

# O OLHO VENDADO NO BURACO DA FECHADURA: A SUPLICIANTE EXPERIÊNCIA COM O FORA EM *BRINCADEIRAS PERIGOSAS*

Thiago Henrique Ramari<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa o filme *Brincadeiras Perigosas* (*Funny Games*), do realizador austríaco Michael Haneke, sob a perspectiva pós-estruturalista do conceito do fora. Essa abordagem oferece uma contribuição a outros estudos sobre o longa-metragem, uma vez que lança uma luz filosófica acerca da anulação da catarse e da imposição de um papel de cumplicidade para com três homicídios, situações às quais os espectadores são submetidos. No filme, tanto na versão austríaca, de 1997, como na estadunidense, de 2007, uma família é feita refém por dois jovens adultos. As vítimas são assassinadas, mas o público é privado de assistir ao momento exato dos crimes. A câmera, que parece encarnar o ponto de vista de uma audiência-personagem, conforme verificado em análise dos planos, realiza sempre desvios ou reenquadramentos que impedem o testemunho ocular, atrofando qualquer possibilidade de alívio catártico. Essa (não) representação visual à qual o público está atrelado traz em si os conceitos de desobramento (*désœuvrement*) em Maurice Blanchot; da dobra do fora em Michel Foucault; e do plano de imanência em Gilles Deleuze.

**Palavras-chave:** *Brincadeiras Perigosas*; Michael Haneke; conceito do fora.

**Contato:** thiago.ramari@gmail.com

## O Filme

*Brincadeiras Perigosas* se tornou um dos longas-metragens mais estudados do realizador austríaco Michael Haneke, devido à experiência-limite que impõe ao espectador, a fim de estimulá-lo a refletir sobre o consumo que faz de imagens de violência por entretenimento. Com duas versões, a primeira austríaca, de 1997, e a segunda norte-americana, de 2007, o filme colecionou elogios e críticas pela ousadia da proposta e, certamente, por algumas declarações do cineasta. Em uma entrevista reproduzida por Brunette (2010, 59), por exemplo, ele diz que “se alguém fica até o fim [do filme], precisa ser torturado durante esse tempo para compreender [a reflexão proposta]”<sup>2</sup>.

As duas versões de *Brincadeiras Perigosas* trazem o mesmo argumento, escrito por Haneke. Uma família, formada pelo pai Georg/George (interpretados por Ulrich

---

<sup>1</sup> Mestrando de Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (Ceca) da Universidade Estadual de Londrina (UEL) – Brasil.

<sup>2</sup> No texto original: “If someone stays until the end, he needed to be tortured during that time to understand” (Brunette 2010, 59).

Mühe/Tim Roth)<sup>3</sup>, pela mãe Anna/Ann (Susanne Lothar/Naomi Watts) e pelo filho Schorsch/Georgie (Stefan Clapczynski/Devon Gearhart), é feita refém, na própria casa de veraneio, por dois jovens adultos, Paul (Arno Frisch/Michael Pitt) e Peter (Frank Giering/Brady Corbet). Depois de torturar as vítimas física e psicologicamente, a dupla de assassinos aposta que elas estarão mortas em, no máximo, 12 horas, o que acontece de fato. Primeiro morre a criança, com um tiro de espingarda; depois o pai, com a mesma arma; e, por fim, a mãe é jogada em um lago com as mãos e os pés amarrados.

A ousadia da proposta se ancora sobretudo em duas estratégias fílmicas executadas pelo realizador. A primeira delas é a implicação da plateia na trama, depois de aproximadamente 30 minutos de projeção. Isto se dá quando o assassino Paul realiza um aparte, ou seja, olha diretamente para a câmera, a fim de se reportar ao público: na versão de 1997, ele pisca o olho esquerdo e na de 2007, oferece um sorriso. Conforme avalia Laine (2010, 57), tal ocorrência impõe à audiência o papel de cúmplice de Paul e, por extensão, de Peter na tortura e no assassinato das vítimas. O espectador deixa assim de ser apenas um espectador e se transforma em um espectador-personagem, aliado dos criminosos, mesmo que se solidarize com os reféns. Até o fim do filme, outros três apartes, todos realizados por Paul, confirmam essa posição.

