivação realista. Esta recai na sensação de veracidade do dispositivo, que faz com que o espectador recorra a elementos da obra que remetam a noções do mundo real para justificar sua inclusão. Essa relação com o mundo real, no entanto, não reflete um conhecimento puro e objetivo, mas sim ideias culturalmente construídas em um tempo e contexto cultural específico (THOMPSON, p. 18). Ao basear a motivação em elementos reconhecíveis através da experiência extra diegética há que se entender, portanto, uma maior necessidade de conhecimento cultural específico de cada tempo.



FIGURA 11: Sequência de fotogramas de fotografias analógicas em O Código Desconhecido

As imagens da guerra presentes no filme *Código Desconhecido* (2000, Michael Haneke) são um exemplo de dispositivo com motivação realista. A função de sua exposição na obra não se relaciona de maneira lógica com a construção narrativa, e do mesmo modo, por conta de haver pouca representação ou diálogos sobre a guerra, não há uma explicação clara e acessível dentro desta sequência. Pelo contrário, a breve exposição em formato de interlúdio fragmentário acompanhada de uma narração poética do personagem ocorre entre dois planos sequência que trabalham de forma latente a questão da xenofobia na Europa. A exposição fotográfica, portanto, exige do espectador o conhecimento prévio das relações da OTAN com Belgrado, do acordo de paz de Rambouillet, e a então eclosão do conflito bélico em Kosovo, para que se crie algum tipo de relação narrativa entre a função do dispositivo extra diegético e do restante da diegese fílmica.¹⁵

O latente debate sobre imigração e a função da França nos conflitos europeus, evocam aqui uma motivação realista por dependerem desse conhecimento localizado do espectador ao ver a obra. No entanto, a relação do espectador com a realidade não pode ser vista como uma máxima naturalista. Esse realismo, como conjunto formal de pistas motivadores deve mudar ao longo dos tempos bem como a percepção do espectador sobre eles muda continuamente. Thompson postula (1988, p. 198) que originalmente percebidos como realistas podem se tornar automatizados pela repetição, de modo que o espectador passa a vê-los como um padrão cinematográfico, e assim outros traços menos realistas ocuparão seu lugar. Essa noção é especialmente importante para lidarmos com as noções de dispositivo realista em Haneke, seja pela mutabilidade do estilo ou até mesmo pelo distanciamento de novos espectadores com as relações culturais e geopolíticas que uma obra se insere.

A terceira forma de motivação é definida como transtextual. Esse tipo envolve o apelo a convenções de outras obras de arte, ou ainda de convenções genéricas já consolidadas na história. Aqui também existe a dependência extra diegética do filme, porém ao invés de buscar a representação do real, este dispositivo busca evocar no espectador uma correlação de familiaridade com situações que sobrepujam aquele filme por si só.

Ainda, como quarta e última, há a motivação artística. Essa motivação é objeto central para a percepção da narração paramétrica a partir de movimentos cinematográficos que são

¹⁵ Com poucas exceções, as obras de Michael Haneke costumam dialogar com o contexto extra diegético da narrativa. Isso aparece principalmente no formato fragmentário de inserções midiáticas ou artísticas. No caso em voga se trata de uma sequência de fotografias, as quais fica evidente se são reais ou fabricadas. De qualquer modo é muito comum que seus filmes apresentem questões que estão em alta no período ou local de gravação de cada filme. *Código desconhecido* foi sua primeira obra gravada na França, local onde se realizou o pacto de Rambouillet, que mais tarde viria a ser quebrado para dar origem a Guerra do Kosovo.

centrados no estilo, ao invés da narrativa. Thompson define esta motivação como a justificativa puramente estética de dispositivos em uma obra filmica, sendo o objeto central a capacidade que ela possui em contribuir para a sua forma abstrata (1988, p.19). O termo estético aqui é utilizado como parte integrante da *forma* filmica.

Ainda nesse sentido, o termo estético como motivação realista no cinema é apresentado em paralelo à noção de motivação realista na narrativa onisciente (literária). De acordo com a teoria de Meir Sternberg: “Por trás de toda motivação quase mimética, há uma motivação estética, embora o inverso não seja verdadeiro” (1978, p.251-252). Do mesmo modo que na literatura a motivação artística se resume em sua singularidade estética de função. Trazendo para o contexto do cinema paramétrico podemos entender que todo fragmento narrativo contém estilo, mas nem todo fragmento cinematográfico é narrativo.

Devido à sua autonomia, essa motivação pode existir de forma independente, sem necessitar do apoio das demais formas narrativas, enquanto as outras sempre demandam uma dimensão estética para funcionar. Nesse sentido, compreende-se que a motivação artística tende a se tornar mais evidente quando as demais formas de motivação são suprimidas. Isso ocorre porque a justificativa estética, essencial à motivação artística, não pode ser plenamente recuperada ou substituída por elementos de realismo, composição ou transtextualidade.

Em obras narrativas, a motivação artística tende a coexistir com os dispositivos narrativos, alternando com eles sua sobreposição. Isto é, aspectos formais, como o uso de cores, padrões sonoros ou movimentos de câmera podem ora ter uma função narrativa, ora uma abstração puramente estética para chamar a atenção do público. Estas obras que destacam a motivação artística, podem tanto propor uma necessidade de interpretação em prol da compreensão da obra, enquanto outros podem apresentar significados simples e diretos, usando-os como base para explorar dispositivos estilísticos mais complexos (THOMPSON, 1988, p. 18).

Entende-se, portanto, que quando um modo estético compete com a função narrativa de uma obra filmica, temos como resultado a forma paramétrica. Não basta a existência da motivação artística nos dispositivos, pois um filme cujas motivações reneguem inteiramente o realismo, a composição e a transtextualidade não pode ser narrativo. Neste sentido se torna mais clara a ideia de variações de parâmetros em contraponto a movimentos narrativos convencionais como sentido fundamental para a existência de um cinema paramétrico, independentemente de quais proporções estes tomem.

2.3 Função autônoma do estilo no cinema

Bordwell expressa a ideia de que quando um dado elemento visual ou auditivo de um filme (compondo seu padrão estilístico) não pode ser justificado como necessário para a narrativa (*syuzhet*) através de definições de gênero ou composição visual, bem como alguma convenção lógica ou realista, eles devem ser entendidos como tendo uma finalidade artística própria. Nesses casos, o estilo não está simplesmente a serviço da narrativa, mas é empregado de forma destacada para se tornar uma característica significativa e perceptível por si só durante a experiência cinematográfica.

Não é, no entanto, qualquer movimento esteticamente direcionado que cumpre a finalidade da composição paramétrica. Bordwell afasta o que E. H Gombrich define como *floreios*¹⁶ para reforçar a ideia de que a presença de padrões precisa regular a existência desses parâmetros perante o *syuzhet*. Esta afirmação está diretamente relacionada a ideia de que o um filme pode ter dispositivos com motivação artística e ainda assim não ser paramétrico.

Outro problema proposto por Bordwell é o da crítica ser constantemente levada a impor significado aos parâmetros, como o faria com os floreios. Isso porque há a tendência automática de atribuir ao estilo uma relação de submissão fixa ao *syuzhet*, ou seja, que toda variação de polos paramétricos contribua para o significado narrativo. Dentro deste movimento Bordwell ressalta a convencionalidade dessas análises através do que ele chama de jogo paramétrico. Num molde onde os dispositivos estilísticos de um filme se tornam suficientemente proeminentes e organizados para que não sigam os princípios estritos da necessidade narrativa (*syuzhet*), então eles não precisam ser explicados (ou sequer tematizados). Isto pois, com a centralização do estilo, este passa a ter uma função autônoma que contribui para a sua identidade estética em contraposição à funcionalidade narrativa.

Levando à risca as noções de motivação propostas por Thompson, um exemplo pode ser destrinchado para detalhar deste tipo de função autônoma. Esta é a inserção das múltiplas sequências das crianças surdas brincando de mímica e tocando tambores em *Código Desconhecido*. A disposição dessas cenas é totalmente paralela ao filme, não se relaciona com qualquer motivação que não a própria existência da cena. Não é composicional, pois não faz parte da estrutura, mesmo que fragmentária, do enredo. Não é realista uma vez que não justifica nenhuma proposição narrativa, está no início e no final do filme como um prólogo e um apêndice que se destacam da obra. Não há qualquer evidência de transtextualidade, a não ser

¹⁶ Ainda, poeticamente definido como “A exuberância alegre de um artesão que exibiu tanto seu controle quanto sua inventividade” (GOMBRICH apud BORDWELL, 1985, p.281).

que retornemos ao problema da crítica citado por Bordwell: a submissão fixa do estilo ao *syuzhet*, onde tudo precisa ser significado, ainda que através de símbolos ou abstrações.

Vejamos ainda, que a motivação artística se consolida uma vez que Haneke, quando confrontado sobre a possibilidade de relação simbólica entre o filme e a cena das crianças, reitera a sua função artística: “os espectadores precisam buscar suas próprias respostas onde quer que estejam. É inútil se encontrarem respostas que não venham de dentro. Isso só pode lhes dar uma boa consciência” (HANEKE, 2010, p. 146).



FIGURA 12: Sequência de fotogramas da abertura do filme *Código Desconhecido*.

Ainda que houvesse, no entanto, motivações simbólicas e que gerassem para além da abstração algum tipo de transtextualidade, Bordwell reafirma que o modo como os parâmetros se organizam (estilo) possui grau de coerência perceptual e cognitiva alheio ao do desenvolvimento narrativo causal (*syuzhet*). A falta da possibilidade de organizar eventos no espaço e no tempo faz com que haja uma lacuna de unidade cinematográfica. Nesse sentido, a noção de percepção de *ordem* e de percepção de *significado* cunhadas por Gombrich vêm à tona: ele argumenta que na arte decorativa e abstrata, a organização das formas, cores e padrões pode ser percebida de maneira independente do seu significado denotativo, sugerindo também que a ordem perceptual pura pode ser tão ou mais significativa do que o conteúdo representacional em certos contextos artísticos. Assim, a significação gerada pelo estilo não possui menos importância por ter seu significado representacional minimizado. Do mesmo

modo, a existência de uma significação no dispositivo não anula a compreensão de sua motivação artística.

Apesar de tudo isto corroborar para a percepção destas estruturas saltarem aos olhos, de acordo com o próprio Burch as progressões paramétricas não precisam sequer ser visíveis. Independentemente se apenas os seus criadores conhecerem sua estrutura elas continuam desempenhando o mesmo papel estético final.

2.4 A norma estilística intrínseca

A coerência do sistema estilístico demandará a criação de que é chamado de norma estilística intrínseca. Desse modo, formar-se-ão maneiras de tornar a progressão dos parâmetros mais ou menos visível ao longo da obra. As duas subdivisões postuladas por Bordwell são opostas entre si, e se definem como forma *ascética* ou *esparsa e repleta*.

Na opção paramétrica repleta o filme adota uma ampla gama de opções estilísticas, criando um inventário de procedimentos variados que são utilizados ao longo do filme. O objetivo aqui é criar paralelos entre diferentes partes do *syuzhet* ao variar os procedimentos estilísticos utilizados, levando o espectador a comparar diferentes opções paradigmáticas no nível do estilo. Nas palavras de Bordwell: “A redundância é alcançada tanto limitando o leque de procedimentos estilísticos quanto pela rigorosa paralelização dos segmentos do *syuzhet*” (1985, p.285).

Pode-se dizer ainda que os filmes repletos são aqueles filmes cujas variações estilísticas, ou até mesmo, as repetições técnicas independentes da narrativa, são incomumente densas, tendem a dar ao espectador sinais sobre o que perceber, alternando entre momentos motivados artisticamente e narrativamente. Estes motivos podem aparecer como uma *mise-en-scène* densa, os cortes desorientadores ou até mesmo a edição de vários planos juntos (THOMPSON, 1988, p. 248).

O filme *Play Time* (1967), de Jacques Tati, serve aqui como um ótimo exemplo de narração paramétrica repleta. Habitualmente lembrado por Bordwell e Thompson em suas análises do gênero, *Play Time* se configura como uma comédia visual cuja *mise-en-scène* apesar de densa se faz intuitiva. O filme nos dá ao mesmo tempo indicações de onde focar a atenção, mas sempre trabalhando a profundidade de campo para múltiplas possibilidades de interação visual, em alguns casos criando até mesmo blocos separados que parecem planos distintos. Esse jogo perceptivo, apesar de visualmente denso, é bastante simples ao passo que acompanha sua linha narrativa. Essa simplicidade ocorre, pois, apesar de uma sobrecarga de variações e apelos

visuais sendo expostos ao mesmo tempo, o cinema paramétrico repleto costuma isolar parâmetros específicos, repetindo-os com uma certa redundância.



FIGURA 13: Sequencias de fotogramas com vários focos visuais em *Play Time*.

Filmes desse tipo apresentam uma grande quantidade de informações ao espectador em pouco tempo, o que resulta em uma sobrecarga sensorial. A análise crítica não apenas ajuda a identificar os elementos que estão em jogo nessas produções, mas também investiga os impactos mais amplos que essa sobrecarga provoca nas estruturas narrativas e visuais do filme. Para acompanhar essas obras, o espectador precisa engajar-se de forma intensa e ativa. (THOMPSON, 1988, p. 45)

Já no cinema paramétrico esparso o filme limita deliberadamente sua norma estilística a um conjunto restrito de procedimentos do que os convencionalmente utilizados. Isso significa que o diretor escolhe usar consistentemente certas técnicas específicas ao longo do filme, criando uma identidade visual e estilística que apesar de limitada não é necessariamente mais clara e visível para o espectador. Pelo contrário, essa limitação não significa pressuposição de passividade ou conforto em relação ao estilo esparso. Essa limitação tende a incentivar o espectador a olhar e ouvir intensamente os poucos dispositivos apresentados.

“Anunciada no início do filme, essa limitação de dispositivos constitui uma norma intrínseca poderosa que *processa* cada evento do *syuzhet* de acordo com um estilo reconhecivelmente *pré-formado*” (BORDWELL, 1985, p. 285). Essa norma estilística limitante,

chama aqui de *pré-formada*, se consolida em alguns exemplos citados no desenvolvimento do conceito de cinema paramétrico esparsa, sendo eles por exemplo, a limitação de planos médios frontais, frequentemente de partes do corpo, utilizados por Bresson.



FIGURA 14: Sequências de fotogramas com planos detalhe mostrando mãos em *Pickpocket*.

O quadro acima destaca o excessivo e constante uso de enquadramentos de membros, comumente focados na mão dos personagens, em *Pickpocket* (1959, Robert Bresson). A utilização da norma estilística intrínseca esparsa, inclusive com os mesmos dispositivos limitantes de Bresson são comumente citados por Haneke em suas obras paramétricas, algo que será trabalhado mais adiante.

Ao ter definida a base estilística (isto é, a norma intrínseca que um filme adota), o processo de execução dos sistemas de progressão pode resultar em desvios dos padrões estabelecidos, com objetivo de destacar eventos estilísticos específicos. De um lado o sistema esparsa buscará limitar, por exemplo, o mesmo movimento de câmera em cada evento estilístico, enquanto o repleto trará leves variações em cada evento estilístico, como por exemplo pequenas mudanças na *mise-en-scène* em locais recorrentes.

Após estabelecer a norma estilística intrínseca, o filme paramétrico deve desenvolver uma lógica temporal própria para o estilo, permitindo que essa norma evolua ao longo da narrativa. É importante considerar que essa norma deve se atentar às limitações perceptivas do espectador em relação ao estilo cinematográfico. Quanto mais complexa e menos redundante for a forma, mais difícil será para o espectador percebê-la. Isto ocorre pois o espectador tende a observar *eventos* estilísticos, que são texturas locais recorrentes criadas por um conjunto de dispositivos, em vez de parâmetros isolados.

Deste modo, quando Tati intensifica a quantidade de focos de ação ao longo de *Play Time*, tornando a *mise-en-scène* cada vez mais densa, temos aqui uma progressão pontual de um movimento paramétrico repleto. Da mesma forma, quando Bresson limita cada vez mais os roubos às nuances do enquadramento das mãos em detalhe, temos a progressão de um modelo paramétrico esparso.

Os eventos nem sempre precisam repetir todos os parâmetros, e esses parâmetros podem variar e se recombinar em diferentes partes do filme. Isso está diretamente relacionado com o grau de complexidade e redundância, podendo, seja esparso ou repleto, tornar-se menos ou mais visível ao espectador. Isso permite que o jogo paramétrico seja percebido como ordenado e compreendido através da recorrência e forma dos fatores estéticos. Ao mesmo tempo a narração paramétrica exige que o espectador reconheça os padrões estilísticos repetitivos e suas variações. A ativação e autonomia do espectador surge na necessidade de se criar hipóteses sobre o desenvolvimento das cenas e a observar como as combinações de planos se desdobram de maneiras inesperadas.

2.5 Estilo e *Syuzhet* – Estabelecendo a dominância

Na narração paramétrica, a relação entre *syuzhet* e estilo deve variar significativamente. O estilo cinematográfico pode reforçar o *syuzhet* através de técnicas como o plano-contraplano, unindo forma e conteúdo de maneira coesa. Em contrapartida, o *syuzhet* pode ser subordinado às estruturas estilísticas, como em planos onde a continuidade é cortada abruptamente, provocando uma tensão entre estilo e *syuzhet*. Burch descreve essa alternância como um *ritmo dialético* que, ao mesmo tempo, une e separa forma e conteúdo.

A narração paramétrica estabelece uma norma intrínseca distintiva, frequentemente envolvendo um repertório incomumente limitado de opções estilísticas. Ela desenvolve essa norma de maneira aditiva. Assim, o estilo entra em relações cambiantes, dominantes ou subordinadas, com o *syuzhet*. O espectador é induzido a construir uma norma estilística proeminente, reconhecendo o estilo não motivado

realisticamente, composicionalmente ou transtextualmente. O espectador também deve formar pressuposições e hipóteses sobre o desenvolvimento estilístico do filme. (BORDWELL, 1985, p. 288-289, tradução nossa¹⁷)

Aqui já é possível ter uma noção mais aprofundada do esqueleto que forma o cinema paramétrico como modo de narração. As características da norma estilística; o desenvolvimento aditivo do estilo; as relações de domínio ou subordinação do *syuzhet* em alternância com o estilo; elipticidade ou repetições constantes; a ativação do espectador por meio de pressuposições da norma. Todos esses são fatores que fundamentam esse tipo de progressão.

De maneira geral, podemos caracterizar como paramétricos os filmes que permitem que o jogo de dispositivos estilísticos tenha um grau significativo de independência em relação ao funcionamento narrativo e à motivação (THOMPSON, 1988).

Além disso, temos esquemas disponíveis que nos permitem perceber variação estilística: o padrão do *syuzhet* ajudará a dar uma ordem às repetições. Por exemplo, os relinchos dos cavalos em *Lancelot du Lac* (1974, Robert Bresson) não servem necessariamente a funções narrativas em todos os casos, mas podemos ser capazes de lembrá-los e perceber seu retorno porque temos uma ideia de quais ações já os acompanhavam anteriormente.

