

O afeto e o pensamento no cinema: o realismo reflexivo em *Caché*, de Michael Haneke

The affect and the thought in the movies:
the reflective realism in *Caché*, de Michael Haneke

El afecto y el pensamiento en el cine:
el realismo reflexivo en *Caché*, de Michael Haneke

Marília Xavier de Lima
Universidade Anhembi Morumbi-SP

Nilson Assunção Alvarenga
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Propomos aqui um estudo sobre a experiência espectral envolvida no realismo cinematográfico contemporâneo através da análise fílmica de *Caché*, de Michael Haneke. Pretendemos compreender um tipo específico de realismo, que chamamos de reflexivo. Veremos que o espectador sempre retorna na imagem para repensar elementos do filme, isso por causa da experiência afetiva envolvida no processo perceptivo. Nesse caminho, buscando uma articulação entre a noção de afeto e pensamento na espectralidade do filme, tal maneira de entender o realismo será analisada a partir da noção de imagem-tempo do filósofo Gilles Deleuze em seus estudos sobre cinema.

Palavras-chave: Cinema, afeto, pensamento.

Abstract

We herein propose a study of the spectral experience involved in contemporary realistic cinema through the analysis of *Caché*, a film by Michael Haneke. We intend to understand a particular kind of realism, which we call reflective. We will see that the viewer keeps going back to the image to think over some filmic elements, because of the affective experience involved in the perceptual process. In order to understand the relation between affection and thought in the process of watching the movie, reflective realism will be analyzed based on the concept of time-image, coined by the philosopher Gilles Deleuze in his studies on cinema.

Keywords: Cinema, affection, thought.

Resumen

Proponemos un estudio sobre la experiencia espectral implicada en el realismo cinematográfico contemporáneo a través del análisis fílmico de *Caché*, de Michael Haneke. Tenemos la intención de comprender un tipo específico de realismo, al que le llamamos reflexivo. Veremos que el espectador siempre vuelve a la imagen para replantear elementos de la película, esto debido a la experiencia afectiva propia al proceso de percepción. En busca de un enlace entre las nociones de afecto y pensamiento en la espectralidad de la película, esta forma de realismo será analizada a partir del concepto de imagen-tiempo del filósofo Gilles Deleuze.

Palabras clave: Cine, afecto, pensamiento.

Introdução

Atualmente, há, no campo da pesquisa cinematográfica, teorias da afetividade que procuram recuperar um estudo do corpo tal como ele é estimulado por artifícios cinematográficos. Não apenas compreender como o espectador entende a narrativa, mas de que modo ele é confrontado por ela, pela imagem, procurando pensar, dessa forma, o filme como uma mídia que desperta reações no corpo do espectador. Como coloca Shaviro (1993, p. viii. Tradução nossa): “[o cinema] é um meio vivo, e é importante falar sobre como ele desperta reações corporais de desejo e medo, prazer e repulsa, fascínio e vergonha”.¹¹

Logo, a questão da espectralidade se coloca não apenas no nível intelectual, mas, também, afetivo. Isto é, as atuais teorias da afetividade procuram uma articulação entre a afetividade corporificada e a experiência espectral no cinema. Buscando ir além, nesse sentido, de métodos de investigação cientificistas baseados apenas nos processos de inferência realizados no acompanhamento da narrativa, ressaltando, assim, a experiência corporificada do espectador no cinema. As atuais teorias da afetividade procuram instaurar o debate da espectralidade cinematográfica por meio da noção de afeto, isto a partir de uma discussão em torno da corporificação do espectador na tela.

Atualmente, a teoria deleuzeana acerca do cinema está sendo recuperada em estudos concernentes à afetividade envolvida no sistema perceptivo cinematográfico. Uma importante contribuição de Deleuze neste caso foi ampliar o debate sobre a experiência afetiva diante da imagem no qual inclui um processo pré-subjetivo e intelectual. Isso implica não desagregar a análise fílmica referente à espectralidade do modo como a imagem demanda do espectador uma relação corpórea e mental.

Analisaremos aqui como a imagem e a narrativa são construídas no filme *Caché*, 2005, de Michael Haneke, propiciando uma experiência espectral que chamamos neste

1 Trecho original: “is a vivid medium, and it is important to talk about how it arouses corporeal reactions of desire and fear, pleasure and disgust, fascination and shame”.

estudo de reflexiva. O termo “reflexivo” não no sentido de uma intelectualização, pois é, especialmente, no modo como o filme trabalha o afeto na imagem que é possível fazê-la incidir no modo de pensamento do espectador, fazendo-o sempre voltar a pensar o que vê. Voltar a pensar, no entanto, não o leva a uma compreensão fechada. Assim, o narrador em *Caché* parece querer levar o espectador a achar que compreendeu o que viu, mas esforça-se, insistentemente, em quebrar essa expectativa, fazendo-o rever a imagem; ao revê-la, em contrapartida, ele não encontra propriamente uma resposta. Através de um sistema de repetições dessa estratégia, gera-se uma abertura do pensamento, no sentido deleuzeano de pensamento fronteiro, sempre se abrindo ao ainda não pensado na imagem. “Reflexivo” significaria, por meio de uma estratégia específica de repetição, a criação de um mecanismo que obriga o espectador a voltar à imagem, abrindo-a novamente ao questionamento e, conseqüentemente, ao pensamento.