A passagem representada pelo primeiro aparte, na qual a plateia sai de um contexto fílmico que julga promotor do entretenimento para outro no qual é obrigada a se engajar de modo racional, é chamada de impacto nos estudos sobre cinema, remetendo a Eisenstein. Na leitura que realiza do longa-metragem, Wheatley (2009, 45) diz que “Haneke mobiliza a emoção a fim de combiná-la com técnicas reflexivas [a exemplo do aparte] que bloqueiam a unidade do prazer e abrem espaço a um momento de consciência crítica”<sup>4</sup>. É como se, a partir da piscada/sorriso de Paul, o espectador se questionasse: “o que o filme fez comigo?”, “tornei-me cúmplice dos assassinos?”, “sou um criminoso a partir de agora?”

O desconforto de ter sido inserido na trama no papel de cúmplice dos assassinos é intensificado pela segunda estratégia, a anulação da catarse. Ao posicionar os homicídios das vítimas sempre no extracampo, Haneke não permite aos espectadores o alívio derivado da catarse, isto é, uma liberação emocional purificadora após os

<sup>3</sup> As duas versões de *Brincadeiras Perigosas* contêm poucas diferenças entre si, como o nome dos personagens. Toda vez que houver referência a algum deles, o primeiro nome será sempre da versão de 1997 e o segundo, da de 2007.

<sup>4</sup> “Haneke mobilises emotion in order to combine it with reflexive techniques which block the pleasure drive and give rise to a moment of critical awareness” (Wheatley 2009, 45).

momentos de clímax. Quando Schorschi/Georgie é morto por Peter na sala da casa de veraneio, a câmera, adotando aparentemente o ponto de vista da audiência-personagem, conforme verificado em análise dos planos, está na cozinha junto de Paul, que prepara um sanduíche. Na vez de Georg/George, a objetiva impede a entrada dele no quadro ao realizar um Plano Aproximado de Peito (PAP) em Paul, no momento em que este dispara a arma. Em relação a Anna/Ann, testemunha-se apenas o instante em que é jogada em um lago e nada mais.

Essa combinação entre apartes e anulação da catarse delinea, juntamente de outros elementos menos significativos, uma experiência-limite ou suplicante ao espectador. Para Laine (2010, 55), ele é mesmo obrigado a enfrentar um sentimento de desprazer que se intensifica ao ritmo da revelação da realidade traumática da violência, o que atrofia qualquer possibilidade de divertimento. Nesse processo, a reflexão entra em cena, fazendo com que se questione o porquê de estar assistindo ao filme e abrindo espaço para uma autocrítica do consumo feito de imagens de violência no cotidiano. O conceito do fora, cativo aos pós-estruturalistas, ajuda a compreender esses efeitos.

### **Blanchot, Foucault, Deleuze e... Haneke**

O conceito do fora remete primeiramente a Maurice Blanchot. Conforme explica Levy (2011, 11), ele criou esse conceito para pensar uma nova relação da literatura com o real, estabelecida por escritos de Artaud, Kafka, Mallarmé, Proust, Rousseau, entre outros. Neles, a palavra não era utilizada para se referir a um mundo externo pré-existente, como era mister até então, mas para fundar uma realidade própria, totalmente imaginária, em eterno e pleno devir: o outro de todos os mundos, que se relaciona a uma ideia de fora. É por isso que, na literatura moderna, na qual se encaixam os nomes acima citados, as obras só se realizam a partir do próprio desobramento (*désœuvrement*), uma vez que os personagens, os ambientes e as situações que evocam nunca encontrarão uma transposição para o mundo atual, a não ser por meio da palavra. Isto não quer dizer, contudo, que não haja uma realidade ali. Existe, mas de outra natureza, calcada na impossibilidade e na ausência. Blanchot (2013, 8) afirma que:

“A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.”