2.6 Tendências paramétricas nos filmes de Michael Haneke

A narração paramétrica, diferente de outros modos narrativos mais evidentes, produz determinadas dicas para que ela seja identificada. Dentre elas temos a organização de determinados motivos visuais recorrentes, que podem ser destacados. Esses motivos podem ocorrer através de um vasto rol de técnicas cinematográficas ou, ainda, por uma seleção reduzida delas. Além disso a dominação do estilo sobre a *syuzhet* induz uma formação contrária da organização destes motivos ao longo do filme.

Seja na quebra da linearidade ou cronologia entre fragmentos, ou na passagem interna de planos em um próprio fragmento, as transições em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* são comumente abruptas, reforçando a fragmentação através de um dispositivo de montagem. Isso ajuda a reforçar a ideia de que a estrutura desse filme reafirma o que chamamos de organização *colunar*, a despeito de uma organização horizontal em que pese a correlação

¹⁷Texto na língua estrangeira: *Parametric narration establishes a distinctive intrinsic norm, often involving an unusually limited range of stylistic options. It develops this norm in additive fashion. Style thus enters into shifting relations, dominant or subordinate, with the syuzhet. The spectator is cued to construct a prominent stylistic norm, recognizing style as motivated neither realistically nor compositionally nor trans textually. The viewer must also form assumptions and hypotheses about the stylistic development of the film* (BORDWELL, 1985, p. 288-289).

causal de continuidade entre as partes do filme, ou até mesmo uma correlação realista, na ausência de uma continuidade precisa. Isto é, ainda que haja determinada transtextualidade fruto de um referencial genérico (como em filmes esquete, corais ou ainda de constelações de personagens), ela não submete o filme a um padrão em que *syuzhet* mantenha sua consciência de maneira linear. Pelo contrário, o estilo o submete a organização artística da montagem, inclusive suprimindo a capacidade de compreensão daquilo que é posto em tela em prol da contemplação. Deste modo, temos essa oposição do esqueleto organizacional da narração paramétrica como *colunar* ou vertical, defronte ao modelo linear das narrativas convencionais.

Roy Grundmann (2010, p. 379) destaca que no cinema de Michael Haneke às limitações formais são suficientes para categorizá-lo como parte do modelo *paramétrico* *esparso* ou *ascético*. Essa proposição sugere que a ênfase na progressão do *syuzhet* se submete à limitação de vários dispositivos cinematográficos, como espaço, tempo, duração do plano, cor e som, de modo que esta limitação se dispõe de maneira parecida em quase toda a sua filmografia. Isso não quer dizer que todas as suas obras contenham, de fato, narrações paramétricas, mas chama atenção para uma recorrente supressão de determinados aspectos da linguagem em prol da criação de um estilo próprio, o que gera uma textura autoral facilmente reconhecível. Porém, em filmes que podemos discutir a introdução de um modo paramétrico de narração (como *71 Fragmentos do Acaso* ou *Código Desconhecido*, principalmente), veremos que ela é feita através de uma métrica limitante, em oposição ao modo paramétrico repleto.

Essa aproximação que busca determinar uma recorrência estilística, parte dos filmes objeto desta dissertação, os quais não apenas delimitam meios para que esse crivo autoral seja sobressalente, mas o fazem de maneira organizada e sistemática, se tratando então de obras que podem ser enquadradas no modo paramétrico esparso.

Em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, Haneke utiliza uma abordagem minimalista quanto aos cenários. A extensa utilização de plano-detelhe focado nas mãos dos personagens, assim como feito por Bresson em *Pickpocket*, é sistematicamente reiterada pelo autor em várias sequências, sendo que em algumas delas se baseiam quase que inteiramente na montagem contínua de ações através apenas das mãos dos personagens. Por se tratar de um filme fragmentário, montado através de uma espécie de reunião de histórias que se unem em um só *syuzhet*, infere-se pouca ou nenhuma motivação significativa nesse tipo de reiteração. Há aqui, portanto, um dispositivo artisticamente motivado, que se sobrepõe ao enredo em múltiplas ocasiões de todas as sequências fragmentárias. Para ilustrar esse padrão sistemático, serão destacados a seguir fotogramas de diferentes fragmentos do filme.



FIGURA 15: Sequencias de fotogramas com planos detalhe mostrando mãos em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Outro dispositivo recorrente, cuja motivação é intrinsecamente artística e limitante, é a redução na iluminação, que restringe de forma singular o campo de visão de certas imagens. Visualmente, estas cenas direcionam o olhar do espectador para pontos específicos de luz e detalhes no enquadramento, que em situações de luz normal, ou apenas que evite uma escuridão excessiva (como comumente vemos através de lentes especiais para filmar em espaços sem luz) não seria possível. Nesse dispositivo destaca-se que, genericamente, poderia se prever uma motivação realista, de modo que buscasse imitar as limitações da visão humana em ambientes com pouca iluminação, o que falha em justificar os recortes mencionados pois frequentemente contam com enquadramentos muito específicos e atuações frias e pouco realistas, restando senão que um motivo artístico para tal.

Do mesmo modo que os planos detalhes focados em membros, especificamente as mãos dos personagens, as cenas cuja iluminação é quase inexistente se repetem de forma organizada. A seguir foram separados alguns fotogramas separados como citação visual:



FIGURA 16: Sequência de fotogramas escuros em *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso*.

Temos ainda a repetição de um dispositivo puramente fotográfico, cuja textura de menor resolução do que o padrão do filme, e com forte *pixelação* e linhas de imagem, remetem às transmissões de TV da época. Esse dispositivo, para que fosse realisticamente motivado, precisaria cumprir uma função interconectiva entre o espectador e a obra, porém isso posto à prova por uma relação diegética obscura. Não há qualquer evidência de que o próprio espectador esteja vendo nenhuma das cenas que a seguir serão citadas. Uma delas, apenas, é diegeticamente confirmada, mas ainda assim compartilha da textura das outras. Neste mesmo sentido há também a possível motivação transtextual dessas imagens, não pela textura, mas pelo conteúdo. No entanto, a comunicação com a notória fama do indivíduo¹⁸ em tela ou da midiática exposição da guerra¹⁹ que é representada, se dão de maneira completamente alheia ao desenvolvimento do *syuzhet*, inclusive à ordem de aparição delas não é clara ou sequer se passa no mesmo ambiente dele (Vienna), podendo, portanto, apenas ser inferida através de

¹⁸ Michael Jackson enfrentou em 1993 uma série de acusações de abuso infantil, isso justifica a notoriedade da matéria inserida em fragmentos repetidos do filme ainda que sem contexto, uma vez que *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso* estreou nos cinemas em 1994.

¹⁹ As exibições de arquivo podem parecer mostrar guerras genéricas ao longo do filme, mas na verdade se trata de recortes de imagens da Guerra da Bósnia, do Conflito da Irlanda do Norte (*The Troubles*) e da Batalha de Mogadishu, todos conflitos bélicos de grande notoriedade e exposição midiática no tempo do lançamento do filme.

referenciais empíricos que aqui já foram criticados pela teoria neoformalista. Novamente ocorre uma repetição estritamente motivada pelo viés artístico.



FIGURA 17: Sequência de fotogramas com textura televisiva em *71 Fragmentos e uma Cronologia do Acaso*.

Na narração paramétrica há esta lógica de fragmentação vertical (ou *colunar*), às vezes ainda apontada como característica tipicamente de um cinema de autor. Em algumas obras vários dispositivos formais serão limitados e repetirão de modo extremamente fragmentário, reforçando uma narração fortemente elíptica. Alguns deles serão excessivamente reiterados, tornando-se de fácil percepção para o espectador (como estes exemplos já mencionados), outros mais delicadamente abordados serão analisados a fundo no próximo capítulo.

Para compreender estas facetas mais delicadas das obras de Michael Haneke, será necessário trabalhar a fragmentariedade e a estratificação, principalmente com objetivo de compreender uma certa adoção de convenções centrais em obras como *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* e *Código Desconhecido*. Em ambas, apesar de possuírem essa comum característica organizacional genérica, a variação paramétrica é subposta a diferentes dispositivos artisticamente motivados

2.7 Traços referenciais no estilo de Haneke

De maneira geral, alguns modelos normativos intrínsecos são mais comuns em toda obra de Michael Haneke, outros aparecem mais pontualmente na construção de cada filme. E alguns ainda, apesar de convencionais dentro do estilo autoral do diretor, reiteram-se no formato paramétrico dentro de várias obras, como o apelo as texturas televisivas que acaba de ser trabalhado. Isso ainda se manifesta de forma bivalente, seja por meio da limitação dos dispositivos (como ocorre na abordagem paramétrica esparsa) ou pela sobreposição deles (como observado na abordagem paramétrica repleta)

Esse modo textural televisivo, que acaba de ser exposto, se repete na sequência abaixo respectivamente em *A Professora de Piano*, *Violência Gratuita*, *O Sétimo Continente* e *O Vídeo de Benny*. Os quatro títulos apesar de usarem sistemas formais muito diferentes compartilham desse dispositivo que se consolida como forte crivo autoral estilístico do autor.



FIGURA 18: Sequência de fotogramas evidenciando o dispositivo televisivo em *A Professora de Piano*, *Violência Gratuita*, *O Sétimo Continente* e *O Vídeo de Benny*, respectivamente.

Deste modo, o objetivo desse subcapítulo será reiterar dispositivos artisticamente motivados que não apenas foram usados no filme objetos de análise deste trabalho, mas que possuem constante e relevantes reiteração ao longo de toda a obra do autor. De certa forma trata-se de um traço do estilo autoral mais ainda do que apenas um dispositivo limitante

individual de cada obra, e propor assim, traços importantes para a análise de qualquer obra do diretor.

Exemplos destes dispositivos se amplificam ainda com o passar de sua obra, onde por exemplo, em *Caché*, longas sequências se dedicam a mostrar noticiários de guerra televisionados no fundo de uma sequência importante de diálogo, forçando o espectador a escolher qual das informações ele assimilará. Aqui vemos como o dispositivo que antes aparecia em primeiro plano como um limitante serial para uma composição paramétrica esparsa, aqui compõe um segmento paramétrico repleto, parecido com as composições de *Play Time*. Essas cenas, que se repetem em momentos de dualidade forçando a sobreposição imagética de diferentes formas sobre a tela, já estavam presentes nos primeiros filmes do autor. Em *Código Desconhecido*, *Vídeo de Benny* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* já contém efeitos de dupla exposição imagética natural, causados pelo espelhamento de vidros. Porém, existem diferenças fundamentais entre a estrutura desses dispositivos.



FIGURA 19: Fotogramas de *Código Desconhecido* e de *O Vídeo de Benny*, respectivamente.

Nas cenas citadas a sobreposição é composta por uma cena que faz parte do *syuzhet* e, portanto, possui um valor composicional significativo, e outra cuja importância narrativa é impositivamente diminuída. Em *Código Desconhecido* (figura19) o autor usa a o barulho da televisão, mostrado através do reflexo no vidro, para ocultar progressivamente o barulho de violência doméstica (motivo central da cena), que ocorre fora de quadro, enquanto a personagem principal passa roupas. Já em *O Vídeo de Benny* (figura19) o autor sobrepõe informações de cartazes de filmes da época e trechos deles no reflexo do vidro em contraponto ao diálogo dos personagens (motivo central da cena). E, de maneira ainda mais simples, em *71 Fragmentos* o autor sobrepõe transeuntes que passam pela calçada no reflexo do vidro enquanto dois jovens negociam uma arma dentro do restaurante (motivo central da cena).



FIGURA 20: Sequência de fotogramas de *Caché*, evidenciando o dispositivo televisivo em segundo plano.

Já em *Caché* a sobreposição se dá através de múltiplos dispositivos motivados. Ao mesmo tempo em que o filme apresenta o diálogo entre os personagens, cujo motivo central do filme está disposto, ele aponta os caminhos para a compreensão do passado do personagem principal, que é lentamente revelado, através de recortes televisivos que apontam as mesmas motivações xenofóbicas em gerações diferentes. Em suma, aqui temos duas narrações simultâneas e, fisicamente, mais separadas. O espectador deve optar por qual das duas ele prestará atenção, enquanto no primeiro caso há uma composição que permite a contemplação ocasional dos motivos artísticos enquanto a narrativa se desenvolve em paralelo.

Outro traço comum que vem a fazer parte de múltiplos dispositivos limitantes que, além parâmetro recorrente, fazem parte do estilo de toda a filmografia do autor é o excesso. Seja através do uso de longas sequência com pouco ou nenhum movimento, ou a violência além do convencionalmente regulado pelo cinema, Haneke se apoia no excesso para desenvolver dispositivos comuns que afastem o espectador de uma correlação identificativa de simples consumo da obra.

Aqui é preciso destacar um fator composicional: apesar de se tratar também de um limitante inconveniente (raramente vemos tais excessivas representações fora do cinema de arte), existe uma motivação central baseada na busca pelo desconforto, o que por sua vez é politicamente orientado. Como próprio Michael Haneke cita: “A cena ideal deve forçar o espectador a virar o rosto.” (HANEKE, 2010). Seja virar o rosto pelo excesso da violência gráfica representada por motivos realistas ou pela monotonia dos longos planos, percebe-se a volta desses dispositivos de maneira serial e sistemática tanto dentro das obras que serão objeto de debate, quanto de outras ao longo de sua carreira cinematográfica.

No contraponto total do excesso existem as omissões, os jogos elípticos. Em *O Tempo do Lobo* (2003), o filme se recusa a descrever onde se passa, o passado dos personagens, ou qualquer motivação causal para os eventos apresentados em tela.

Um sintoma é uma elipticidade anormal. Causas e efeitos podem ser separados, cenas principais podem ser omitidas, a duração pode ser omitida. [...] Um sintoma contrário é uma repetitividade anormal [...]. Aqui o *syuzhet* está nos dizendo muito pouco com muita frequência, forçando grandes cenas e gestos triviais ao mesmo nível. (BORDWELL, 1985, pág. 288, tradução nossa)²⁰

Em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* o filme nos obriga a inferir causalidades através de cenas desconexas onde um significado possível existe apenas de maneira implícita. Deste modo, porque a narrativa pode não ser conduzida por uma lógica tradicional de causa e efeito, mas, em vez disso, depende do envolvimento do espectador com os elementos formais mutáveis para criar significado, a estrutura do filme é fluida e aberta à interpretação. A coerência narrativa, ou sua própria incoerência, só é alcançada por meio da manipulação de técnicas cinematográficas, e dos parâmetros que substituem o tradicional formato direto de causa e efeito. Isso é, de maneira concisa, o que define o envolvimento do espectador com o estilo da obra.

Porque nenhum significado denotativo evidente resulta de tal padronização óbvia, o espectador se sente inclinado a passar para o nível conotativo. Ainda assim, aqui também não há nada muito certo. Quando um estilo poderoso e internamente consistente se recusa a seguir esquemas convencionais para produzir significado narrativo, somos tentados a projetar outros esquemas sobre ele, e a oscilação intermitente dessas alternativas contribui para o sentimento de incerteza. Uma ordem sem significado é tentadora. (BORDWELL, 1985, p. 305, tradução nossa)²¹

2.8 Fragmentação e estratificação

71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso apresenta um caráter estilístico ímpar: a estratificação narrativa em meio a uma conjugação de múltiplos personagens. Descrever esse tipo de filme com precisão pode ser difícil, uma vez que é possível encontrá-los referenciados através de termos como *multistrain* ou *multiplot*. Por não encontrar uma tradução clara e pacífica, e entender que esses termos podem não se referir ao mesmo tipo de filme que aqui pretendo, decidi chamá-los de filmes de narrativa estratificada, ou simplesmente filmes

²⁰ Texto na língua estrangeira: *One symptom is an abnormal ellipticality. Causes and effects may be disjointed; major scenes may be omitted; duration may be skipped over. [...] A contrary symptom is an abnormal repetitiveness [...] Here the syuzhet is telling us too little too often, flattening big scenes and trivial gestures to the same level* (BORDWELL, 1985, p. 288).

²¹ Texto na língua estrangeira: *Because no evident denotative meaning is forthcoming from such obvious patterning, the viewer itches to move to the connotative level. Yet nothing very certain is evident here either. When a powerful and internally consistent style refuses conventional schemata for producing narrative meaning, we are tantalized into projecting other schemata onto it, and the flickering oscillation of such alternatives contributes to the sense of uncertainty. Order without meaning tantalizes* (BORDWELL, 1985, p. 305).

estratificados. Entendo estes como uma tradução livre da noção de *plurale figurenkonstellationen*, por definição de Margrit Tröhler em seu estudo homônimo.

O surgimento desse termo como objeto de estudo tem como objetivo definir um fenômeno transnacional do cinema que se popularizou a partir dos anos 90, e se apresenta através de filmes com quebra-cabeças, fragmentos de relacionamento condensado ou em mosaicos. São narrativas plurais, descentradas ou coletivas, não possuem um herói central como narrativas tradicionais, e geralmente são fruto de um cinema às margens da grande indústria (TRÖHLER, 2007). Observa-se aqui um rigor teórico a fim de não abarcar qualquer obra que adote narrativas múltiplas ou possua muitos personagens. Do mesmo modo, filmes influenciados pelas telenovelas, marcados por tramas paralelas interligadas, ou épicos hollywoodianos, que apesar da vasta quantidade de personagens não se enquadram nessa definição.

Enquanto a narrativa clássica favorece um compromisso, as narrativas estratificadas desenvolvem uma lógica narrativa diferente desde o início. Dito de forma radical: eles (com exceção do coletivo) não funcionam axiologicamente, mas topologicamente, ou melhor, topograficamente, porque perseguem uma mudança de ênfase da temporalidade para a espacialidade, estão menos comprometidos com posições individuais e binárias do que com dinâmicas relacionais, preferem o plano e o fluxo, a diferenciação de valores e a negociação aberta de contradições. (TRÖHLER, 2007, p. 15, tradução nossa)²²

Por um lado, esse conceito se assemelha, ainda, à definição de *network narratives* (BORDWELL, 2006, p. 72-103) que é definida como uma narrativa com protagonista desajustado, múltiplos graus de subjetividade do personagem, esquemas de tempo embaralhados, vários protagonistas e enredos baseados em destinos convergentes e redes de relacionamento.

[...] os personagens principais não são totalmente desconhecidos uns dos outros. Mas, à medida que o número de protagonistas cresce, suas conexões podem se tornar bastante complicadas. A é amigo de B, irmão de C, senhorio de D e amante de E, enquanto E é irmã de D e empregadora de B.... O que poderíamos chamar de 'network narratives' são construídas a partir de tais vínculos atenuados, e apresentam um desafio particular de técnica. (BORDWELL, 2006, p. 99, tradução nossa)²³

²² Texto na língua estrangeira: *Während die klassische Erzählung auf einen Kompromiss hinarbeitet, entwickeln plural Figurenkonstellationen von Anfang an eine andere Erzählogik. Um es radikal auszudrücken: Sie funktionieren (mit Ausnahme des Kollektivs) nicht axiologisch, sondern topologisch oder besser gesagt, topografisch. Denn sie verfolgen eine Akzentverschiebung von der Zeitlichkeit zur Räumlichkeit, sind weniger individuellen und binär angeordneten Positionen verpflichtet als relationalen Dynamiken, bevorzugen das Flächenhafte und den Fluss, das Differenzieren von Werten und das unabgeschlossene Verhandeln von Widersprüchen* (TRÖHLER, 2007, p. 15).