Afeto e o cinema

O afeto pode funcionar na imagem cinematográfica de diferentes maneiras, dentro de propostas narrativas distintas. No caso do cinema clássico, a experiência do afeto é voltada para se prolongar imediatamente em emoção; para Deleuze, seria em imagem-ação, mantendo, assim, o circuito sensório-motor na imagem-movimento. Isto é, o afeto, no modelo clássico, necessariamente, está em função daquilo que a narrativa demanda, gerando uma emoção que é compreensível, é determinada para o espectador; ele sabe identificar o que está sentindo. Como, por exemplo, em filmes de horror, em que o afeto pode ser arquitetado na imagem para provocar medo no espectador. Ou pode ser trabalhado de outras formas, como em filmes pornográficos, romances, filmes de comédia, entre outros.

A partir das leituras de Deleuze acerca de Espinosa, o afeto não pode ser substantivado, pois se assim o for, deixa de ser afeto para tornar-se emoção; mas ele pode ser trabalhado, como uma matéria-prima, uma vez que já é inerente à imagem, independente da forma como vai ser operado e, assim, do modelo de linguagem cinematográfico envolvido.

Isso também vale para o percepto² (aquilo que está dado na imagem antes de vir a ser percepção, de ser informação específica para a narrativa). No cinema clássico, o espectador apreende uma informação que é fundamental para a narrativa. Logo, o percepto está diretamente voltado para informar algo ao espectador que é importante para a narrativa. Sendo assim, o espectador busca na imagem uma finalidade narrativa, ele procura entender a motivação das cenas a fim de compor a história. Mesmo que ele não entenda, em um primeiro momento, a exibição de determinados planos ou cenas, o espectador fica esperando uma justificativa dela para que a história faça sentido no final.

2 O percepto está para o afeto assim como a percepção está para a afeição ou emoção. Além disso, ao trabalhar os perceptos, necessariamente o cineasta lida com os afetos na imagem.

O que, de fato, acontece nos filmes clássicos, pois a narrativa precisa ser comunicada ao espectador. Por isso, a montagem no modelo clássico é feita por meio do encadeamento de imagens, em que ocorre uma retomada e um acréscimo de informações a cada cena, de forma que o espectador não se perca durante o filme.

Fica claro, então, que, no caso do modelo clássico, os elementos cinematográficos são operados em função da narrativa. Nesse caminho, o pensamento envolvido no processo espectral está a serviço da compreensão da história. Para Deleuze, o pensamento na imagem-movimento está voltado para o Todo orgânico da narrativa, ou seja, para chegar a uma verdade, e, dessa forma, procurar fechar o pensamento.

Isso demonstra que os afetos junto com os perceptos, podem ser trabalhados de diferentes maneiras. Nesse sentido, o que vamos procurar buscar aqui é como o filme *Caché* opera essas noções na imagem (afeto e percepto), implicando um modo de pensamento que vamos chamar de reflexivo, pois procura sempre fazer o espectador voltar a pensar, em ver de novo. Com isso, vamos tentar demonstrar que o filme *Caché* apresenta um modo de operação dos afetos e do perceptos que procura não deixar o pensamento se fechar na narrativa ou em um conceito específico. Isto é, os afetos e os perceptos prolongam-se na imagem de tal maneira que não geram emoções e nem informações de forma imediata. É não permitindo uma definição daquilo que o espectador sente e daquilo que ele vê, que ocorre uma forma de pensamento reflexivo.

Podemos dizer, então, que *Caché* não é um filme para ser entendido apenas no nível da narrativa, mas para ser sempre pensado em devir. Por isso, a noção de pensamento em *Caché* se articula com a da imagem-tempo de Deleuze, pois nunca se fecha. E neste regime de imagens que os afetos resistem a se especificar imediatamente em uma emoção determinada. Diferente do pensamento na imagem-movimento, que é voltado apenas para a narrativa, para o Todo; assim como os afetos, que estão voltados para uma emoção específica.