O cinema enfrentou transformação semelhante na virada dos séculos 19 e 20. Os filmes, que eram apenas registros de situações ocorridas anteriormente, passaram a pôr estórias em acontecimento, remetendo-se a esse fora de que fala Blanchot. Tal mudança se tornou padrão e, hoje, todos os títulos de ficção se circunscrevem nele, muito embora o aspecto comercial oblitere essa característica na maioria das vezes, a fim de que o espectador os enxergue apenas como um relato irreal com verniz de realidade e não como um acontecimento propriamente dito. Em *Brincadeiras Perigosas*, a ficção acontece de fato e há um diálogo entre Paul e Peter nos minutos finais, além das estratégias citadas na seção anterior, que ressalta esse aspecto. Essa articulação entre conteúdo e forma provoca desprazer e culpa na audiência, pois faz com que ela tome a tortura e a morte das vítimas como um acontecimento, não como um mero relato.

Como tudo funciona? O longa-metragem começa apresentando uma situação com ambientes e personagens ficcionais, conjunto que é naturalmente acompanhado pelo espectador como um irreal com verniz de realidade. Quando recorre ao primeiro aparte, entretanto, o filme estende de modo virtual o desobramento que lhe é inerente, a fim de implicar a plateia na diegese, como cúmplice dos assassinos. Dito de outra forma, Michael Haneke estende os tentáculos do desobramento para o espaço contíguo à tela, para primeiro englobar a audiência e depois fazê-la experimentar o suplício das vítimas a partir de um ponto de vista que gera culpa. Os clímaxes da estória, as mortes de Schorschi/Georgie, Georg/George e Anna/Ann, são “vividos” de um interior e de um exterior ao mesmo tempo, provocando um efeito arrebatador ao pensamento. Trata-se, efetivamente, de uma manipulação cinematográfica.

Foucault, por sua vez, leu Blanchot e trilhou um caminho mais amplo e em muitos aspectos coincidente na discussão em torno do conceito do fora. Para ele, é neste espaço virtual onde habitam o ser da linguagem, o pensamento na sua máxima potência e a própria vida. O fora atravessa tudo, porque é deste espaço, que é antes um não-espaço, de onde partem as forças que reafirmam, resistem ou redefinem convenções em um dado tempo histórico, de acordo com o trajeto realizado na chamada maquinaria histórico-arqueológica. Dentre as bifurcações possíveis, compreende-se mais detidamente por que na maioria dos filmes do gênero *thriller* as cenas de violência geram apenas divertimento, enquanto que as de *Brincadeiras Perigosas* provocam desprazer e reflexão nos espectadores de modo geral.

Comentando Foucault, Deleuze (1988, 129) afirma que as forças do fora são invisíveis e não têm pessoa ou instituição alguma encarregada de comandá-las. Tratam-se de elementos assujeitados, selvagens, informes e, até mesmo, mortais. Afetam-se uns aos outros e de tal ato podem surgir diagramas, relações que aglutinam vários deles como em um cabo de força, cujo trajeto a ser percorrido será aquele que reafirmará ou redefinirá convenções de uma dada época. É preciso certa abstração para compreender esse processo<sup>5</sup>. Do fora, esses diagramas atravessam uma espécie de fronteira e chegam a uma zona de poder, para lidar com outros diagramas. Ali, pode haver mudanças em singularidades já existentes e é a partir disso que se mantêm ou se renovam convenções em vigor. Destas singularidades brotam enunciados e visibilidades que atualizam, nos estratos do saber, a maneira como uma sociedade diz e enxerga tudo ao seu redor, desde a linguagem até as instituições. O sujeito aqui nada mais é do que uma variável do processo, contribuindo para materializá-lo na sua extremidade final.

No gênero do *thriller*, encontramos exemplos desse processo nos cineastas que operam fórmulas batidas para fazer de imagens de violência uma fonte de prazer, seguindo um processo que já é histórico e que remete a uma naturalização moderna da sensação de suspense. Se baseados nos preceitos do cinema realista clássico, movimento extremamente comercial, eles deixam o público sempre numa posição passiva e isenta de responsabilidade; provocam medo e apreensão apenas para amplificar na sequência o alívio reconfortante da catarse; e investem em técnicas fílmicas para carregar de adrenalina qualquer estória – cortes rápidos, estetização das cenas, abuso dos grandes planos etc. Em todas essas características estão embutidos, embora nem sempre facilmente identificáveis, enunciados sobre o “filme correto” e visibilidades em torno da violência enquanto objeto de consumo.