²³ Texto na língua estrangeira: *[...] the lead characters aren't utterly unknown to one another. But as the number of protagonists grows, their connections can get pretty complicated. A is B's friend, C's brother, D's landlord, and E's lover, while E is D's sister and B's employer... What we might call network narratives are built out of just such attenuated links, and they present a particular craft challenge* (BORDWELL, 2006, p. 99).

Porém também se distancia do conceito de Bordwell ao passo que busca a primazia do fragmento em detrimento de uma significação geral da obra. Por isso, a estratificação narrativa, assim como boa parte das aspirações artísticas de Haneke, pode ser lida como um *modus operandi* fundamentalmente modernista, ainda que opere sobre questões próprias da pós-modernidade. Isto porque, ao priorizar a multiplicidade em vez de uma resposta única, ataca-se diretamente o conceito teleológico de arte hegeliano, valorizando cada parte (fragmento) em detrimento do todo. Essa descentralização, embora formalmente fundamental para um cinema crítico da pós-modernidade, encontra suas raízes em uma tradição modernista que já questionava a unidade e a coesão narrativas. Assim, a estrutura de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* demonstra como uma forma modernista pode ser mobilizada para abordar temas pós-modernos, mantendo o lugar privilegiado do fragmento sem forçar uma significação totalizante.

Embora a arte e a filosofia pós-modernas dificilmente neguem o estado fragmentado da realidade, o que distingue o pós-moderno do moderno é uma mudança de atitude em relação a essa realidade. Regista-se numa maior aceitação do estado de fragmentação e numa diferente conceptualização da perda. Em vez de considerar os pedaços dispersos da realidade como cacos quebrados da vida e, portanto, como evidência de dano e destruição, o pós-modernismo os considera pedaços de um mosaico, mas sem a expectativa de que eles formem um princípio de ordenação superior. (GRUNDMANN, 2010, p. 374, tradução nossa)²⁴

Tröhler cita, também, a aproximação desses tipos de narrativa com a definição de *imagens mentais*, ou *imagens de pensamento* (*Denkbilder*), apresentadas por Walter Benjamin (TROHLER, p.12) no livro *Rua de Mão Única* (*Einbahnstraße*), de 1927, e posteriormente debatidas por Adorno. Estas *Denkbilder* nada mais são do que fragmentos aforísticos, visões e reflexões concisas sobre diversos temas, que muito se assemelham com os trechos soltos das obras estratificadas do cinema, em especial os diferentes planos de personagens de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

As imagens (mentais) presentes no livro de *Rua de Mão Única* não são como mitos platônicos da caverna ou da carruagem alada. São mais como ilusões rabiscadas (*Vexierbilder*) do que alegorias e parábolas do inexprimível. Elas não pretendem tanto deter o pensamento conceitual quanto chocá-lo com sua forma enigmática e, assim, colocá-lo em movimento, pois ele parece estar congelado em sua forma conceitual tradicional, convencional e antiquada. Aquilo que não é possível ser provado de

²⁴ Texto na língua estrangeira: *While postmodern art and philosophy hardly deny the shattered state of reality, what distinguishes the postmodern from the modern is a shift in attitude to this reality. It registers in a greater acceptance of the state of fragmentation and a different conceptualization of loss. Rather than regarding the scattered pieces of reality as life's broken shards and, thus, as evidence of damage and destruction, postmodernism considers them pieces of a mosaic, but without the expectation that these are to form a higher ordering principle* (GRUNDMANN, 2010, p. 374).

maneira usual, mas ainda assim cativa, deve estimular a espontaneidade e a energia do pensamento, e, sem ser tomado por literal, acender faíscas através de uma espécie de curto-circuito intelectual, que de repente iluminem, ou até mesmo incendeiem o que é familiar (ADORNO, 1974, p. 660-661).

A imagem do pensamento, portanto, não se completa por si só, mas faz parte de uma estrutura que insere o leitor (ou o espectador) na obra. Isto porque não há nela a própria capacidade descritiva do seu conteúdo, mas apenas na sua relação como leitor (DURÃO, 2017, p.29). De igual modo, os fragmentos dispersos e incompletos das narrativas estratificadas de Michael Haneke possuem, em seu interior, a necessidade de uma relação crítica de espectadorialidade para criação de nexos. Esse nexo, também de igual modo, não se resume na mimese ou na representação, mas numa formação de sentido única da experiência.

Assim como em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, e outras das que podem se enquadrar dentro das narrativas estratificadas, é possível entender alguns planos, ou até mesmo quadros, como as unidades textuais de Benjamin em *Rua de Mão Única*. Há um significado dentro daquele recorte, porém ele não é metafórico e nem precisamente aforístico. A asserção do fragmento imprime um ideal que não precisa se ligar aos outros através da causalidade ou da estrutura narrativa. Estes recortes são aqui delimitados pelo bloco de personagens, e através deles será possível produzir uma análise da obra, uma vez que cada grupo de indivíduos habita um pequeno universo filmico.

3. O MODO PARAMÉTRICO EM 71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO

Este capítulo propõe uma análise detalhada dos conceitos debatidos até agora sobre cinema paramétrico e fragmentário, aplicando-os à obra *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, de Michael Haneke. Para isso, será necessário ampliar o debate e focar em dispositivos mais específicos da narração paramétrica. Os subcapítulos seguintes explorarão temas como a incerteza diegética; a visibilidade e a dispersão dos elementos narrativos; a recorrência paramétrica; parâmetros específicos da construção fílmica; as funções composicionais e artísticas dos jogos diegéticos ao longo da obra; simetrias imagéticas e dispositivos metatextuais; tempo, recorrência e repetição nos fragmentos; a intersecção entre moderno e pós-moderno; e as convenções de gênero e estilo na cinematografia de Haneke.

Para fundamentar essa análise, será essencial recorrer a recortes imagéticos e dados objetivos do filme, utilizando sempre a metodologia neoformalista como base. Essa abordagem permitirá compreender os elementos constitutivos da narração paramétrica dentro do estilo de Michael Haneke, bem como analisar como eles operam especificamente em *71 Fragmentos*.

A análise será iniciada com uma síntese do enredo do filme, organizado em sete linhas narrativas uma. Esta divisão, embora temática, será central para o desenvolvimento do capítulo. Vale destacar que o filme reforça uma dificuldade absoluta de comunicação não apenas no nível da diegese, mas também na própria estrutura narrativa, já que alguns personagens sequer têm seus nomes mencionados explicitamente. Para suprir essas lacunas e garantir maior analítica, serão utilizados dados complementares provenientes da ficha técnica do filme, que ajudarão a contextualizar e esclarecer aspectos essenciais da obra

3.1 O enredo



FIGURA 21: Fotogramas do personagem Marian Radu em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Marian Radu (Gabriel Cosmin Urdes) é um jovem imigrante romeno cuja incapacidade de se comunicar marca boa parte de seu arco narrativo. Ele aparece em seu trajeto de migração, perambulando pelas ruas atrás de comida e entretenimento, e mais tarde busca ajuda e tem sua história televisionada. Marian domina a primeira metade do filme, aparecendo na maior parte dos fragmentos, bem como tendo o maior número de fragmentos dedicados apenas para si. O arco do garoto ainda envolve as dificuldades de uma criança morando na rua em uma cidade desconhecida, a falta de recursos para se vestir, se alimentar ou se entreter o leva a roubar pela cidade.



FIGURA 22: Fotogramas do personagem Maximilian B. e de seu colega de quarto Hanno em *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso*.

Maximilian B. (Lukas Miko) é o personagem prenunciado na abertura do filme como o indivíduo que comete o atentado (texto contido na cena de abertura, figura 29.1). Juntamente com Marian Radu, Maximilian é o personagem com mais protagonismo durante a estrutura narrativa irregular deste filme. Ele é apresentado como um estudante que divide o quarto com seu amigo Hanno (Alexander Pschill). A relação central desses dois personagens é um quebra-cabeças que Maximilian parece ter extrema dificuldade para resolver. Desde o início o filme sugere uma dicotomia de sua personalidade, reforçando a sua disciplina nos esportes, mas também outros momentos de desequilíbrio e frustração emocional extremos. A pulsão suicida que marca o fim trágico do personagem também é explorada de maneira subjetiva em uma cena em que ele lida com suicídio em sua escola. A construção de instabilidade no arco de Max culmina numa tarde onde ele se encontra sem dinheiro para abastecer seu carro, o caixa eletrônico está fora de funcionamento, e todos ao redor se recusam a ajudá-lo. A partir daí ocorre o violento clímax do filme.



FIGURA 23: Fotogramas dos personagens Inge e Paul em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Inge (Anne Bennent) e Paul (Udo Samel) parecem introduzir uma linha narrativa de um casal interessado em adotar uma criança, no entanto todos os fragmentos revolvem em torno de Inge. A relação do casal é distante e pouco comunicativa, seguindo o padrão do restante do filme. O vazio a ser suprido sobre esta linha narrativa parece se desdobrar como a necessidade de Inge em suprir sua infelicidade com um filho. Do mesmo modo a superficialidade dessa supressão emocional se manifesta quando, após algumas tentativas frustradas, Inge desiste de adotar a criança. Inge, então, ao ver Marian Radu na TV resolve adotá-lo temporariamente. Os planos finais a mostram tentando ensinar o idioma local para o menino romeno, reiterando novamente a temática do distanciamento comunicativo.



FIGURA 9: Fotogramas das personagens Anni e sua cuidadora em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Anni (Corina Eder), a criança que é apresentada como candidata a adoção pelo casal Inge e Udo, se apresenta como uma personagem repleta de bloqueios e dificuldades sociais. As interações dela com o casal são truncadas e parecem ecoar um constante descontentamento da garota enquanto ela conhece a casa onde iria morar. Numa cena seguinte, talvez no único momento de sorrisos a mostra dentro desta obra, Udo, Inge e Anni se divertem no zoológico. No entanto, quando Inge tenta demonstrar um afeto maternal sobre Anni ela recusa

veementemente. Está é a última cena que os vemos juntos. Sua sequência no filme se encerra dramaticamente, num plano que mostra a responsável pelo orfanato (Barbara Nothegger) de costas, sendo questionada por Anni quando poderá morar em sua nova casa.



FIGURA 25: Fotogramas dos personagens Bernie e seu comprador da arma em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Bernie (Georg Friedrich) é o soldado que aparece na primeira cena após os créditos iniciais roubando armas do que, mais tarde, será revelado como o depósito militar em que ele trabalha. Em fragmentos subsequentes ele aparece revendendo estes armamentos que muito se parecem com a que termina nas mãos de Maximilian no momento do massacre. Não há, no entanto, qualquer plano que denote que a mesma arma roubada por Bernie chegou às mãos de Max, ou até mesmo que eles tenham tido contato. O arco de Bernie termina com sua casa sendo revistada por oficiais, em um breve e interessante fragmento de pouco mais de um minuto filmado apenas em primeiros planos e planos detalhe.



FIGURA 26: Fotogramas dos personagens Hans e Maria em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Outra linha do enredo revolve ao redor de Hans (Branko Samarovski), um transportador de valores, sua esposa Maria (Claudia Martini) e uma filha bebê. Assim como em outras linhas aqui teremos uma centralização dos fragmentos no personagem de Hans, embora

menos expressiva e com mais participações pontuais de Maria nos fragmentos. A frieza e distanciamento do casal replicam a temática da dificuldade comunicativa, e assumem seu clímax imagético quando Hans agride Maria durante um jantar. Este talvez seja o mais próximo tema da tradicional família nuclear europeia, recorrentemente exposto com olhar crítico nos filmes de Haneke.

Quando Hans sai de casa aparece transitando pelas ruas de Viena, entregando malotes de dinheiro, eventualmente cruza pelos fragmentos de outra linha narrativa: a de Tomek (Otto Grünmandl).



FIGURA 27: Fotogramas dos personagens Tomek e sua filha Sabine em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Tomek é um idoso que vive sozinho e possui uma relação dificultosa com sua filha Sabine (Patricia Hirschbichler). Tomek ocupa, assim como nas outras linhas narrativas, a posição de personagem central cuja trama do fragmento revolve. O filme apresenta a distante relação de pai e filha através do único diálogo filmado em plano e contraplano em todo o filme. É interessante analisar como estes personagens, apesar de relacionados, não se encontram em um mesmo enquadramento em todo o filme. Apesar de Tomek compor uma das linhas narrativas mais vagas, bem com ser um dos personagens com mais lacunas deixadas pelo em enredo, ele acaba sendo o personagem com mais tempo de tela. Em um plano-sequência ele aparece falando no telefone por mais de 8 minutos. A conversa presumivelmente é com sua filha Sabine, embora apenas o áudio de Tomek seja compartilhado na cena. Essa é apenas uma dos tediosos e longos fragmentos que reforçam a mundana e repetitiva rotina do personagem, geralmente com pouco ou nenhum corte.

É importante notar que o filme se estende, ao longo de toda sua duração, seccionado em planos aparentemente autônomos, que vão e voltam sem uma ordenação causal aparente. A percepção de ordem da narrativa se dá principalmente através dos personagens, que em suas

sequências individuais subordinam o enredo. Alguns desses segmentos se comunicam entre si através do mundo ficcional, outros puramente por conotação dentro de suas tantas metáforas. Esse formato de múltiplas linhas de enredo, despreocupado com a causalidade e preocupado com a incorporação de elementos não relacionais, indica uma priorização fundamental do estilo sobre o *syuzhet*.

A técnica de Haneke, ao evitar a causalidade linear e ao enfatizar cortes irracionais, força o espectador a criar suas próprias conexões entre as imagens e eventos. Isso, ao passo que enfraquece a coesão causal dos seus elementos, sublinha o tema do acaso e da incerteza que permeia o filme, e reforça um sintoma realista de que a vida é composta de momentos desconexos.

3.2 Uma diegese compartilhada



FIGURA 28: Sequência contendo fotogramas das cenas de abertura de quatro dos 5 blocos em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Assim como seu filme predecessor na trilogia da glaciação, bem como outros que vieram após ela, este inicia com um jogo de imagens cuja diegese não se faz clara. Ao contrapor imagens cuja realidade decorre da sua representação cinematográfica e imagens de arquivo num mesmo plano, sem que suas sequências sejam justificadas pela trama (um personagem ligando uma televisão, por exemplo), a falta de clareza diegética passa se estabelecer como uma espécie

de jogo sintático, um parâmetro próprio e comum nos filmes de Michael Haneke. Isto ocorre ao passo que o que está em jogo não é diretamente a significação, mas sim a organização das imagens e sua relação dentro da estrutura do filme. A justaposição entre imagens de diferentes naturezas (filmagens encenadas e imagens de arquivo) sem uma justificativa explícita sugere um jogo estrutural, relacionado à maneira como os elementos são combinados e não ao significado imediato deles.

Porém estes jogos diegéticos podem também ser compreendidos como um sistema estruturante que orienta a construção do significado pelo espectador, funcionando, assim, como uma espécie de semântica filmica cognitiva. Especificamente, quando um filme alterna entre os níveis intra e extra-diegético, essa oscilação ativa esquemas mentais no espectador, que mobiliza seu conhecimento prévio sobre convenções narrativas para distinguir entre as diferentes camadas de representação.

Ou seja, apesar de o espectador ser, em certa medida, confundido pelos limites do aspecto narrativo (*syuzhet*) do cinema paramétrico, isso não significa que ele seja passivo nem que a narrativa se ausente pela falta de significação clara. Pelo contrário, a narrativa existe, ainda que suprimida ou fragmentada, e é permitida pelos aspectos do filme que fornecem pistas e estruturas para a compreensão. O filme, portanto, não *posiciona* o espectador de modo autoritário, mas sim oferece uma variedade limitada de operações que ele pode executar, guiadas tanto pelo conhecimento prévio do espectador quanto pelo material e pela estrutura do próprio filme (BORDWELL, 1985, p. 29-33). Desse modo, embora a supressão das estruturas de informação narrativa (do *syuzhet*) em prol da impressão das estruturas puramente formais (estilísticas artisticamente motivadas) – movimento típico do cinema paramétrico – seja inconveniente, ela não possui capacidade de suprimir as pistas e lacunas que incentivam o espectador a produzir sua compreensão da trama.

Alguns dos planos datados já citados até agora exemplificam com o nível distinto de percepção diegética que se poderá ter ao longo de todo o filme. Na figura 29.1 (à esquerda), presumimos que o texto se refere a narrativa do filme, porém apenas concluímos que isto é de fato verdade nas últimas cenas. Na verdade, a tempo da imagem, sequer sabemos se a pessoa citada é um personagem do filme ou não. Na figura 29, fotograma direito, o posicionamento da câmera, bem como a textura e a granulação da imagem sugerem que ela tenha sido retirada de arquivo. O contexto político narrado se refere à guerra civil da Geórgia – “*apoiadores de Gamsakhurdia atacam a região*”. Tudo indica, portanto, que as imagens se trata de refugiados reais deixando as linhas de guerra da região da Abecásia. Já em (figura 28, fotograma superior direito) num primeiro momento, um espectador desatento ao não reconhecer um dos

personagens, poderia confundir este com mais um plano de arquivo, no qual tanto a textura da imagem como o enquadramento dos personagens remetem a um plano televisivo, possivelmente de arquivo. Porém, numa espécie de corte de contextualização, para um plano mais amplo, é revelado que se trata de uma interação de personagens de dentro da trama. Assim, numa espécie de realidade compartilhada o bloco televisivo narrativo parece tentar uma quebra de percepção de diegese para o espectador.

A questão diegética, no entanto, não se resolve de maneira tão objetiva quanto simplesmente definir se determinados planos pertenceram ou não a eventos não fílmicos – como é o caso de algumas imagens de arquivo. Compreender, dentro desse tipo de filme, se um artifício narrativo ou visual ocorre exclusivamente no universo diegético da obra, simultaneamente no universo da narrativa e para o espectador, ou apenas dirigido ao público, exige um exercício interpretativo baseado em pistas que podem ser mais ou menos objetivas de acordo com o grau de objetividade do filme.

A utilização destes sistemas formais pouco objetivos acaba por gerar uma dialogia assimétrica entre imagens que buscam representar a diegese ficcional e imagens extra diegéticas. As repetições, ou referências internas, funcionam quase que como diáforas, indicando com mais ou menos precisão a função da imagem através do contexto. Nesse sentido o conteúdo narrativo das cenas parecem perder importância por de sua forma fílmica. Ao passo que a todo momento somos lembrados da separação dos espaços diegéticos, mas não sabemos até que ponto se estende essa separação dentro do universo narrativo, há um foco primário objetivo na estrutura estilística. Por fim, por se tratar de um filme cujo enredo é apenas secundário, muitas dessas pistas podem – e devem – ser voláteis e questionáveis, pois isso é um aspecto essencial da diegese como dispositivo paramétrico em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

A diegese conflituosa, em exposição de extensões opostas de um mesmo dispositivo, se enquadra no que Burch definiu como um processo de estrutura dialética (1981, p. 13-15), que virá a ser necessário para realização da função paramétrica. Esses extremos são tratados como alternativas paradigmáticas, ou seja, categorias opostas que podem ser escolhidas arbitrariamente, e sua interação com o sistema fílmico cria uma dinâmica rítmica do mesmo modo que os parâmetros fazem no cinema convencional.