Dessa forma, Haneke vai propor uma relação reflexiva ao espectador a partir de um modo singular como trabalha a imagem em *Caché*. A hipótese levantada aqui é a de que em *Caché*, o narrador leva o espectador a achar que está compreendendo algo mas logo quebra essa expectativa, fazendo-o procurar rever o que viu; mas, ao rever a imagem, ele não encontra propriamente uma resposta, contudo, um novo questionamento. Com isso, o pensamento se abre e o espectador é provocado a repensar sempre. Essa hipótese irá orientar a análise das sequências no filme que será feita a seguir.

É importante uma ressalva nesse ponto: a forma como a narrativa é construída nos filmes de Haneke pode ser compreendida de uma maneira modernista (Peucker, 2007) em que o espectador precisa de conhecimento extra-fílmico para elaborar e compreender o filme. Essa leitura não nos interessa muito aqui uma vez que esse nível de reflexão é referente a um outro momento da percepção do espectador.

Além disso, os filmes de Haneke não apresentam uma narrativa arquitetada em forma de "puzzle", do tipo dos recentes filmes clássicos como *Ilha do Medo*, *A Origem*, *Contra o Tempo*, *Donnie Darko*, *Vanilla Sky* e outros, ou seja, narrativas complexas em que a história

é apresentada de forma fragmentada e ambígua, mas, no final, o desfecho acontece e tudo se explica. Mesmo apresentando um *plot* singular, esses filmes mantêm a estrutura dos três atos (preparação/desevolvimento/resolução), a montagem é feita com base no encadeamento de cenas, bem como a imagem é voltada para ação e para a compreensão da narrativa. Nos filmes de Haneke, a decupagem e a montagem não estão a favor da apreensão da narrativa, mas sim, em função da experiência reflexiva do espectador enquanto um questionamento dos modos de representação no cinema, isto é, em função de fazer pensar em como o filme foi feito.

Tal experiência com a imagem (afetiva e perceptiva), que constitui uma experiência reflexiva, é possibilitada pelo modo como o tempo é trabalhado no filme. O afeto entra com o papel de catalisador para o exercício do pensar, a partir do tempo bruto representado no plano-sequência feito em profundidade de campo, dando ao espectador uma duração de tempo para ver (cinema de vidente), não para responder (imagem-ação) à imagem. Ou seja, o espectador vai menos se preocupar com o entendimento inferencial da narrativa do que com a visualização da imagem. Isso é importante, pois é o que faz com que a experiência dos afetos não se volte imediatamente para a ação, ou melhor, que a imagem-afecção não se prolongue em imagem-ação, logo, rompendo com o esquema sensorio-motor, segundo Deleuze. A análise do *Caché* vai articular, nessa perspectiva, a noção de afeto e pensamento como base do realismo reflexivo, isso possível a partir da representação estética do tempo bruto, a qual vai possibilitar a experiência afetiva e, com ela, a experiência reflexiva do espectador.

Veremos, com isso, a forma como o narrador proporciona esta experiência ao espectador, analisando esteticamente cenas-chave do filme. Vamos ressaltar, principalmente, um elemento fundamental para este processo perceptivo ter efeito: a duração dos planos, isto é, como o tempo é trabalhado em cada cena. Não o tempo lógico, matemático, medido no relógio, mas aquele experienciado na continuidade do plano.

Tal análise terá como referências as noções de Deleuze sobre a representação do tempo no cinema, bem como pesquisas de outros autores sobre o cinema de Michael Haneke como Oliver C. Speck, Catherine Wheatley e Brigitte Peucker, assim como as leituras de Lisa Arkewall sobre o afeto em Deleuze.

Realismo reflexivo em *Caché*

O diretor Michael Haneke nasceu na Áustria em 1942, foi crítico de cinema e de literatura, estudou Teatro na Alemanha, até começar a fazer filmes para televisão. Seu primeiro longa-metragem para cinema foi *O Sétimo Continente*, 1989, que iniciou a "Trilogia da frieza", dando seguida aos filmes *O Vídeo de Benny*, 1992, e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, 1994. Essa trilogia lançou Haneke como um diretor interessado em representar a violência e na forma como ela é retratada nos meios de comunicação na contemporaneidade. Com personagens de classe média, sempre representados de

forma distanciada, seus filmes, em geral, dizem respeito à sociedade contemporânea anestesiada pela televisão e por outros meios de comunicação.

O filme *Caché*, de 2005, é o sétimo de sua carreira como cineasta. O longa trata de uma família de classe média alta que começa a receber misteriosamente fitas anônimas com imagens de sua casa e da sua vida privada. Georges é bem-sucedido em sua carreira como apresentador de televisão, enquanto Anne trabalha em uma editora de livros; eles têm um filho pré-adolescente Pierrot. O protagonista Georges procura, então, encontrar o responsável pelo envio dos vídeos depois de solicitar ajuda a polícia e não conseguir. Nessa busca, ele se depara com Majid, personagem que fez parte de sua infância. Majid morava na casa de George e estava para ser adotado, contudo, não foi por causa de uma mentira que Georges inventou, o que fez Majid ir para uma casa de adoção, assim, Georges desenterra situações que marcaram sua infância. O título *Caché* faz referência a algo que está escondido, já que a narrativa não revela e não resolve os conflitos da trama, bem como a decupagem apresenta uma perspectiva de alguém que está observando as cenas, assim como há momentos em que a câmera assemelha-se a uma de segurança.