É possível resistir a tais convenções, no entanto. Isto acontece quando o sujeito consegue pensar para além daquilo que é determinado pelas singularidades do poder. Ele se dirige, mentalmente, ao exterior mais longínquo que é, ao mesmo tempo, o interior mais profundo. Em outras palavras, atinge o fora, onde dobra a linha que o separa da zona de poder, para ali se alojar e escapar ao trajeto relatado acima. Neste invólucro protetor, uma espécie de bolsão ou de invaginação, tem acesso ao impensado do pensamento, a algo que foge a todas as regras já estabelecidas. Este impensado do

---

<sup>5</sup> Para se aprofundar nos detalhes da “ficção foucaultiana”, sugere-se as leituras de Levy (2011), Pelbart (2009), Foucault (1990) e, principalmente, Deleuze (1988), todas discriminadas na bibliografia deste artigo.

pensamento é caracterizado pelas forças que vêm diretamente do fora, passando por uma espécie de gargalo na entrada da dobra, que as amortecem, desaceleram e flexibilizam. É, então, neste interior que elas afetam a si mesmas e não mais umas às outras, produzindo uma subjetividade inédita. Deste modo, o homem tem acesso tanto ao impensado do pensamento como a uma nova forma de existência, combinação que gera a obra de arte.

É esta dobra que Haneke cria e convida a audiência a experimentar. Na relação que se dá com o fora, o realizador foge aos manuais do “filme correto” e às convenções do gênero *thriller* para refletir (o impensado do pensamento) e reelaborar a gramática fílmica (subjetivação a partir do ser da linguagem). Isto se mostra evidente quando subverte enunciados e visibilidades da atualidade a fim de provocar efeitos perturbadores no público, como quando reserva o extracampo aos assassinatos para atrofiar os momentos potenciais de catarse. A audiência vê sem ver os crimes, como se olho no buraco da fechadura estivesse vendado. Ela tem poucas chances de sair ilesa a tal contato com a dobra do fora, uma vez que fica presa em suas rugosidades e é coagida a lidar com o impensado do pensamento e com a subjetivação. O espectador é, assim, tão sujeito quanto o realizador. Como ressalta Pelbart (2009, 120-121), “O sujeito é aquele que reflete, que espelha, que devolve o que sobre si projeta o Fora, e aquele que curva sobre si as forças que lhe vêm do Fora”.

Por fim, e agora no âmbito da obra de Deleuze, a pergunta a ser respondida é: qual a principal contribuição que a experiência com o fora proporciona aos espectadores para além do tempo de projeção de *Brincadeiras Perigosas*? Em resumo, trata-se de uma nova visão e de um novo vínculo para com o mundo atual, o mundo no qual vivem concretamente. Na leitura realizada por Levy (2011, 101), “se o vínculo com o mundo é aqui restabelecido, é antes para que se possa resistir, para que se possa transformar o que já está dado, o que não pode continuar como tal”. O público é estimulado, assim, a parar ou a reduzir o consumo de imagens de violência por mero entretenimento, em um ato contínuo de resistência, sem prazo de validade. Isto não engloba apenas o cinema, mas também a televisão, a internet e, até mesmo, a literatura. As ficções em qualquer um desses meios se configuram como acontecimentos.

Tal concepção bebe no pensamento de Blanchot e no de Foucault, evidentemente. No entanto, tal restabelecimento do vínculo com o mundo ganha mais destaque em Deleuze devido à ideia de plano de imanência, que, em muitos pontos, converge com o

conceito do fora, quase como se fossem sinônimos, segundo Levy (2011, 102). Trata-se de um plano virtual, que inclui todos os planos atuais e virtuais, remetendo a uma univocidade pura. Neste sentido, o pensamento que produz é derivado das dobras, de um não-espço mais longínquo que todo o exterior e mais profundo que todo o interior, mas que sempre posiciona os indivíduos diante do mundo, já que é tudo único, transcendental. É correto dizer então que a imanência é a imagem dada ao próprio pensamento, já que o ato de pensar se remete a todo esse conjunto, leva-o inteiramente em consideração. Do mesmo modo, tal atitude produz vida, produz singularidades, produz obras de arte.