3.3 Parâmetros *apenas visíveis* no sistema filmico

71 *Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* apresenta, logo no início, um quadro com o fundo preto que diz o seguinte: “Em 23/12/93, o estudante de 19 anos Maximilian B. matou três pessoas a tiros na agência de um banco em Viena e em seguida se matou com um tiro na cabeça” (Figura 29, fotograma da esquerda). De maneira sintética o autor inicia o filme contando seu final, e a partir de então o espectador passará a montar um quebra-cabeças invertido ao passo que os aspectos estilísticos disputarão prevalência com o *syuzhet*. Isso é, logo de início, define-se um movimento não convencional, uma vez que os meios (ou os fragmentos de maneira individual) importam mais do que o próprio suspense gerado pela construção climática do final do filme.

É importante lembrar que a montagem desse suposto quebra-cabeça é irregular e tortuosa, e é provável que, ao final, sobrem várias peças de fora. Essa ideia talvez estabeleça uma conexão entre qualquer filme que se proponha a explorar o estilo sobre o *syuzhet*. Nesta obra, isso se evidencia ainda mais pelo modo como os fragmentos ora compõem o enredo e exercem função narrativa, ora participam unicamente da construção estilística. O próprio título do filme já sugere seu caráter fragmentado e estratificado, organizando-se a partir de uma lógica que remete ao conceito de cinema paramétrico.

Alguns dos parâmetros que compõe este filme serão de fácil identificação, como os já abordado anteriormente ao longo do segundo capítulo. Ainda que o espectador não construa uma unicidade entre os cenários pouco visíveis, ou que não tome nota da referência bressoniana presente nas mãos dos personagens em plano detalhe, estes são parâmetros mais visíveis, facilmente perceptíveis dada a repetição constante de sua forma em oposição ao restante da forma fílmica. Aliás, de acordo com Bordwell, o significado temático é apenas um componente no sistema formal filmico, e ainda não é necessariamente um componente importante. Para ele tematizar toda a técnica em todo filme incorre o espectador no risco de banalizar obras que apresentam a dominância do estilo, bem como tirar a atenção do espectador à organização e percepção dos parâmetros (1985, p. 282).

Por um lado, a simples capacidade de reconhecer os parâmetros é suficiente para que o espectador exerça uma prática de *empilhamento* de cenas baseado na percepção de características estilísticas recorrentes. A repetição intencional de técnicas visuais e estruturais, que se acumulam durante o filme de modo a criar uma estrutura vertical, em oposição a

horizontalidade narrativa clássica. Por outro lado, alguns elementos formadores do estilo serão mais sucintos, seja pela sua subjetividade conotativa ou pela própria *invisibilidade*²⁵ formal.

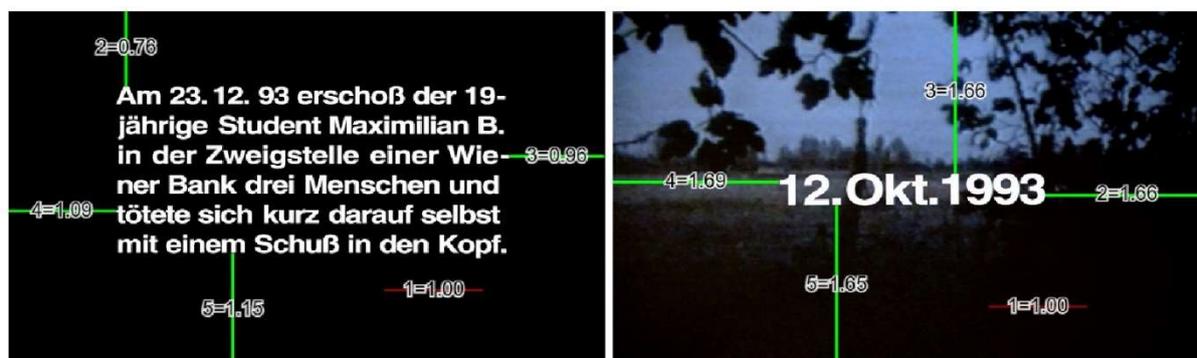


FIGURA 29: Fotogramas com medidas de centralização dos elementos visuais no quadro de abertura do filme, e de abertura de um dos blocos, respectivamente.

A cena inicial chama atenção para um exemplo de um dispositivo formal *invisível*, ao posicionar o texto em um enquadramento levemente irregular. Essa propositada não adequação às convenções de proporção, centralização ou mesmo alinhamento visual, fica ainda mais clara quando comparada com as outras inserções gráficas que parecem estar quase que perfeitamente centralizadas.

Na construção da ideia de processos estilísticos, especialmente os pouco visíveis, Bordwell cita constantemente a música serial (1985, p. 284), que pode ser representada pela peça *Wozzeck*²⁶, de Alban Berg. O autor considera como sua maior conquista foi a realização de uma peça musical cujo impacto social transcende seus aspectos formais. Para ele “ninguém presta atenção às diversas *fugas, invenções, suítes, movimentos de sonata, variações e passacaglias* sobre as quais tanto se escreveu” (1952, p. 21).

Nesse sentido vem à tona um diferencial sugerido por Bordwell entre o modelo serial e o paramétrico: a redundância. A dificuldade de perceber os parâmetros faz com que sutis nuances, ao não manterem uma coesão normativa, percam sua importância. O levantamento do enquadramento na tela inicial sofre, a princípio, desse problema, uma vez que, embora pareça

²⁵ A *invisibilidade* aqui referida não é uma qualidade material da imagem por si só, mas a forma com que David Bordwell se refere às diferenças *apenas perceptíveis*, efeito que compõe a norma estilística proeminente do modo paramétrico esparsa (1985, p. 286).

²⁶ *Wozzeck* (1922), ópera em três atos composta por Alban Berg, é considerada uma obra-prima do expressionismo musical e literário. Baseada na peça incompleta *Woyzeck* (1837) do dramaturgo alemão Georg Büchner, a ópera narra a história de Franz Wozzeck, um soldado humilde e mentalmente perturbado que enfrenta exploração social, miséria e desespero, culminando em um trágico crime passionais. A música de Berg combina elementos da tonalidade tradicional com técnicas atonais e dodecafônicas, sendo considerada uma das primeiras grandes obras a integrar princípios do serialismo na forma operística. (PERLE, 1980)

suficientemente propositado, não integra um sistema cuja redundância seja suficientemente impactante.

Por outro lado, em se tratando de um texto – objeto não diegético – sobreposto à imagem representativa do filme – a princípio, diegética – o espectador tende a esperar a centralização do texto. Mas aqui o texto não é apenas um texto, é imagem. Assim como o fundo preto não é apenas um fundo diegético qualquer. É uma importante interposição paramétrica que separa os planos do filme. Assim parece importante destacar a transtextualidade das inserções escritas com a imagem que elas se inserem, pois, a partir desta relação *apenas perceptível* o espectador pode ser instigado a construir uma norma estilística proeminente.

Para Noël Burch, estes parâmetros *invisíveis* e as tecnicidades pouco perceptíveis, mesmo aqueles que Berg, de maneira filistina (nas palavras de Burch), celebra como formas ocultas, são potencialmente parâmetros, desde que evoluam com a progressão da obra de modo a formar uma estrutura.

Geralmente falando, então, uma estrutura existe quando um parâmetro evolui de acordo com algum princípio de progressão que é aparente para o espectador no cinema, ou talvez apenas para o cineasta em sua mesa de edição, pois, embora possam existir estruturas que sejam ‘perceptíveis apenas para aqueles que as criaram’, elas ainda desempenham um papel importante no resultado estético final. (BURCH, 1981, p. 66-67, tradução nossa²⁷)

3.4 Tela preta: o parâmetro mais recorrente

As interjeições, quais seja, pausas reflexivas com telas pretas, já haviam sido usadas por Michael Haneke em *O Sétimo Continente*. Porém, neste a duração dos intervalos entre as cenas varia conforme o tempo de cada segmento, resultando em pausas mais longas após sequências extensas e intervalos muito curtos ao final de momentos breves. Já em *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso*, esses espaços possuem sempre a mesma duração (2 segundos), o que cria um efeito de uniformização. Essa escolha estilística impede que o espectador dedique mais tempo à reflexão sobre uma cena em comparação com outra, fazendo com que todas pareçam igualmente relevantes dentro da estrutura fragmentada do filme (WHEATLEY, p.67, 2009).

Deste modo, é necessário retomar à importância desses parâmetros, que para além das 70 repetições que sustentam o sistema formal próprio mais sobressalente deste filme, há

²⁷ Texto na língua estrangeira: *Generally speaking, then, a structure exists when a parameter evolves according to some principle of progression that is apparent to the viewer in the theater, or perhaps only to the film-maker at his editing table, for, even though there may be structures that are perceptible only to those who have created them, they nonetheless play an important role in the final aesthetic result* (BURCH, 1981, 66-67).

também a funções próprias resultantes dessa escolha estética. As pausas escuras dividem os 71 fragmentos que dão nome ao filme são interrupções que duram exatamente dois segundos, e causam destaque por serem completamente desprovidas de som, uma ausência que se impõe de maneira contundente desde os primeiros momentos do filme. É interessante ainda observar como Monica Filimon se refere a essas pausas como *partituras paralelas que precisamos ouvir*. Nesse sentido a autora aproxima a obra de Haneke de uma composição musical:

As diversas linhas melódicas recorrentes — as histórias, o noticiário e os interlúdios negros e silenciosos — se cruzam e se complementam, oferecendo respostas parciais às questões éticas levantadas pelas interações dos personagens: a indiferença em relação aos idosos, o tratamento padronizado de órfãos em instituições estatais, o recurso à agressão nas interações sociais, especialmente pelos jovens, e as formas como os espaços públicos e privados contribuem para o mal-estar do primeiro mundo. No entanto, os diferentes fios musicais escondem mais do que revelam e se recusam a oferecer uma condenação ou aprovação clara das escolhas dos personagens. (2010, p. 321, tradução nossa²⁸)

Por outro lado, apesar da proximidade estabelecida com uma composição, e ainda com outros elementos da música serial, é notável que o filme possui momento de silêncio. Por exemplo, o segundo e o terceiro fragmentos do filme quase não apresentam ruídos, muito menos falas: tanto o plano que mostra Marian Radu caminhando por terrenos pantanosos (Figura 32, fotograma da esquerda), concluindo sua trajetória migratória, quanto a cena em que ele entra no caminhão para finalizar sua migração, possuem apenas um leve ruído ambiente. No entanto, o contraste entre o ruído ambiente de uma gravação externa e o silêncio absoluto da interrupção em tela preta projeta sensação de ausência absoluta. Esse silêncio é mais do que a ausência de parâmetros sonoros que podem levar o espectador a alguma conclusão, mas uma ruptura estética própria da linguagem cinematográfica. É como se a realidade material nos saltasse aos olhos. Em um momento temos, além dos próprios ruídos leves da sala de cinema, a adição dos ruídos diegéticos de uma cena silenciosa, para então, de repente, a interrupção total enfim chamar atenção apenas aquilo que está ao nosso redor.

A forma como essas interjeições paramétricas sublinham a materialidade do som é parecida como a forma que elas buscam sublinhar a materialidade da imagem. Os planos, quando interrompidos no meio da ação, uma espécie de oposição ao *in medias res*, por representarem o fim de um fragmento, inexoravelmente desembocarão nessa tela escura. Isso

²⁸ Texto na língua estrangeira: *The various recurring melodic lines—the stories, the newscast, and the silent black intermezzos—intersect and supplement each other, offering partial answers to the ethical questions raised by the characters’ interactions: the indifference towards the elderly, the standardized treatment of orphans in state institutions, the recourse to aggression in social interaction, especially by the young, and the ways in which public and private spaces contribute to first world malaise. Yet, the different musical threads hide more than they reveal, and refuse a clear cut condemnation or approval of the characters’ choices* (FILIMON, 2010, p. 321).

reforça um posicionamento axial do autor ao se negar a propor respostas para os acontecimentos representados, gerando com essas pausas uma espécie de momento puro de reflexão espectral.

[...] é necessário tratar o espectador com o mesmo respeito com que você se trata, levá-lo tão a sério quanto você se leva. Quando estou assistindo a um filme que me oferece respostas, fico entediado, porque sei que essas respostas não existem, que explicações simples não existem no nosso mundo. É importante, então, que os filmes apelem para a imaginação do espectador, que o envolvam no projeto, que o façam terminar seu filme por você. (HANEKE, 2010, tradução nossa²⁹)

Embora não sejam de longa duração, as interjeições em tela preta silenciosa são suficientemente longas para que o espectador as perceba, delimitando uma ação clara de sobreposição do estilo à estrutura narrativa. O tempo, o silêncio, e a quebra que essas interjeições estabelecem reforçam sua autoconsciência estilística que, a despeito das numerosas repetições, configura um parâmetro que se apresenta como um dispositivo *apenas perceptível*.

3.5. A fotografia do dispositivo e o *mise en abyme*



FIGURA 30: Sequência de fotogramas que sugerem *mise en abyme* em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

²⁹ Texto na língua estrangeira: [...] *it's necessary to treat the spectator with the same respect that you treat yourself, to take him as seriously as you take yourself. When I'm watching a film that's offering me answers, I get bored, because I know such answers don't exist, that simple explanations don't exist in our world. It's important, then, for films to call on the imagination of the spectator, to draw them into the project, to have them finish your film for you* (HANEKE 2010).

O quadro acima apresenta um dispositivo recorrente em toda trilogia da glaciação assim como em outros filmes, mas talvez em nenhum deles ele seja utilizado de maneira tão reiterada quanto em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso: a mise en abyme*. Esse dispositivo, que pode ser gerado pela imagem de uma imagem, ocorre aqui através da exposição de diferentes níveis diegéticos dentro de um plano filmico. Catherine Wheatley diz: “Haneke transforma o filme em uma espécie de *mise en abyme*, na qual a televisão e a *vida real* continuamente consomem e refletem uma à outra” (2009, p. 71)

A forma mais recorrente na obra de Haneke consiste no televisor em segundo plano, embora neste filme ele avance para planos detalhe onde podemos ver apenas as bordas do televisor e dos moveis em que ele está inserido. A origem do termo vem do efeito de espelhos paralelos que replicam infinitamente seus reflexos, mutuamente. No caso citado o aparato televisivo é forçado entre a imagem e o espectador através de sua própria opacidade. McHale define essa figura no universo da narrativa:

Uma verdadeira *mise en abyme* é determinada por três critérios: primeiro, é uma representação em camadas ou incorporada, ocupando um nível narrativo inferior ao do mundo narrativo diegético primário; em segundo lugar, essa representação em camadas assemelha-se (copia, conforme Hofstadter) a algo no nível do mundo diegético primário; e, em terceiro lugar, esse algo a que ela se assemelha deve constituir algum aspecto proeminente e contínuo do mundo primário, suficientemente proeminente e contínuo para que estejamos dispostos a dizer que a representação incorporada reproduz ou duplica a representação principal como um todo. (MCHALE, 1987, p. 124-125)

A imagem de Max jogando tênis de mesa, no que aparenta ser uma partida competitiva, é incorporado à diegese da ficção (Figura 28), onde a imagem é suprimida pelos comentários de seu tutor que exprimem a pressão diária pela excelência. Isso tudo é representado diante do quadro dentro de um quadro. Esse distanciamento metaficcional também parece ocorrer quando os diferentes personagens do filme assistem ao noticiário de Marian Radu, porém em certa medida contrariando a explicação de McHale, uma vez que o personagem está inserido num mesmo nível diegético que quem o vê.

Como citado anteriormente, nenhuma outra obra na filmografia de Haneke trabalhou com tanta intensidade estes dispositivos que, dado o referencial unicamente artístico de sua composição, podemos tratar como um parâmetro. Além destes televisores há aparições de outros formatos de vídeos, como câmeras de segurança e computadores pessoais, também em primeiro plano, além de outras versões menos agressivas onde é possível ver o personagem que o observa de costas (Figura 28).

É importante ressaltar que a utilização destes sistemas estilísticos só é paramétrica porque é aberta. Isso quer dizer que não há, ou pelo menos não deve haver, uma relação temática padronizada para cada dispositivo dentro de um plano. Câmeras de segurança, por exemplo, poderiam ser lidas pela crítica de modo a sugerir uma vigilância constante, implicando uma sociedade onde a privacidade é invadida e a liberdade pessoal é restrita. Porém, em se tratando de planos cuja motivação é puramente artística, simbologias genéricas são descartadas. Bordwell explica:

O impulso de ler os efeitos estilísticos dessa forma também deve ser atribuído a uma tendência mais ampla, a de assumir que tudo em qualquer filme (ou em qualquer bom filme) deve ser interpretável tematicamente. A tematização desse tipo geralmente perde a especificidade do trabalho narrativo de um filme. Cada elemento estilístico é lido da mesma maneira: longos planos unem personagens, cortes os dividem; linhas verticais isolam ou dividem um personagem, linhas horizontais evocam liberdade; planos subjetivos criam relações de poder ao tornar um personagem o objeto do olhar de outro. Neste jogo, no entanto, todas as cartas são coringas. (BORDWELL, 1985, p. 282, tradução própria³⁰)

Esse comentário, precisamente direcionado à crítica, busca afastar a ideia de alegoria dos parâmetros. Há uma preocupação de que essa convencionalidade de leituras resulte em análises simplistas e clichês, onde todos os aspectos do filme tendem a possuir significados fixos. Dada a já estabelecida força dominante do estilo, conclui-se que análise simbólica desses dispositivos pode ser ruim para a compreensão vertical desse tipo de filme.

3.6 Enquadramentos e planos recorrentes

71 Fragmentos de uma cronologia do acaso possui alguns planos que parecem se espelhar em diferentes momentos dentro do filme, gerado um efeito de simetria visual. Eles são perceptíveis por se tratar de enquadramentos extremos, cujo resultado estético é excepcionalmente comum. Os dois planos a seguir, por exemplo, apresentam um enquadramento em *contra-plongé* absoluto, ou *olho de deus*, como é popularmente conhecido. No cinema de Michael Haneke, onde predomina um estilo de enquadramento reto e frontal em relação aos personagens, esses planos se destacam ainda mais por sua singularidade. Além disso, trata-se de um recurso utilizado de maneira extremamente seletiva: os dois únicos planos

³⁰ Texto na língua estrangeira: *The urge to read stylistic effects in this way must also be traced to a broader tendency, that of assuming that every— thing in any film (or any good film) must be interpretable thematically. Themafization of this sort typically loses the specificity of a film's narrational work. Every stylistic element gets read the same way: long shots unite characters, cuts divide them; vertical lines isolate or split a character; horizontal lines evoke freedom; point—of—view shots create power relations by making one character the object of another's look. In this game, though, every card is wild* (BORDWELL, 1985, p. 282).

em *contra-plongée* presentes no filme marcam o primeiro fragmento de Marian e o último de Max.



FIGURA 31: Sequência de fotogramas com enquadramentos *contra-plongée* absoluto em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Outro dispositivo imagético recorrente é uma de imagem filmada no reflexo de um vidro, quase que uma espécie de dupla exposição orgânica. Nestas imagens a atenção do espectador é chamada para duas coisas ao mesmo tempo. No caso da imagem é possível presenciar uma venda de armamento em meio a um local movimentado, onde muitas pessoas passam. Já na imagem temos juntamente com mapas de transporte público e câmeras de segurança que filmam o personagem, um segurança responsável pela galeria posicionado em reflexo no canto do plano.



FIGURA 32: Fotogramas com elementos refletidos em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*..

Estes planos são ainda, como mencionado no capítulo 2.5 (Figura 14), recursos reiterados constantemente por Michael Haneke, aparecendo não apenas como recurso visual de espelhamento paramétrico, ou seja, dentro de um filme, mas entre outras obras do mesmo autor.



FIGURA 33: Fotogramas similares de Maximilian B. em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Essa miríade de simetrias visuais percorre todo o filme, seguindo a lógica paramétrica que ora apresenta quadros quase idênticos, ora explora elementos isolados dos quadros que dialogam entre si. No entanto, uma sequência específica de simetrias se destaca de maneira particular, chamando a atenção por sua semelhança extrema, a ponto de parecer ser o mesmo plano repetido. Essas correspondências visuais estão representadas no quadro a seguir.



FIGURA 34.1: Sequência de fotogramas similares em momentos diferentes da linha narrativa de Hans (parte 1).

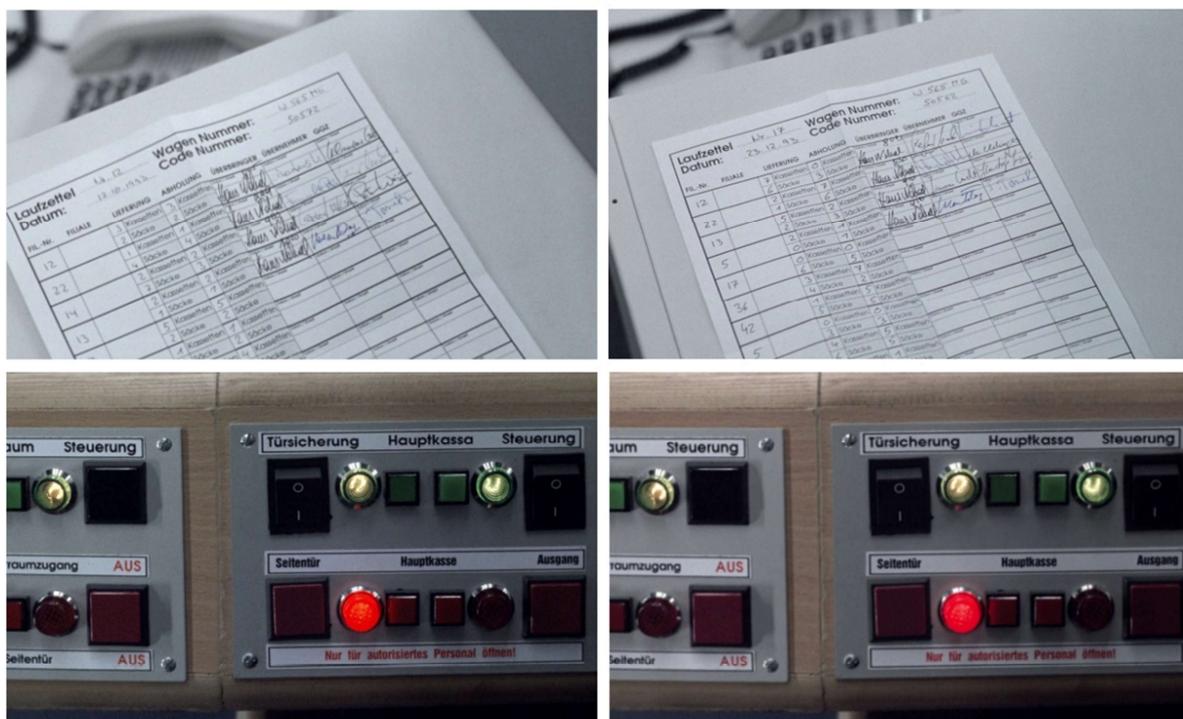


FIGURA 34.2: Sequência de fotogramas similares em momentos diferentes da linha narrativa de Hans (parte 2).

A coluna da esquerda exhibe fotogramas dos fragmentos de Hans na primeira metade do filme, enquanto a coluna da direita traz esses mesmos fragmentos no final. A semelhança entre eles vai além de simples correspondências visuais, chegando a evocar uma sensação de recriação de cenas já vistas anteriormente. Nas duas primeiras linhas, é possível distinguir os planos com relativa facilidade, seja pelas roupas de Sabine Tomek ou por um enquadramento ligeiramente mais elevado. Já nas duas linhas inferiores, os planos exigem um olhar extremamente atento para identificar diferenças sutis. Pode-se argumentar que a mera repetição desses planos em momentos diferentes já seria suficiente para gerar o efeito de reencenação. No entanto, o autor opta por recriá-las com exímia precisão, reiterando um processo metódico de construção dessa simetria visual.

3.7. Estatísticas e recorrências

Desde o próprio título do filme, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (ou, em alemão, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*), há uma sugestão clara da relação entre os fragmentos e a ideia de não causalidade. O termo *Zufalls*, que pode ser interpretado como *aquele que cai* ou *algo que acontece para alguém* remete a uma natureza aleatória e imprevisível, assim como os eventos retratados em cada fragmento deste filme. Essa

interpretação é reforçada pela etimologia do termo, que, na metafísica clássica, está associada ao latim *accidens* – referindo-se a qualidades ou eventos que não fazem parte da essência de algo, ou seja, que ocorrem sem necessidade ou determinação essencial. Além disso, o termo alemão *Einnahme* sugere uma transformação desse acaso em algo mais significativo, como destino ou inevitabilidade (KLUGE, 1899, p. 430).

É interessante notar ainda, que de todos os filmes de Michael Haneke, este se destaca como título mais longo e talvez mais ambíguo. Ele conta muito pouco sobre o filme. Talvez porque seja tão paramétrico quanto o próprio filme, alternando de forma serial entre ideais opostos de precisão e imprecisão. O numeral *71* sugere precisão, indicando a quantidade fixa de recortes que serão apresentados, enquanto a palavra *fragmentos* sugere a imprecisão e incompletude destes recortes. Em seguida, o termo *cronologia* volta a remeter à ordem, uma precisão do fluxo do temporal, e é seguida da já citada recusa a causalidade: o *Zuffals*.

É, de fato, apenas um jogo de palavras. Mas um que neste momento parece importante para entender como as quebras de grandes partes em partes menores favorecem o entendimento de possíveis significantes, e ajudam a identificar sequências seriais. Talvez ainda, o significado deste título pouco importe defronte a precisão do peso estilístico que ele carrega, por ser longo, inconveniente e trazer oposições genéricas do mesmo modo que Burch define os parâmetros opostos do cinema.

A não concordância causada entre os próprios termos que titulam o filme adquire um caráter de anunciação essencial para o entendimento de que se trata de uma organização narrativa paramétrica. A falta de elementos lógicos contida na conexão de elementos pelo serialismo indica a existência de lacunas narrativas, as quais dentro da experiência fílmica são supridas pelo estilo. Como já exposto anteriormente, a motivação puramente artística de alguns quadros sofrerá alternâncias com motivações também realistas e composicionais, algo que acarará gerando o resultado estético de um filme cuja narrativa é omissa, mas ainda está contida.

Dessa maneira, considerando o pressuposto de serialização de parâmetros, da não causalidade e da dominância do estilo na construção fílmica, partir-se-á de uma metodologia baseada na organização de alguns parâmetros selecionados. Este subcapítulo busca, portanto, analisar de forma sistemática como esses elementos se distribuem e se organizam. O foco está nas reiterações relacionadas à duração, à quantidade de planos e à exposição dos fragmentos, tanto de maneira individual quanto em suas interseções.

Para tal, foi realizado um estudo detalhado e sistemático baseado nestas *classes* de parâmetros, com o objetivo de desmembrar o filme em seus 71 fragmentos distintos, cada um introduzido pelas telas pretas com duração de dois segundos. A análise busca possibilitar o

mapeamento da distribuição dos fragmentos e a investigação da relação entre esses blocos e os elementos formais que os compõem, como a quantidade de planos, a duração de cada sequência e as linhas narrativas que se entrelaçam. Ao organizar esses dados em formato de tabela, dar-se-á mais visualidade a arquitetura fragmentária do filme, cujos padrões, por se tratar do já mencionado modo paramétrico ascético, são pouco visíveis.

Fragmentos	Planos	Linha Narrativa	Tempo Inicial	Duração	Fragmentos	Planos	Linha Narrativa	Tempo Inicial	Duração
1	1	Abertura	00h00m00s	18s	37	1	Hans	00h55m53s	2m35s
2	x	Telejornal/Arquivo	00h00m18s	2m07s	38	7	Marian	00h58m28s	2m01s
3	3	Marian	00h02m25s	1m26s	39	1	Maximilian B	01h00m29s	52s
4	3	Marian	00h03m51s	4m31s	40	1	Anni	01h01m21s	20s
5	9	Bernie	00h08m22s	2m01s	41	1	Marian	01h01m41s	19s
6	1	Marian	00h10m23s	18s	42	7	Hans	01h02m00s	2m10s
7	8	Hans	00h10m41s	1m26s	43	8	Tomek/Marian/Inge	01h04m10s	3m24s
8	3	Marian	00h12m07s	43s	44	13	Bernie	01h07m44s	1m24s
9	2	Maximilian B	00h12m50s	42s	45	1	Inge	01h09m08s	1m12s
10	5	Inge/Anni	00h13m32s	1m03s	46	x	Telejornal/Arquivo	01h10m20s	1m56s
11	1	Inge/Anni	00h14m35s	16s	47	3	Maximilian B	01h12m16s	4m09s
12	22	Hans/Tomek	00h14m51s	2m50s	48	1	Inge/Marian	01h16m25s	47s
13	3	Marian	00h17m41s	57s	49	1	Telejornal/Arquivo	01h17m12s	1m26s
14	1	Maximilian B	00h18m38s	31s	50	1	Hans	01h18m38s	33s
15	4	Maximilian B	00h19m09s	25s	51	1	Maximilian B	01h19m11s	37s
16	1	Tomek	00h19m34s	26s	52	1	Inge/Marian	01h19m48s	41s
17	7	Marian	00h20m00s	4m02s	53	23	Hans	01h20m29s	2m43s
18	1	Marian	00h24m02s	24s	54	1	Tomek	01h23m12s	2m13s
19	1	Maximilian B	00h24m26s	2m59s	55	3	Maximilian B	01h25m25s	1m41s
20	3	Bernie	00h27m25s	1m32s	56	1	Inge/Marian	01h27m06s	25s
21	1	Inge/Anni	00h28m57s	2m04s	57	1	inge/marian	01h27m31s	28s
22	3	Maximilian B	00h31m01s	1m32s	58	3	Maximilian B	01h27m59s	32s
23	1	Marian	00h32m33s	1m09s	59	1	Tomek	01h28m31s	53s
24	x	Telejornal/Arquivo	00h33m42s	2m02s	60	6	Tomek/Max	01h29m24s	40s
25	3	Hans	00h35m44s	1m39s	61	1	Max/Inge/Marian	01h30m04s	33s
26	1	Marian	00h37m23s	34s	62	2	Maximilian B	01h30m37s	47s
27	1	Bernie	00h37m57s	1m13s	63	3	Inge/Marian	01h31m24s	11s
28	7	Inge/Anni	00h39m10s	2m25s	64	4	Tomek/Hans	01h31m35s	29s
29	2	Tomek	00h41m35s	20s	65	5	Maximilian B	01h32m04s	38s
30	2	Bernie	00h41m55s	1m24s	66	2	Inge/Hans/Tomek/Max	01h32m42s	35s
31	7	Marian	00h43m19s	1m40s	67	1	Maximilian B	01h33m17s	30s
32	1	Maximilian B	00h44m59s	35s	68	1	Hans	01h33m47s	1m31s
33	5	Inge/Anni	00h45m34s	40s	69	1	Maximilian B	01h35m18s	10s
34	1	Maximilian B	00h46m14s	1m12s	70	1	Marian	01h35m28s	7s
35	1	Tomek	00h47m26s	8m27s	71	x	Telejornal/Arquivo	01h35m45s	3m06s
36	2	Marian	00h55m18s	35s	x	x	Créditos	01h38m52s	x

TABELA 1: Compilado de dados separado em blocos, contendo número de fragmentos, planos por fragmento, tempo inicial e duração de todo o filme.

A tabela acima se organiza em: divisão em fragmentos numerados, indicando uma sequência contendo um ou mais planos entre uma tela preta e outra; número de planos contidos neste fragmento, ou ainda, quantos cortes esta sequência sofreu; momento em que se inicia e tempo de tela total de cada fragmento; linha narrativa, ou, à qual personagem central se refere aquele fragmento. A ideia de linha narrativa foi adotada no mesmo padrão em que, anteriormente, o enredo foi apresentado, e levou em conta que apesar da existência de mais de um personagem em cada linha narrativa, parece haver uma centralidade clara em determinado

indivíduo. A narratividade de cada fragmento possui, portanto, um certo formato onisciente que parte de um indivíduo para com os demais que os cercam, inclusive produzindo efeitos de dominância nos momentos que as linhas narrativas se cruzam. A diferente tonalidade em cada região da tabela marca também uma possível divisão do filme em cinco blocos, que a seguir será explicada.

Para melhor visualizar o ritmo e a construção do filme a partir desta tabela, retornemos aos recorrentes planos com datas centralizadas (Figura 29 à direita e 28). Após a introdução sintética da história e ainda antes dos créditos iniciais, temos a introdução de um dos primeiros dispositivos como sistema paramétrico, e talvez o mais *coringa* deles. Quatro das cinco inserções (com exceção da terceira) estão anotadas como *Telejornal/Arquivo* na respectiva coluna da *Linha Narrativa*, e por reproduzirem de maneira padronizada o ritmo típico da linguagem televisiva o número de planos em cada fragmentos foi ignorado.

Haneke ainda reforça a crítica ao ritmo televisivo ao tratar de sua proposta estilística e sugerir que convencionalmente a métrica do cinema tende a replicar o ritmo característico do *modo televisivo*. Nesse sentido, o fragmento a seguir reflete a decisão de ignorar a contagem de planos na análise fílmica dos fragmentos telejornalísticos e arquivísticos, dialogando com a o caráter crítico que é propositadamente sustentado por estes fragmentos.

A edição de filmes contemporânea é mais comumente determinada pelas práticas de timing televisivo, pela expectativa de um fluxo rápido de informações. Além de sua atratividade visual, uma imagem deve fornecer informações lineares que possam ser rapidamente consumidas e descartadas. Videoclipes e comerciais estabeleceram o padrão para o timing. Eles oferecem a garantia mais persuasiva para emoções sanitizadas, ou seja, para a esterilidade. (HANEKE, 2000, p. 172)

Estas imagens datadas fazem ainda uma espécie de contagem regressiva para o massacre prenunciado na abertura, embora não sigam padrão suspensivo. Poderiam se tratar, portanto, de uma motivação composicional, do ponto de vista do fluxo temporal contínuo, porém, afastando-se da função narrativa, uma vez que pouco contribui para ela. Por outro lado, estes fragmentos vêm acompanhados sempre de textura televisiva e, na maior parte, de imagens de arquivo contemporâneas à produção do filme, o que além de contribuir para um tipo de padronização que as destaca do restante do filme traz uma espécie de motivação transtextual entre a linguagem televisiva e a de cinema. Estes planos com textura televisiva são, em sua maioria, provenientes de recortes de noticiários locais, os quais funcionam dentro da motivação realista ao passo que situam o espectador de uma narrativa histórica que apenas tangencia a narrativa do filme.

É claro que a distância da composição, do realismo e da metatextualidade com qualquer objeto da narrativa fílmica afasta a centralidade destes fatores em relação ao parâmetro, que por sua autonomia e capacidade de transitar de maneira alheia ao empilhamento e estratificação das histórias contidas no filme possui primordialmente um motivo artístico. No entanto, além de cumprir de maneira acessória com basicamente todas as motivações propostas por Thompson, estas interjeições em sua versatilidade parecem ainda seccionar o filme em cinco blocos.

A evidente distinção texturas destes segmentos não se apresentam como marcações duras ou subdivisões explícitas no filme, mas possuem um poder de secção suficientemente visível para que, na versão do filme lançada em DVD, fosse inserida como capítulos. Essa segmentação, aqui, ainda que provisória ou especulativa em sua natureza, fundamenta-se na suposição de que há uma subdivisão implícita do longa-metragem em cinco partes, e que pode ser comprovada pela diferente recorrência no fluxo das inserções de determinadas *linhas narrativas*.

Talvez seja possível dizer que os 71 fragmentos, separados pelas telas pretas, cabem em 5 fragmentos maiores, separados pelas imagens datadas, de maneira assimétrica. Logicamente esta é uma subdivisão meramente hipotética para os fins da análise deste subcapítulo, que tem como base evidenciar recorrências pontuais objetivamente selecionadas. É preciso lembrar que, principalmente por se tratar de uma obra cuja intenção estética é uma imprecisão proposital, afirmar que há uma distribuição objetiva em capítulos seria impreciso.

Por estes motivos chamaremos a partir de agora estas segmentações de blocos, a fim de aproximá-las da dimensão objetiva da análise, mas assumindo que não são capítulos como convencionalmente se dividem filmes ou obras literárias. Estes blocos se apresentam da seguinte forma:

Bloco	Data	Início	Duração	Tema
1	12/out/93	00:00:18	33m23s	Georgía, refugiados da Abecásia.
2	26/out/93	00:33:42	30m28s	Atentado na Irlanda do Norte.
3	30/out/93	01:04:10	6m10s	Marian Radu no telejornal.
4	17/nov/93	01:10:20	7m12s	Gaza, conflito Israel e OLP.
5	23/dez/93	01:17:12	21m40s	Natal em Sarajevo

TABELA 6: Compilado de dados das telas datadas que dividem os blocos do filme.

Dito isso, é possível notar que a duração das cenas, número de cortes, e variação de planos existe em um padrão único dentro de cada bloco, o que gera uma organização rítmica

que valoriza cada um dos aspectos técnicos listados de forma diferente. Esses dados podem ser mais bem observados com as tabelas que os compilam de modo a analisar cada bloco separadamente.

Linha Narrativa	Tempo de Tela	Nº de Fragmentos	Planos Totais
Marian Radu	13m 30s	8	22
Maximilian B.	6m 9s	5	11
Hans	4m 16s	2	30
Bernie	3m 33s	2	12
Inge	3m 23s	3	7
Anni	3m 23s	3	7
Tomek	3m 16s	2	23
Telejornal/Arquivo	2m 7s	1	x

TABELA 11: Compilado de dados do primeiro bloco do filme.