Assim como em Foucault, o pensamento, o verdadeiro pensamento, foge aqui ao senso comum e às verdades cristalizadas. O pensamento só ocorre quando provocado, quando levado a criar, quando germinado no interior de uma dobra. O ato de pensar, explica Levy (2011, 100), “pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança direto ao acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades”. Justamente a experiência que acomete os filósofos, os artistas e a sociedade quando se deparam com a criação, no momento da concepção ou da apreciação, reposicionando todos em relação ao mundo.

Mais uma vez, o espectador verifica isso quando Haneke coloca em xeque uma sólida relação cultivada ao longo de décadas no cinema, aquela da violência para com o divertimento. Por escavar a fundo a dobra do fora, por ser a reflexão de uma criação em profundidade e por oferecer uma nova visão de mundo ao criador e ao público, o longa-metragem se revela uma indubitável obra de arte. Como afirma o próprio realizador, “uma forma de arte é obrigada a confrontar a realidade”<sup>6</sup> (Haneke apud Brunette 2010, 9). Eis *Brincadeiras Perigosas*.

### **Considerações Finais**

Ainda que breve, a análise realizada ao longo das páginas anteriores permite dizer que o conceito pós-estruturalista do fora contribui para uma leitura crítica e também para a revelação da complexidade de constituição e dos efeitos que cercam *Brincadeiras Perigosas*, de Michael Haneke. A ousadia do longa-metragem é notável e não se traduz apenas em si, mas também na repercussão que causou em vários países. É

---

<sup>6</sup> “An art form is obliged to confront reality” (Haneke apud Brunette 2010, 9).

de conhecimento público que o cineasta alemão Wim Wenders abandonou antes do fim a *première* da versão de 1997 no Festival de Cannes. Brunette (2010, 5-6) também resgata críticas ferrenhas e elogiosas publicadas em jornais norte-americanos – em uma delas, A. O. Scott, do *The New York Times*, chama Haneke de fraude.

A ousadia a que se refere aqui, no entanto, parece necessária ao atual momento histórico, no qual a violência se transformou, de fato, em uma mercadoria de prazer. Por mais dolorosa que seja ao espectador, a estratégia geral do filme é fruto de uma reflexão profunda, que começa e se consome no realizador, mas depois estende os próprios tentáculos para o espaço em frente à tela de projeção. O desdobramento ampliado, a dobra cavada e o plano imanente são colocados em destaque em inúmeras salas de cinemas e de residências em todo o mundo. Haneke experimenta o fora e depois o leva às plateias, que têm, então, a oportunidade de encarar a ficção como acontecimento, de fugir às relações de poder e de se reposicionar perante o mundo.

Referindo-se a Deleuze, Levy (2011, 125) afirma que o cinema moderno, este no qual *Brincadeiras Perigosas* se insere, tem uma grande capacidade de provocar o pensamento, porque é justamente a expressão de um fora. Tais filmes, sempre em desdobramento, revelam-se dobras geradoras de subjetividades que se refletem por todo o plano de imanência, determinando resistências, novos comportamentos e uma visão transformada de mundo. Não fossem por eles, assim como por outras obras de arte e pela própria filosofia, a sociedade estaria muito mais vulnerável a um obscurantismo que faria da vida uma experiência de reprodução, de imobilidade e, mais do que tudo, de morte.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Blanchot, Maurice. 2013. *O Livro Por Vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Brunette, Peter. 2010. *Michael Haneke*. Chicago: University of Illinois Press.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Foucault, Michel. 1990. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Princípio.
- Levy, Tarja. 2010. “Haneke’s ‘Funny’ Games With The Audience”. In: Price, B. & Rhodes, J. (eds.). *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 51-60.
- Levy, Tatiana S. 2011. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Pelbart, Peter P. 2009. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Iluminuras.
- Wheatley, Catherine. 2009. *Michael Haneke’s Cinema: The Ethic of the Image*. Oxford: Berghahn Books.



**FILMOGRAFIA**

Haneke, Michael. 1997. *Brincadeiras Perigosas*. Veit Heiduschka.

Haneke, Michael. 2007. *Brincadeiras Perigosas*. Halcyon Pictures/Tartan Films/Celluloid Dreams/X Filme International/Lucky Red.