A primeira data, 12 de outubro de 1993, aparece aos 19 segundos do filme, sucedendo apenas o que poderíamos definir como prelúdio da história (Figura 29), um fragmento à parte dos outros 70 cuja no que se refere a atual divisão por blocos aqui sugerida, e pode se dizer que funciona como uma *abertura*. Embora este primeiro plano datado estabeleça um marco inicial para o primeiro bloco do filme, o espectador é alheio. Só se poderá compreender esta marcação rítmica com o advento dos outros blocos similares, que passarão a dar unicidade a ideia de interjeições entre blocos.

Ao longo dos poucos mais de 33 minutos, ainda que de modo extremamente fragmentado, é suprida a função composicional de apresentação inicial do enredo e do início de construção dos personagens (ainda que não como um primeiro ato convencional), isto porque o bloco dedica pelo menos um fragmento para cada uma das linhas narrativas. Apesar de ser o bloco mais democrático e plural da obra há uma centralidade clara em um personagem. Mais de um terço do tempo de tela é dedicado ao desenvolvimento da linha narrativa do personagem Marian Radu, que conta também com a maior parte dos fragmentos dedicados a ele. Apesar do tempo de tela e número de fragmentos dedicados a Maximilian B. ser um brevemente maior que o das outras linhas, existe aqui uma divisão relativamente balanceada entre a exposição de cada uma delas.

A grande variação aqui se encontra no ritmo ditado pelo número de planos em cada linha narrativa. Marian Radu, por exemplo, têm em todos seus fragmentos 1 ou 3 planos. Mesmo que estes fragmentos variem de poucos segundos a quase 5 minutos a forma como o diretor escolhe mostrar este personagem é menos autoconsciente e mais transparente. Prestamos

atenção em longos takes com pouca ação e um menor destaque ao reconhecimento do dispositivo filmico. Do mesmo modo estas cenas forçam o espectador a analisar os quadros de maneira ampla, frequentemente usando os arredores do personagem como parte ativa da composição da *mise-en-scène*, como se pode ver nos fotogramas abaixo.



FIGURA 35: Sequência de fotogramas similares na linha narrativa de Marian Radu.

Em contraposição, a linha narrativa de Hans funciona de modo mais autoconsciente, reiterando a opacidade do dispositivo há todo momento. É possível notar através da tabela, por exemplo, como o sétimo fragmento, que apresenta as tarefas do dia a dia de Hans e sua esposa ao acordar contém 8 planos em pouco mais de 1 minuto. Do mesmo modo o fragmento 12, que inicia com Hans e transita ambientalmente para a apresentação da linha narrativa de Tomek, possui 22 planos em pouco menos de 3 minutos. Além da aceleração rítmica há um tipo de relação entre primeiros planos e montagem que aponta ao expectador a todo momento para onde olhar. Este bloco ainda, nega mostrar com clareza a face de Hans, operando de maneira sistemática com um número grande de planos que mostram apenas parte do seu personagem executando ações no dia a dia (IMAGENS).



FIGURA 36: Sequência de fotogramas similares na linha narrativa de Hans.

A inserção subsequente, marcando a data de 26 de outubro de 1993, abre o bloco 2 e indica que os fragmentos mostrados até aqui se deram em um intervalo de 14 dias diegéticos dentro do período de projeção. A partir de agora a disposição das linhas narrativas muda ligeiramente sua distribuição em relação ao bloco 1, como é possível ver na tabela abaixo.

Linha Narrativa	Tempo de Tela	Nº de Fragmentos	Planos Totais
Tomek	8m47s	2	3
Hans	6m24s	3	11
Marian	5m9s	5	19
Anni	3m25s	3	13
Inge	3m5s	2	12
Bernie	2m37s	2	3
Maximilian B.	2m34s	3	3
Telejornal/Arquivo	2m2s	1	x

TABELA 16: Compilado de dados do segundo bloco do filme.

A construção filmica a partir de agora começa reduzir o foco na linha narrativa de Marian Radu, dando mais tempo de tela para outros personagens, embora ainda mantenha um número de inserções maiores para ele.

Tomek e Hans são os personagens centrais das linhas narrativas que ganham mais tempo de tela, porém com poucas inserções e planos longos. A o fragmento com mais de 8 minutos em que Tomek fala no telefone é sem dúvidas um dos mais curiosos. Um plano sequência com apenas um sucinto movimento de câmera vertical, quase imperceptível, marca a tediosa cena em que o espectador apenas pode ouvir uma das partes do diálogo. Além disso a televisão ao fundo é cortada pela metade, e há um programa em formato de documentário exibindo cenas aleatórias da natureza e de diferentes lugares do mundo. Há uma imprecisão extrema no conteúdo de um plano que parece tecnicamente tão preciso.

Já na linha narrativa de Hans, as duas primeiras inserções quebram a métrica que havia se estabelecido, de fluxo frenético com muitos cortes e planos detalhe. Uma delas inclusive ocorre em plano sequência onde ele divide o quadro com sua esposa numa cena de jantar. Talvez a interação mais conjugal deles, no entanto o conteúdo também diverge da forma, resultando em uma cena de violência sem motivação precisa.



FIGURA 37: Fotogramas da linha narrativa de Hans e de Tomek, respectivamente.

Diferentemente das inserções de Tomek, que insistem num padrão de monotonia, o último fragmento de Hans nesse bloco volta para métrica estabelecida no primeiro, sendo formada por uma sequência de 2 minutos e 7 cortes. Alternando rapidamente entre a silhueta das coisas escuras que o cercam em seu quarto esta sequência volta a direcionar o olhar do espectador por meio de planos detalhe.

Anni e Inge, o que até então poderia ser lido como apenas uma linha narrativa, se separam neste bloco. Isto pode ser visto pelo sucinto excedente tempo de tela de Anni em relação a seu potencial mãe adotiva. Até o último momento em que Anni aparece, as duas sempre dividiram os mesmos fragmentos, sendo o motivo narrativo central deles o desejo de Inge em ter Anni como filha sendo frustrada pela incapacidade da criança em aceitá-la. Neste último fragmento, breve e escuro, vemos Anni pedindo quando poderá se mudar para sua nova casa antes de desaparecer completamente do filme. Esta simbiose formal da linha narrativa de Inge como dominante será importante para a análise dos próximos blocos.

Há ainda nesse bloco uma crescente recorrência de telas. Não necessariamente as telas de TV indicando algum tipo de *mise en abyme*, mas uma repetição constante do dispositivo dela como imagem projetada, com propósitos e linguagens diferentes, como placas de propaganda iluminadas, a projeção de sombras pela janela, ou uma imagem de raio-x.

Com a próxima inserção datando 30 de outubro de 1993, temos o conhecimento de que os eventos representados nesse bloco ocorreram num intervalo diegético de apenas 4 dias,

o que, considerando um tempo de projeção muito próximo ao do primeiro bloco, indica uma intensificação rítmica. A partir daqui entraremos em blocos mais breves e específicos em relação a estrutura e linhas narrativas, como se pode ver na tabela abaixo.

Linha Narrativa	Tempo de Tela	Nº de Fragmentos	Planos Totais
Inge	4m36s	2	9
Tomek	3m24s	1	8
Marian	3m24s	1	8
Bernie	1m24s	1	13

TABELA 21: Compilado de dados do terceiro bloco do filme.

A primeira grande diferença deste terceiro bloco para os outros 5 é a ausência de um fragmento telejornalístico/arquivístico. Até agora, e após este, todos os blocos se iniciam com inserções de imagens de arquivo ou de jornal sob as datas estampadas em tela. O que diferencia estas imagens do resto do filme, antes mesmo de seu conteúdo, é a textura imagética, que é mais granulada do que o padrão fílmico, apresenta transições televisivas (Figura 38), um ritmo de planos acelerados, e narração *voz-over*.



FIGURA 38: Sequência de fotogramas evidenciando transições do dispositivo televisivo.

A exceção a esta regra ocorre aqui, no início do terceiro bloco (Figura 28, fotograma superior direito), onde é apresentado o personagem Marian Radu sendo entrevistado na televisão. O primeiro plano da imagem com textura televisiva e as outras características já mencionadas que acompanham as imagens de jornal/arquivo sugerem a continuação do padrão já estabelecido, gerando uma espécie de confusão diegética. Assim, este plano difere das outras quatro aberturas de bloco, uma vez que comprovadamente compõe a diegese fílmica ao interagir com outras duas linhas narrativas.

Outra especificidade deste fragmento inicial, que compõe a sequência de abertura deste bloco, é não limitação do ambiente narrativo. Cada fragmento compõe uma linha narrativa, ou mais de uma, mas sempre ao passo que elas se cruzam em um ambiente específico. A regra é, portanto, que a mudança de ambientes se dá através das telas pretas. Há inclusive a repetição de fragmentos que se passam no mesmo ambiente, sobre a mesma linha narrativa, divididos pela tela preta. Porém, o que há exclusivamente neste fragmento é a transição através do plano televisivo em contraplano aos personagens em ambientes diferentes. Ou seja, além de ser a única relação clara de interação com o dispositivo televisivo, há uma transposição de uma linha narrativa para outra sem que uma tela preta às dívidas (sequência de imagens).



FIGURA 39: Sequência de fotogramas evidenciando a transição local através do meio televisivo.

Ainda, analisando os dados selecionados, é possível ver dominância de tempo de tela por Inge, que agora começa a se estabelecer como uma personagem com arco crescente. A sua linha narrativa, antes unida a de Anni, passar preparar a ideia de uma ligação com a linha narrativa de Marian Radu, que até então se demonstrava independente das outras.

A forma como é filmada a sequência final de Bernie, ao passo que os policiais revistam sua casa é também fundamental para a análise sistemática desta linha narrativa. A divisão de pouco mais de um minuto em 11 planos detalhe e 2 primeiros planos repete o sistema formal da sequência de abertura da mesma linha narrativa, onde 9 planos ocupavam dois minutos de

projeção, sendo 3 primeiros planos e 6 planos detalhe. Há uma intenção clara de conectar o início e o final da narrativa através de um instrumento estilístico.

O quarto bloco volta ao padrão de cenas de telejornal/arquivo, mostrando a data de 17 de novembro de 1993, o que demonstra uma passagem de 18 dias nestes menos de 6 minutos de projeção do bloco 3. Há aqui uma grande proximidade de tempo de projeção entre estes dois blocos, como se pode ver na distribuição abaixo:

Linha Narrativa	Tempo de Tela	Nº de Fragmentos	Planos Totais
Maximilian B.	4m9s	1	3
Telejornal/Arquivo	1m56s	1	x
Inge	47s	1	1
Marian	47s	1	1

TABELA 26: Compilado de dados do quarto bloco do filme.

A linha narrativa de Maximilian B ganha centralidade neste bloco principalmente devido ao seu tempo de tela. Contudo, já é possível notar como os fragmentos que compõem sua trajetória parecem não conduzir a lugar algum. Enquanto outros personagens exibem motivações claras, Maximilian se destaca pela aparente ausência de propósito definido. De maneira simplista podemos perceber que Marian procura um país melhor para viver; Inge busca um filho adotivo; Anni quer sair do orfanato; Tomek procura uma relação mais próxima com a sua filha; Bernie tenta conseguir dinheiro através da venda das armas roubadas; Hans almeja uma vida melhor através de um trabalho arriscado. Já Maximilian, em contrapartida, parece compreender a ausência de qualquer motivação por traz de seu personagem.

A partir de cenas como o fragmento deste bloco, onde seu colega de quarto, Hanno apresenta seu projeto de pesquisa de computação baseado em um *tangram*, e em seguida convida Maximilian para jogar *mikado* (figura 40), reiteram-se as ausências de motivo para a existência do personagem, senão a própria existência do personagem. Podemos perceber, então, apenas traços dispersos da sua personalidade, que parecem flutuar pelos fragmentos sem ancoragem em algo maior.

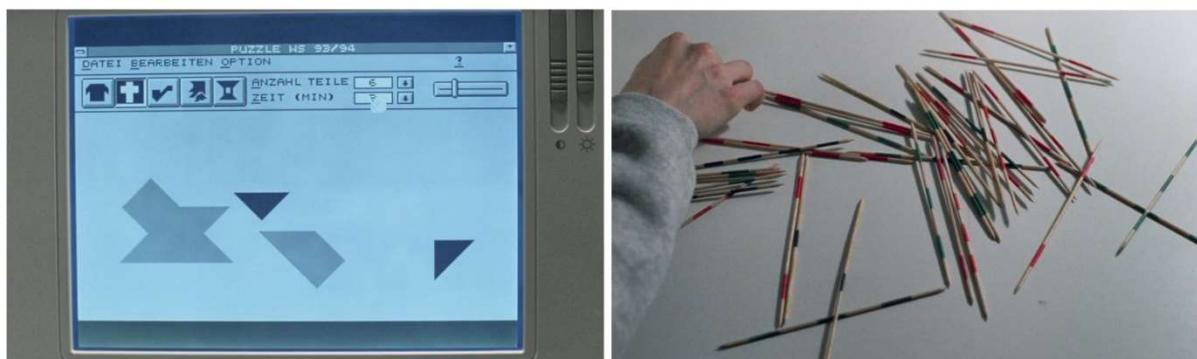


FIGURA 40: Sequência de fotogramas mostrando *Tangram* e *Mikado*, na linha narrativa de Maximilian B.

Há ainda, no final do bloco, um breve momento em que as linhas de Marian e Inge se encontram: uma que aparecer lentamente decair ao longo do filme, e outra que ganha progressivamente mais expressão. Essa confluência marca estratificação do protagonismo que até então vinha sendo bastante centrado em Marian Radu. Isso se comprovará pela diferença de quase 10 minutos no tempo total de tela entre Marian e Inge, porém sendo os de Marian mais concentrado nos primeiros blocos.

O quinto e último bloco inicia com a data de 23 de dezembro de 1993, aludindo às vésperas natalinas, que inclusive compõem parte das imagens telejornalísticas da abertura. O espaço de mais de um mês entre o início do bloco 4 e sua conclusão dispõe os breves acontecimentos de maneira extremamente dispersa, sem que possamos observar uma lógica temporal compreensível entre eles. O bloco 5, por sua vez, quebra a métrica curta e seletiva dos blocos 3 e 4 e volta a promover uma exposição geral da maneira em que o bloco 1 e o 2 se dispuseram, como é possível notar de acordo com os dados abaixo.

Linha Narrativa	Tempo de Tela	Nº de Fragmentos	Planos Totais
Maximilian B.	6m43s	10	25
Hans	5m51s	5	31
Tomek	4m50s	5	15
Inge	2m53s	6	9
Marian	2m25s	6	8
Telejornal/Arquivo	1m26s	1	x

TABELA 31: Compilado de dados do quinto bloco do filme.

Rumo à catarse final, prenunciada na cena de abertura, este bloco concentra o maior tempo de tela e as inserções dos fragmentos em Maximilian. Diferentemente da dispersão temporal em que se passam os fragmentos dos blocos anteriores, aqui há uma clara intenção de

sugerir que tudo ocorre no mesmo dia, com certa coordenação e simultaneidade. Há uma preparação para o encontro de várias linhas narrativas *in loco*, algo que ainda não havia sido explorado até então. A naturalidade das escolhas de cada personagem é construída pela montagem, que gradualmente os conduz a encontros inevitáveis. Sabemos também que, na cena final, com exceção das linhas narrativas de Bernie e Anni, todas as outras estão, de alguma forma, envolvidas no clímax do filme.

Tomek aparece em longos planos-sequência se preparando para ir ao banco onde sua filha trabalha, seguindo uma organização sistemática semelhante àquele presente em seus outros fragmentos ao longo do filme. A câmera é quase estática, a duração é acima da média e a monotonia de suas ações cotidianas reforçam um ritmo calmo e progressão previsível. Inge, por sua vez, parece absorver a linha narrativa de Marian, e se tornar a figura central das interações destes fragmentos convergentes. Juntos, eles vão até o banco, onde, finalmente, Marian acaba por ficar do lado de fora, esperando no carro, numa última separação estrutural de suas linhas. Hans repete sua rotina arriscada e exaustiva, sendo representado no padrão rítmico frenético que já havia sido estabelecido para ele desde o início. Apenas um dos seus fragmentos, com menos de três minutos, contém 23 planos.

Maximilian, por outro lado, está presente em muitos fragmentos neste bloco, mas sempre por um curto período. Suas inserções são rápidas e compostas por poucos planos, revelando aos poucos seu crescente desespero enquanto ele tenta, sem sucesso, pagar sua conta no posto de combustível. Nos dois momentos em que Max entra no banco é possível vemos outros personagens centrais às outras narrativas compondo o quadro. Na primeira vez há Inge e Marian Radu à frente de Max (Figura 41, à esquerda), e na segunda Tomek e Hans dispersos pelos dois lados de Max, que aparece centralizado no quadro (Figura 41, à direita).



FIGURA 41: Sequência de fotogramas evidenciando a interseção de linhas narrativas em um quadro.

Ainda é possível promover algumas conclusões sobre o andamento de cada uma das linhas narrativas de modo geral. Tomando por conta alguns dos dados totais de tempo de tela, número de fragmentos e planos totais de cada uma delas, como proposto na tabela abaixo.

Linha Narrativa	Tempo de Tela	Fragmentos da Linha Narrativa	Planos Totais
Marian	25m15s	21	59
Tomek	20m17s	10	49
Max	19m35s	19	42
Hans	16m31s	10	72
Inge	14m44s	14	38
Bernie	7m34s	5	28
Telejornal/Arquivo	7m31s	4	x
Anni	6m48s	6	20

TABELA 36: Compilado de dados totais do filme.

Uma primeira conclusão que chama atenção é que apesar da linha narrativa de Marian se iniciar em destaque, ela parece estar mais interessada no garoto ocupando a posição de imigrante indigente do que de um menino comum. Ao passo que ele foge da condição em que o filme o coloca, vai aos poucos perdendo seu protagonismo, e passa então a integrar a linha narrativa de Inge. Suas inserções tornam-se mais breves e superficiais, acompanhando os eventos centrados na sua mãe adotiva temporária. Ainda assim, percebe-se que Marian permanece como o personagem com o maior número de fragmentos dedicados à sua linha narrativa, bem como o maior tempo de tela total.

Outro dado que chama atenção é o do tempo de tela final da linha narrativa de Tomek. Apesar de sua presença significativa, percebemos muito pouco sobre ele ou sobre sua relação com a filha. Ainda que nenhuma das linhas narrativas busque situar completamente o espectador, dado o caráter paramétrico do filme, as exposições de Tomek se destacam por serem extremamente vagas. Seus fragmentos são compostos por poucos planos e possuem duração acima da média, o que contribui para essa sensação de pouco dinamismo em torno do seu personagem.

A linha narrativa de Hans apresenta um sistema que se contrapõe ao de Tomek. Enquanto Tomek tem menos tempo de tela por plano, mas sequências mais longas, Hans é caracterizado por um maior número de planos, cada um com duração mais curta. Como já mencionado, seus fragmentos possuem um ritmo acelerado e frenético, indicando a todo momento para onde o espectador deve olhar. Ainda, é importante ressaltar que o número de planos totais foi contabilizado por fragmentos, e a comum intersecção de Tomek em fragmentos

dominados por Hans subiu significativamente o número de planos de dele. Em outras palavras, Tomek aparece em pouquíssimos planos e sequências mais extensas, embora tenha seus fragmentos comumente contidos nos de Hans, que aparece em muitos planos e fragmentados.

Anni, embora para os fins desta pesquisa tenha ganhado uma linha narrativa própria, pode ser vista como um personagem quase que simbiótico à Inge. Sua existência no filme está diretamente ligada ao desejo de Inge de adotar uma criança, e seus fragmentos estão conectados em sua maioria. Quando Anni finalmente aparece sozinha, este fragmento dura apenas 20 segundos, e finaliza sua participação no filme.

Bernie, por outro lado, consolida-se como um personagem cujo arco narrativo é marcado por um declínio gradual. Ele tem inserções e tempo de tela consistentes até a metade do filme, quando desaparece completamente. Curiosamente, seu arco é o único que não interage fisicamente com outras linhas narrativas, tornando-o alheio ao restante do enredo. Em contraposição a Bernie, Inge emerge como uma personagem de arco crescente. Sua trajetória inicia-se dividida com a de seu marido, Paul, mantendo um tempo de tela constante nos dois primeiros blocos (os mais extensos). Porém de forma abrupta sua linha narrativa passa a dominar o terceiro bloco, mantendo umas constantes durações enquanto intersecciona com os fragmentos de Marian Radu.

Maximilian B talvez tenha o desfecho mais impactante para a narrativa, já que é em torno dele que o último bloco se estrutura, e todos os outros personagens convergem para um desfecho diretamente ligado às suas ações. De certo modo, ele parece ser o personagem com a linha narrativa mais consistente. Com exceção do breve Bloco 3, seus fragmentos estão constantemente presentes ao longo do filme, sempre com tempos de tela significativos, reforçando sua centralidade na construção do clímax.

Por fim, vale ressaltar que o estudo deste capítulo possui um caráter hipotético, e seus resultados podem ter sido influenciados pelo limite de critérios a serem avaliados. Como destacado anteriormente, os parâmetros de um filme são múltiplos. Isso sugere que seria possível expandir análises desse tipo muito além do que foi realizado aqui, dividindo os fragmentos em outros através de outras estruturas que se alternam constantemente no filme, como tipos de enquadramento, variações de iluminação ou até mesmo de valores sonoros.

3.8 Modernismo, contra cinema e pós-modernismo.

A influência de Robert Bresson no cinema de Michael Haneke é fundamental para compreender a estética singular de sua obra. Segundo Ben McCann (2011, p. 26), o rigor

naturalista e a estética visual minimalista característicos de Bresson foram assimilados e reinterpretados por Haneke ao longo de sua carreira, inserindo-o em uma linhagem de cineastas modernistas como Antonioni, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet e Chantal Akerman. Esses diretores se distanciam das convenções narrativas clássicas do cinema, evitando elementos como identificação direta com os personagens, transparência narrativa, protagonistas com motivações claras e a busca pela restauração do equilíbrio na trama. No entanto, embora compartilhem uma agenda modernista, suas abordagens são notavelmente diversas.

Catherine Wheatley (2009, p. 54-55) destaca essas diferenças ao comparar dois filmes emblemáticos: *Jeanne Dielman* (1975, Chantal Akerman), e *Le Vent d'est* (1970, Jean-Luc Godard). O primeiro filme prioriza um realismo contemplativo que desafia a percepção convencional ao focar na repetição e na rotina cotidiana. A câmera observa meticulosamente os gestos e ações da protagonista, sem recorrer a manipulações dramáticas ou cortes abruptos. Esse estilo convida o espectador a refletir sobre os detalhes aparentemente banais da vida, revelando camadas de significado ocultas no ordinário. O tempo dilatado e a ausência de ritmo acelerado funcionam como ferramentas para desconstruir as expectativas hollywoodianas de entretenimento, instigando uma experiência mais crítica e contemplativa.

Por outro lado, o segundo filme adota uma postura mais radical e fragmentada. Inspirado pela montagem dialética de Eisenstein, Godard rompe deliberadamente com a continuidade narrativa, utilizando técnicas como cortes abruptos, colagens visuais e diálogos desconexos. Essas estratégias buscam expor os mecanismos internos do cinema enquanto provocam uma resposta intelectual imediata no espectador. Ao interromper constantemente o fluxo narrativo, esse tipo de cinema força o público a reconhecer o próprio ato de assistir como parte da experiência cinematográfica. Diferente da abordagem gradual e reflexiva de Akerman, essa vertente é mais assertiva e didática, destacando a artificialidade da construção narrativa (WHEATLEY, 2009, p. 54-55).

A obra de Haneke sintetiza, de certa forma, essas duas vertentes do modernismo cinematográfico. Enquanto os dois primeiros filmes da trilogia da glaciação (*O Sétimo Continente* e *O Vídeo de Benny*) apresentam uma tendência à reflexividade lenta, semelhante à abordagem de Akerman, *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso* experimenta com um cinema de fluxo rápido, alinhando-se às características mencionadas nos filmes de Godard, mas sem deixar de manter longos segmentos reflexivos. A alternância desses ritmos dentro do formato paramétrico contribui para a coesão de um filme cujo estilo é preponderante sobre a narrativa. Assim, as duas vertentes modernistas, embora distintas em técnicas e objetivos,

compartilham um compromisso com a ruptura das convenções narrativas dominantes. Enquanto uma busca restaurar um senso de realismo através da atenção aos detalhes e à temporalidade, a outra desafia frontalmente as estruturas tradicionais, forçando o espectador a confrontar a artificialidade do cinema. Juntas, elas expandem as possibilidades do meio, posicionando o cinema tanto como um espelho da realidade quanto como uma ferramenta para questioná-la.

Para Wheatley (2009, p.54), a trilogia da glaciação de Haneke demonstra o uso sistemático de parâmetros comuns ao contra cinema, movimento do modernismo tardio que se opôs vigorosamente ao cinema hollywoodiano. Esse movimento se apropriou das estruturas do cinema convencional, entendendo que a manipulação proposital desses códigos dominantes era a única forma de produzir algo novo. Nesse sentido, a autora cita a tabela desenvolvida por Peter Wollen (1972, p. 6) sobre o já mencionado filme de Godard. Essa tabela sistematiza, de maneira oposicional, estratégias que estruturam o cinema convencional e o contra cinema, organizando-as em sete colunas oposicionais. Embora a primeira fase do cinema de Haneke se assemelhe mais a *Jeanne Dielman* do que a *Le Vent d'est*, as oposições definidas por Wollen ressoam diretamente com os dispositivos utilizados por Haneke, muitos dos quais já foram discutidos neste estudo como parte de sua construção fílmica, como é possível ver abaixo na reprodução do quadro de Wollen.

Pecado Capital (Hollywood)	Virtude Cardinal (Contra cinema)
Narrativa Transitiva	Narrativa Intransitiva
Identificação	Estranhamento
Transparência	Primeiro Plano (do significante)
Única diegese	Múltiplas diegeses
Fechamento	Abertura
Prazer	Desprazer
Ficção	Realidade

TABELA 37: Tabela de Peter Wollen (1972, p.6)

Para além de posicionar Haneke como um cineasta que transita entre os métodos do modernismo e os princípios do contra cinema, é necessário compreender sua posição tardia no panorama cinematográfico contemporâneo. Cineastas notoriamente associados ao pós-modernismo, como Quentin Tarantino, David Lynch, Oliver Stone, Lars Von Trier ou Alejandro González Iñárritu são frequentemente mencionados na mesma prateleira em que Michael Haneke. Essa categorização, embora simplista e não fundamentada em uma análise crítica profunda, sugere que os filmes de Haneke incorporam características típicas do pós-

modernismo, como a desconstrução de gêneros, a intertextualidade e a hibridização de mídias. Contudo, essa associação tende a obscurecer a complexidade de sua obra.

O pós-modernismo não pode ser caracterizado com tal facilidade, pois não se trata de uma oposição modernista. O caráter paradoxal do cinema pós-modernista possui características cuja origem está no modernismo. Através delas é possível assimilar a cultura midiática ao mesmo tempo que sua crítica é suscitada (PUCCI JR, 2008, p. 204-208). Porém na trilogia da glaciação não há esse paradoxo, ou ainda, como o próprio autor cita, não há dialética dos contrários.

Talvez o próprio caráter paramétrico de *71 Fragmentos* fosse capaz de situá-lo como suficientemente modernista, porém são muitas as inserções típicas que retomam a ideia de que Michael Haneke produz um cinema pós-moderno. A frequência constante de citações a outras mídias, filmes e gêneros leva, num primeiro momento, a uma identificação com dispositivos modernistas, como os do filme *Pânico* (1996, Wes Craven). Porém há uma função convencional modernista de desafiar o domínio do espectador sobre o objeto citado, diferentemente do motivo pós-modernista que busca a identificação cultural do espectador com a referência (SPECK, 2010, p. 232-233).

Uma dessas referências obscuras ocorre quando *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* cita *Jeanne Dielman*. Nos fotogramas abaixo a similaridade dos quadros pode saltar aos olhos, porém essa citação não supre a função descrita acima, como em *Pânico*, ao passo que demanda do espectador um olhar muito mais cuidadoso do que o pastiche ou um clichê de gênero, por exemplo.

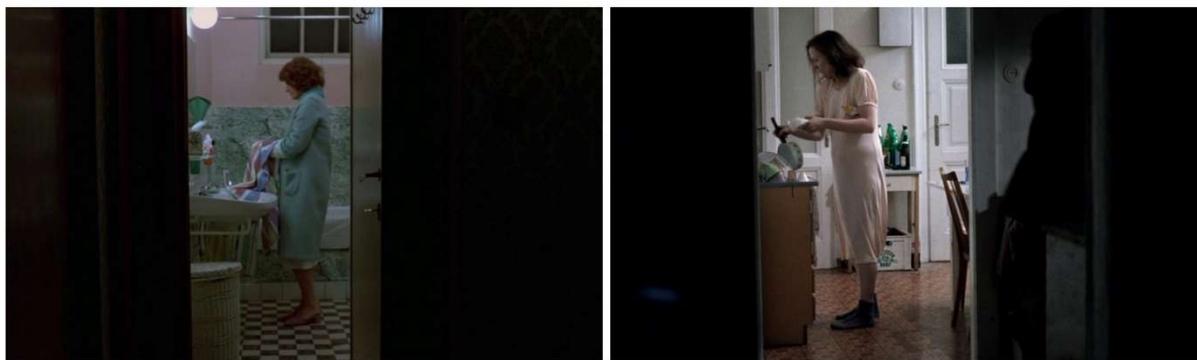


FIGURA 42: Fotogramas dos filmes *Jeanne Dielman* e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, respectivamente.

No mesmo sentido, mas de forma um pouco mais controversa, algumas citações podem ser facilmente confundidas com aquelas tipicamente associadas ao pós-modernismo. Em *71*

Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso, Haneke faz uma referência direta ao filme americano *O Cavaleiro do Tempo* (1982, William Dear). Dublado em alemão e exibido com a granulação típica das imagens de TV (Figura 43), o filme aparece tanto para o espectador quanto para um personagem desconhecido, em primeiro plano e em uma tela minúscula na sala de segurança onde Bernie trabalha. Aqui, o filme em si não funciona como uma referência óbvia, mas o gênero sim, já que se trata de um faroeste combinado com ficção científica. No entanto, o que afasta essa cena de uma citação propriamente pós-modernista é o estranhamento diegético. A exibição do filme ocorre mediada pela perspectiva de um personagem que o assiste apenas para passar o tempo no trabalho. Esse contexto leva o espectador a refletir menos sobre a quebra genérica e mais sobre o realismo lúcido da relação entre indivíduo e mídia. Há, portanto, um realismo crítico no lugar de um jogo intertextual.



FIGURA 43: Fotogramas do filme *O Cavaleiro do Tempo* inclusos dentro do filme *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*.

Roy Grundmann (2010), por sua vez, adotará um posicionamento diverso, postulando que a força dos filmes de Haneke reside justamente em sua capacidade de problematizar as distinções rígidas entre modernismo e pós-modernismo. Em vez de aderir estritamente a uma ou outra estética, Haneke transita entre convenções modernistas, como reflexividade, distanciamento crítico e múltiplas diegeses e elementos pós-modernos, como fragmentação narrativa e intertextualidade.

Essa abordagem híbrida desafia classificações rígidas, oferecendo uma perspectiva que transcende dicotomias estéticas e abre espaço para novas interpretações sobre a relação entre mídia, arte e sociedade. No entanto, é importante notar que há mais argumentos contrários a essa suposta integração entre modernismo e pós-modernismo do que a seu favor. De maneira contundente, pode-se afirmar que um elemento decisivo que posiciona os filmes de Haneke no campo da reflexividade modernista, em vez de alinhá-los à hibridez pós-moderna, é sua

profunda investigação sobre como os efeitos da violência estão intrinsecamente ligados às suas formas de circulação e representação (MA, 2007, p.10).

3.9 Convenções corais e o realismo reflexivo em Michael Haneke

O artifício da introdução do universo real no ficcional (aqui representado pelas inserções de arquivo) é, por vezes, visto como reiteração de um estilo realista, dado suposto objetivo de aproximar o mundo real do mundo ficcional. Talvez, de maneira contrária, sejam quais foram as reais intenções por trás do processo de criação desse efeito, ele acaba por atentar o espectador à similaridade da natureza audiovisual com o mundo real (seja ela o vídeo, a televisão ou o cinema). A discordância imagética, proveniente de diferentes fontes que compartilham a mesma tecnologia dificultam uma plena imersão do espectador num universo uníssono, e se apresentam, já em sua forma, como crítica a um cinema de fácil imersão. É como se de repente a opacidade tomasse conta, nos lembrando que um quadro, independente do conteúdo, é apenas um quadro.

É importante notar que os fragmentos telejornalísticos e as cenas cotidianas se equiparam na sua similaridade temática, embora sejam representados de maneiras distintas. No jornal, com clareza e manipulação do sentido. Na ficção, com escuridão e subjetividade. O crítico de cinema Maximilian Le Cain sugere que esse dispositivo de aproximação, nesta obra de Haneke, tem o poder de reumanizar as histórias jornalísticas não ficcionais. A ideia central é que, ao contrário da ideia de que a temática predominante envolve alienação urbana e solidão, o filme utiliza dialogicamente imagens de telejornal e arquivo em contraste às imagens dramáticas para reafirmar uma proximidade humana. Esse recurso faz com que o espectador perceba uma espécie de intimidade entre os personagens fictícios e aqueles do universo extradiegético, ou seja, figuras reais retratadas nos noticiários ou até mesmo indivíduos fora da tela, como pessoas entrevistadas nas ruas de Sarajevo ou celebridades como Michael Jackson. Essa técnica amplia a percepção do público num sentido de humanidade compartilhada, numa espécie de tentativa de combate a dessensibilização causada pelo excesso da mídia jornalística no dia a dia. Le Cain finaliza se referindo ao filme como “um filme que revela a proximidade frequentemente não reconhecida e não admitida entre as pessoas, mesmo que apenas para destacar que todos estamos no mesmo barco que está afundando” (2003, tradução nossa³¹).

³¹ Texto na língua estrangeira: *A film that reveals people's often unrecognised and unacknowledged closeness even if only to point out that we're all in the same sinking boat* (LE CAIN, 2003).

Ainda, a anteriormente abordada relação entre a organização de uma cronologia e a aleatoriedade do *zuffall* sugere uma tensão entre ordem e caos, causalidade e imprevisibilidade, e até mesmo livre-arbítrio e destino, ainda que não siga as regras do cinema convencional. Embora sugestão linear de que mesmo em meio ao caos e a fragmentação há conexões que levam a consequências inevitáveis seja uma estrutura narrativa comum na convenção de filmes corais, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* apresenta distinções severas. A dispersão horizontal na qual múltiplos personagens são apresentados em trajetórias aparentemente desconexas, mas que convergem para um evento central ou tema unificador leva muitos críticos (e até mesmo o próprio diretor, como veremos mais adiante) a relacionarem esta obra a diversos filmes similares como *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006, Alejandro González Iñárritu), *Crash* (2004, Paul Haggis), *Magnólia* (1999, Paul Thomas Anderson), *Short Cuts* (1993, Robert Altman), *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino). O que diferencia a maioria destes filmes para o cinema de Haneke é que a coralidade e estratificação narrativa ocorrem em segundo plano. É nítido que o estilo opera em sistemas próprios muito mais visíveis e sobressalentes do que em qualquer uma das obras selecionadas, e a cronologia aqui é parte essencial desta análise.

O acaso paradoxal, a imagem-tempo e o mosaico de cenas que se desdobram em múltiplas direções não são suficientes para agrupar as narrativas mencionadas na mesma categoria que o filme de Haneke. *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* não se limita a ser um simples mosaico; seus fragmentos vão além da estrutura narrativa, influenciando também a textura da imagem, sua composição, dimensão e forma. Sobre o fatídico embate de cineastas opostos, o crítico de cinema Juan A. Hernández Les faz uma análise comparativa precisa sobre o diferencial dos filmes do diretor austríaco:

A ideia de jogo em Tarantino é superficial, enquanto em Haneke serve para teorizar sobre a linguagem. Além disso, o filme não é uma reflexão sobre a sociedade vienense, mas sim uma reflexão sobre a destruição do mundo ocidental, sobre a infelicidade e a angústia das pessoas, a solidão dos idosos, o absurdo da existência e a acumulação de problemas que as sociedades desenvolvidas não previram. Em vez de assistir a uma liberação do trabalho, essas sociedades assistem passivamente a um progressivo brilho de sua alienação, ao embrutecimento de certos trabalhos, da vida esportiva tautológica, essa rotina cruel que leva os jovens a morrerem de tédio e desespero, o não-sentido. (2013, p.75, tradução nossa³²)

³² Texto na língua estrangeira: *La idea de juego en Tarantino es superficial, mientras que en Haneke sirve para teorizar sobre el lenguaje. Además el film no es una reflexión sobre la sociedad vienesa, más bien es una reflexión sobre la destrucción del mundo occidental, sobre la infelicidad y angústia de las personas, la soledad de los ancianos, el absurdo de la existencia y la acumulación de problemas que la sociedades desarrolladas no habían previsto. En vez de asistir a una liberación del trabajo, estas sociedades asisten pasivas a un progresivo destello de su alienación, al embrutecimiento de ciertos trabajos, de la tautológica vida deportiva, esa rutina cruel que lleva a los jóvenes a morirse de asco y aburrimiento, el no sentido* (HERNÁNDEZ, 2013, p.75).

Surge aí um dos parâmetros pelos quais Haneke pretende, dissolvendo as convenções de um cinema imersivo, colocar o espectador no meio da narrativa: a elipse. A ausência de uma sobrecarga de fatores explicativos supre essa busca realista do autor e, de fato, são nessas lacunas que passa existir a possibilidade de o espectador preencher um sistema formal cuja matriz temática é vazia. Ou, de acordo com o cineasta, é do espectador a responsabilidade de preenchê-la. Deste modo há um distanciamento apenas suficiente dos personagens para que a individualização caricatural extrema não projete a sensação de despertencimento, remetendo ao já trabalhado *V-effekt* de Bertolt Brecht.

Tomemos, por exemplo, *Um Dia de Fúria* (1993, Joel Schumacher) – a constelação de eventos é muito semelhante à de *71 Fragmentos*: um homem entra em surto porque não consegue lidar com o torpor, a brutalidade e a mendacidade da realidade social cotidiana. Mas o que os americanos fizeram para atrair um público? Eles transformaram isso em um melodrama repleto de ação sobre um desempregado fascista, que também tem enormes problemas conjugais. Ao fazer isso, a natureza explosiva de tudo é neutralizada, e qualquer espectador que não tenha problemas conjugais ou não esteja desempregado pode ignorar o caso como algo que não se aplica às suas circunstâncias. (HANEKE, 2010, p.23, tradução nossa³³)

O efeito de distanciamento não deixa de ser uma variação elíptica. Tanto falta de informação material sobre os personagens como a própria falta de desenvolvimento fílmico deles acaba servindo como lacuna a ser preenchida pelos espectadores. Mas além dos personagens, os intermédios televisivos suprem muito bem a função de distanciamento no caráter geral da obra. Em especial em *71 Fragmento de uma Cronologia do Acaso* e em *Código Desconhecido* há essa mediação da violência pela presença de imagens de telejornal e de arquivo.

A função composicional é gerar um contraponto entre o distanciamento impessoal do noticiário e a individualização dos personagens fictícios. As imagens de Incêndios, explosões, bombardeios, ataques aéreos, limpezas étnicas e exumações presentes nesses dois filmes, todas partilham do anonimato. Embora familiares ao público, estranhamente reduzem os indivíduos afetados a meras silhuetas, desprovidas de humanidade. Curiosamente, Haneke escolhe não mostrar as vítimas do ataque, focando apenas no agressor e deixando o impacto emocional nas mãos do espectador. Essa escolha reforça a intenção do diretor de contrastar a desumanização

³³ Texto na língua estrangeira: *Falling Down – the constellation of events is very similar to that of 71 Fragments: a man runs amok, because he cannot cope with the stupor, the brutality, and the mendacity of daily social reality. But what did the Americans do in order to attract an audience? They turned it into an action-packed melodrama about a fascist unemployed person, who has also got huge marital problems. In so doing, the explosive nature of it all is taken out and every viewer who hasn't got marital problems or isn't unemployed can ignore the case as not applicable to his or her circumstances* (HANEKE, 2010, p. 23).

das vítimas nos noticiários com a individualização das consequências da violência na ficção, convidando o público a refletir sobre suas próprias responsabilidades na interpretação dessas imagens e eventos (GORIELY, 2010, 168-169).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se demonstrar como o estilo fílmico da obra de Michael Haneke, especialmente em sua primeira trilogia, dialoga progressivamente com o conceito de cinema paramétrico. Partindo da premissa de que um sistema formal pode adquirir primazia sobre a progressão narrativa, foram analisados padrões estilísticos que se sobrepõem à relação de causalidade tradicional, instaurando uma organização estética própria e alinhada ao que Bordwell definiu como narração paramétrica.

Cabe destacar que a hipótese inicial de que os filmes de Haneke poderiam se enquadrar nessa abordagem já havia sido enfaticamente postulada por Roy Grundmann (2010). Esse indicativo teórico, ainda que voltado a outro propósito, despertou interesse para uma análise neoformalista mais aprofundada, conduzindo inclusive à escolha de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* como objeto central de pesquisa.

A partir dessa hipótese, o caráter político presente nos filmes de Michael Haneke passou a ser justificado por alternativas que vão além das interpretações puramente simbólicas. O formalismo rigoroso, centrado na materialidade da imagem, demonstra que sua obra se estabelece mais como um meio de observação e reflexão crítica do que como uma afirmação categórica sobre o mundo. Assim, a crítica política não se manifesta apenas no conteúdo, mas se inscreve no método, no sistema e na organização formal de suas obras.

Esse modelo de construção formal, especialmente influenciado por uma tradição modernista, mas também com nuances autorais próprias, estabelece um estilo fundamentalmente dominante sobre a narrativa. Também, essa autoralidade em decorrência do estabelecimento de um estilo fílmico, pode ser observada neste trabalho desde os recortes da evolução da história do estilo cinematográfico até a ascensão da obra audiovisual de Haneke para o cinema, consolidada pela trilogia da glaciação.

Por meio das postulações precisas de autores neoformalistas, como David Bordwell, Kristin Thompson e Noël Burch, foi possível aplicar uma teoria que até então não havia sido plenamente discutida em relação ao cinema de Haneke, permitindo uma compreensão mais clara dos métodos paramétricos em seus filmes. Além disso, teorias sobre fragmentação e estratificação ajudam a contextualizar outras abordagens presentes em filmes de enredo múltiplo. Embora nem todos esses filmes apresentem características paramétricas, essas teorias permitiram evidenciá-las posteriormente na análise fílmica.

A partir disso, o estudo detalhado de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* foi se mostrando cada vez mais como uma abordagem possível de um cinema paramétrico que

mistura autoralidade com predefinições clássicas deste modo de narração. Ao evidenciar a centralidade da repetição controlada de parâmetros formais na construção da experiência espectral, o filme subverte as expectativas convencionais de encadeamento dramático, alinhando-se ao projeto anti-hollywoodiano defendido pelo diretor.

Além disso, por meio da instauração desse jogo rítmico, que reafirma a autonomia do estilo como princípio organizador, a tabulação de dados permitiu identificar como o empilhamento vertical de fragmentos estrutura os opostos paramétricos definidos por Noël Burch (BORDWELL, 1985, p. 278). Esse tipo de análise reforça a ideia de que a narrativa orienta a compreensão do espectador enquanto revela motivos ocultos, frequentemente omitidos por elipses cuja percepção só é possível a partir da observação atenta da estruturação formal do filme.

Ainda, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* apoia-se menos na progressão dramática tradicional e mais na sistematização de seus elementos formais, consolidando-se como um projeto cinematográfico que evidencia os próprios mecanismos de sua construção. O filme convida cada espectador a atribuir um sentido próprio às imagens, afastando-se de uma narrativa de significação unívoca. Por esse motivo, as análises temáticas foram, em muitos momentos, preteridas em favor de uma abordagem cognitivista.

Por fim, é importante ressaltar que a análise aqui desenvolvida não esgota as possibilidades interpretativas de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, tampouco da obra de Haneke. Assim como há uma evolução formal dentro da coerência temática da trilogia, também se observam variações significativas na organização sistemática de seus filmes ao longo da carreira do diretor. A experimentação que levou Haneke a adotar, neste filme, um modo de narração paramétrica ascética, também o conduziu a expandir seus horizontes para direções opostas, explorando em outras obras um minimalismo extremo e uma exposição mais evidente do dispositivo fílmico como instrumento de opacidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Noten zur Literatur**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 1974.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2ª edição. Campinas: Papyrus Editora. 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **Cinema Como Arte – as Técnicas da Linguagem Audiovisual**. Rio de Janeiro: Muiraquitã FAPERJ. 2012.

BAZIN, Andre. **O que é Cinema?** São Paulo: Ubu Editora. 2018.

BERG, Alban. Postscriptum In REICH, Willi. **A Guide to Wozzek**. The Musical Quarterly, Oxford, vol. 38, N. 1, Janeiro de 1952, p. 1-21.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 1985.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp. 2013.

BORDWELL, David; Carrol, Noël. **Post-Theory – Reconstructing Film Studies**. Wisconsin: Wisconsin Studies in Film 1996.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON; Kristin. **The Classical Hollywood Cinema – Film Style and Mode of Production to 1960**. Londres: Routledge. 2005.

BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It – Story and Style in Modern Movies**. Londres: University of California Press. 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP. 2013

BURCH, Noël. **Praxis do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa. 1973.

BURCH, Noël. **Theory of Film Practice**. Princeton: Princeton University Press. 1981.

CHION, Michel. **A Audiovisão - Som e Imagem no Cinema**. 1ª edição. Lisboa: Texto & Grafia. 2011.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **A imagem de pensamento como forma**. Pandaemonium, São Paulo, v. 20, n. 32, set.-dez. 2017, p. 21-34.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form: Essays in Film Theory**. Nova Iorque/Londres: Harcourt. 19 de março de 1969.

EMERSON, Jim. **Your choice: Sadism or masochism?** Roger Ebert. 13 de março de 2008. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/funny-games-2008>> Acesso em: 09/04/2025.

FILIMON, Monica. **On Puzzles and Scores – A Reading Space in Michael Haneke’s 71 Fragments**. In ORNELLA, Alexander D.; KNAUS, Stefanie (org). *Fascinatingly Disturbing – Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke’s Cinema*. Eugene: Wipf and Stock. 2010, p. 319-345.

FREY, Mattias. **A Cinema of Disturbance: The Films of Michael Haneke in Context**. *Revista Senses of Cinema*, n. 28. Acesso em: 13/01/2025. Disponível em: <<https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/>>

GORIELY, Serge. **Pieces of Truth for Moments of Death in Michael Haneke’s Cinema**. In ORNELLA, Alexander D.; KNAUS, Stefanie (Org). *Fascinatingly Disturbing – Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke’s Cinema*. Eugene: Wipf and Stock. 2010, p. 139-167.

GRUNDMANN, Roy. **Between Adorno and Lyotard: Michael Haneke’s Aesthetic of Fragmentation**. In GRUNDMANN, Roy (org). *A Companion to Michael Haneke*. Malden: Wiley-Blackwell. 2010. p. 372-419

HANEKE, Michael. **Quality Control – Na Interview with Michael Haneke**. Reverse Shot, entrevistado por Damon Smith. 4 de jan. de 2010. Disponível em:<https://reverseshot.org/interviews/entry/18/interview_michael_haneke>. Acesso em: 04/02/2025.

HANEKE, Michael. **We Live in a Permanent State of War – An Interview with Michael Haneke**. Entrevistado por Franz Grabne. Tradução do Alemão por James T. Koranyi. In ORNELLA, Alexander D.; KNAUS, Stefanie (org). *Fascinatingly Disturbing –*

Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema. Eugene: Wipf and Stock. 2010, p. 20-41.

HANEKE, Michael. **Interview with Michael Haneke: The Fragmentation of the Look.** Entrevistado por Michel Cieutat. In BRUNETTE, Peter (Trad.). Contemporary Film Directores: Michael Haneke. Urbana/Chicago: University of Illinois Press. 2010, p.146.

HANEKE, Michael; WESTON Hillary. **The Author's Signature: A Conversation with Michael Haneke.** Criterion Interviews. 26 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/5219-the-author-s-signature-a-conversation-with-michael-haneke>> Acesso em: 27/06/24.

HANEKE, Michael; FEAR, David. **Michael Haneke Plays Funny Games With Naomi Watts.** MovieMaker. 31 de Janeiro de 2023. Disponível em: <<https://www.moviemaker.com/michael-haneke-funny-games-us-naomi-watts-20080313/>> Acesso em: 09/04/2025.

hooks, bell. **Cinema Vivido – raça, classe e sexo nas telas.** São Paulo: Editora Elefante. 2023.

KLUGE, Friedrich. **Etymologisches Wörterbuch – der deutschen Sprache.** Strasburgo: Karl F. Trübner. 1899.

LABRECQUE, Maxime. **Le Film Choral: Panorama d'un genre impur.** Montreal: L'instant même, 2017.

LE CAIN, Maximilian. **Do The Right Thing – The Films of Michael Haneke.** 2003. Senses of Cinema. Volume 26. Maio de 2026. Disponível em: <<https://www.sensesofcinema.com/2003/michael-haneke/haneke/>> Acesso em: 09/02/2025

LES, Juan A. Hernández. **Michael Haneke – La Disparidad de lo Trágico.** 2ª edição. Madrid: Ediciones JC. Junho de 2013.

MA, Jean. **Discordant Desires, Violent Refrains: La Pianiste.** Grey Room, Massachusetts Institute of Technology, n. 28, p. 6-29, 2007.

MCCANN, Ben. **Acting, Performance and the Bressonian Impulse in Haneke's Films.** In MCCANN, Ben (org); SORFA, David (org). The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia. Londres/Nova Iorque: Wallflower Press. 2011.

MCHALE, Brian. **Postmodernist Fiction**. Londres: Routledge. 1987.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In. XAVIER, Ismail. *A Experiencia do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme; março de 1983.

PERLE, George. **The Operas of Alban Berg, Volume 1 – Wozzek**. Los Angeles: University of California Press, 1980.

PEUCKER, Brigitte. **Games Haneke Plays**. In GRUNDMANN, Roy (org). *A Companion to Michael Haneke*. Malden: Wiley-Blackwell. 2010, p. 17.

PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno – O Neon-realismo**. Porto Alegre: Editora Sulina. 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva. Janeiro de 2021.

STERNBERG, Meir. **Expositional modes and temporal ordering in fiction**. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press. 1978.

SPECK, Oliver. **The Marriage of Past and Present – Intertextuality in Fassbinder and Haneke**. In ORNELLA, Alexander D. (Org); KNAUSS, Stefanie (Org). *Fascinatingly Disturbing – Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*. Eugene: Wipf and Stock. 2010.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis**. Princeton: Princeton University Press. 1988.

THOMPSON, Kristin. BORDWELL, David. **Film History – An Introduction**. 4ª edição. Madison: University of Wisconsin. 2019.

TRÖHLER, Margrit. **Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film**. Marburgo: Zürcher Filmstudien. 2007.

TUDOR, Andrew. **The Rise and Fall of the Art (House) Movie**. In. INGLIS, David; HUGHSON, John. *The Sociology of Art – Ways of Seeing*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan. 2005.

TYNIANOV, Yuri. **Permanent Evolution – Selected Essays on Literature and Film**. Boston: Academic Studies Press, 2019.

WEGEL, Moira. **Sadomodernism – Haneke In Furs**. Revista N+1, n. 16, p. 136. 2013

WHEATLEY, Catherine. **Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image**. Oxford: Berghahn Books, 2009.

WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the Cinema**. 5ª edição. Londres: British Film Institute. 2013.

WOLLEN, Peter. **Counter Cinema: Vent D'est**. Londres: Afterimage. n. 4, outono de 1972, p. 6-17.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

21 Gramas. Direção de Alejandro González Iñárritu. Nova Iorque: Focus Features, 2003. Arquivo digital, 1080p (124min).

A Regra do Jogo. Direção de Jean Renoir. Paris: Pathé-Natan, 1939. Arquivo digital, 720p (110 min).

Alice in Wonderland. Direção de Cecil Hepworth e Percy Stow. USA: American Mutoscope and Biograph Company, 1903. Arquivo digital, 480p (10min).

A Fita Branca. Direção de Michael Haneke. Áustria: Filmladen, 2009. Arquivo digital, 1080p (144 min).

A Lista de Schindler. Direção de Steven Spielberg. Los Angeles: Universal Pictures, 1993. Arquivo digital, 1080p (195min).

A Professora de Piano. Direção de Michael Haneke. Paris: MK2 Diffusion, 2001. Arquivo digital, 1080p (131min).

A Queda! As Últimas Horas de Hitler. Direção de Oliver Hirschbiegel. Munique: Constantin Film, 2004. Arquivo digital, 1080p (156min).

AMORES Brutos. Direção de Alejandro González Iñárritu. Cidade do Mexico: Nuvision, 2000. Arquivo digital, 1080p (154min).

AMOUR. Direção de Michael Haneke. Paris: Les Films du Losange, 2012. Arquivo digital, 1080p (127min).

ASSASSINOS por Natureza. Direção de Oliver Stone. Burbank: Warner Bros., 1994. Arquivo digital, 1080p (118min).

BABEL. Direção de Alejandro González Iñárritu. Los Angeles: Paramount Pictures, 2006. Arquivo digital, 1080p (143min).

BEN Hur. Direção de Sidney Olcott. Nova Iorque: Kalem Company, 1907. Arquivo digital, 480p (15min).

CACHÉ. Direção de Michael Haneke. Paris: Les Films du Losange, 2005. Arquivo digital, 1080p (117min).

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1941. Arquivo digital, 720p (119min).

CÓDIGO Desconhecido. Direção de Michael Haneke. Paris: MK2 diffusion, 2000. Arquivo digital, 1080p (118min).

CRASH. Direção de Paul Haggis. Santa Mônica: Lionsgate, 2004. Arquivo digital, 1080p (113min).

MICHAEL Haneke on Violence. Felix von Boehm, 2010. 1 vídeo (7 min.). Publicado pelo canal cine-fils magazine. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpKmtY8&t=1s&ab_channel=cine-filsmagazine.
Acesso em: 26/06/24

HAPPY End. Direção de Michael Haneke. Paris: Les Films du Losange, 2017. Arquivo digital, 1080p (107min).

JEANNE Dielman, 23 quai du commerce, 1080 bruxelles. Direção de Chantal Akerman. França: Olympic films, 1975. Arquivo digital, 720p (201min).

LE Vent d'est. Direção de Jean-Luc Godard. Munique: Lotte-Film, 1970. Arquivo digital, 720p (95min).

MAGNÓLIA. Direção de Paul Thomas Anderson. New York: New Line Cinema, 1999. Arquivo digital, 1080p (188min).

O Cavaleiro do Tempo. Direção de William Dear. Los Angeles: Embassy Pictures, 1982. Arquivo digital, 720p 94min).

O Gabinete de Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Berlim: Decla-Bioscop AG, 1920. Arquivo digital, 480p (71min).

O Presidente. Direção de Carl Theodor Dreyer. Copenhague: Nordisk Film, 1919. Arquivo digital, 720p (75min).

O Sétimo Continente. Direção de Michael Haneke. Viena: Wega Film, 1989. Arquivo digital, 1080p (105min).

O Vídeo de Benny. Direção de Michael Haneke. Viena: Wega Film, 1992. Arquivo digital, 1080p (110min).

PÂNICO. Direção de Wes Craven. Los Angeles: Dimension Films, 1996. Arquivo digital, 1080p (111min).

PICKPOCKET. Direção de Robert Bresson. Paris: Compagnie Cinématographique de France, 1959. Arquivo digital, 1080p (76min).

PLAY Time. Direção de Jacques Tati. West Germany: eckelkamp verleih, 1967. Arquivo digital, 1080p (155min).

PULP Fiction. Direção de Quentin Tarantino. Santa Mônica: Miramax Films, 1994. Arquivo digital, 1080p (154min).

SHORT Cuts. Direção de Robert Altman. Nova Iorque: Fine Line Features, 1993. Arquivo digital, 1080p (188min).

THE Great Train Robbery. Direção de Edwin S. Porter. New York city: Edison Manufacturing Company, 1903. Arquivo digital, 480p (11min).

THE Teddy Bears. Direção de Wallace McCutcheon e Edwin S. Porter. USA: Edison Manufacturing Company, 1907. Arquivo digital, 480p (13min).

UMA Mulher Delicada. Direção de Robert Bresson. Paris: UGC, 1969, 1969. Arquivo digital, 720p (88min).

VIOLÊNCIA Gratuita. Direção de Michael Haneke. Viena: Filmladen, 1997. Arquivo digital, 1080p (109min).

WER war Edgar Allan?. Direção de Peter Patzak. Viena: Anonimato, 1984. Arquivo digital, 480p (83min).