Na primeira cena do filme, enquanto os créditos estão aparecendo em letras pequenas, em plano aberto, fixo, com profundidade de campo, com duração, aproximadamente, de três minutos, vemos a frente de uma casa com carros parados. Uma pessoa passa apressada, depois uma mulher sai da casa, um homem passa de bicicleta; é dia. Então, começa um diálogo rápido em extra-campo de um casal falando sobre algo encontrado em um saco plástico, as falas são curtas, logo, não dá para identificar sobre o que eles estão comentando. Na cena seguinte, fim de tarde, um homem sai da mesma casa da primeira cena, ele caminha até a rua onde foi filmada a sequência inicial do filme. Depois volta para a cena do começo, também com diálogo em extra-campo, então o filme volta, e a mulher diz: “a fita dura duas horas”. Com isso, o espectador percebe que está assistindo aquilo que os personagens estão vendo e comentando, ou seja, um vídeo com a gravação da frente de sua casa.

Essa primeira cena do filme de Haneke é importante, pois é carregada de elementos que remetem a uma proposta fundamental no longa todo: a experiência reflexiva do espectador. Tal cena chama a atenção para uma imagem que não é o que à primeira vista parece ser, isto é, um plano descritivo da frente de uma casa. Essa informação, no entanto, só é apresentada em um segundo momento. Sendo assim, em um primeiro momento, o espectador procura definir (determinar como percepção) o que está vendo a partir dos perceptos dados. No entanto, isso não é correspondido, já que a imagem não impõe as informações, ela procura, nesse caminho, não direcionar os sentidos, o que abre uma lacuna, um intervalo na busca do que ver na imagem (lembrando que o plano é aberto e, por conseguinte, direciona pouco o olhar do espectador). O espectador procura, ainda, uma correspondência daquilo que está vendo com o que está sentindo, buscando determinar, como afeição, os afetos dados na imagem. Porém, a partir do momento em que a voz-over começa e ele entende, com isso, que está vendo uma gravação, uma nova lacuna se abre, pois o espectador continua com um forte grau de indeterminação.

Ou seja, o fato de ele saber que é uma gravação não o faz entender exatamente o que está acontecendo naquele momento³. Por consequência, mais questões surgem, o que mantém o pensamento em aberto, e em estado reflexivo, já que ele volta a pensar.

A duração do tempo, nesse sentido, é fundamental para o afeto não se prolongar imediatamente em emoção. Vale aqui, então, ressaltar a noção de plano-sequência para Bazin que propunha um espectador com uma participação mais ativa diante da imagem no cinema realista. Pois o plano-sequência com profundidade de campo permite a abertura dos sentidos, uma vez que não direciona o olhar do espectador, não retalha a imagem em relações abstratas que precisam ser lidas dentro do contexto do filme. Essa noção de minimização da montagem em favor do tempo na duração do plano é importante para compreender o conceito de realismo. É o tempo no plano transcorrido sem corte que aponta para experiência do espectador da imagem como se fosse semelhante à do seu cotidiano.

Para Deleuze, essa duração do plano rompe o regime orgânico da imagem, abre um intervalo quebrando a imagem-ação, o que gera o aparecimento de imagens sonoras e óticas puras, ao invés da continuidade do esquema sensorio-motor da imagem-movimento. O tempo bruto representado diretamente, ou seja, sem corte, em plano-sequência, é o cerne da imagem-tempo. Assim, o espectador é estimulado, nessa experiência, a sempre voltar ao pensamento, uma vez que a imagem-afecção, como foi dito, fica suspensa, permanece nesse intervalo, não recai em imagem-ação, é o que implica não deixar o pensamento se fechar.

Nessa duração, ocorre a confluência dos tempos no plano (passado, presente, futuro), o que permite ao espectador a experiência do tempo, como um tempo transcendental, ou melhor, aquilo que Lisa Akerwall (2008) ressaltou como exercício transcendental da percepção no tempo, isto é, um devir do pensamento estimulado pela imagem que sempre dá algo a pensar ao espectador. E, ainda, aquilo que Artaud evidenciou no impensado do pensamento, uma imagem que implica o questionamento do que *há para se pensar*.

Assim que o narrador recoloca a mesma imagem (a gravação da frente da casa do casal), o espectador já não a apreende como a anterior, pois ele já sabe que está assistindo a uma gravação. Esse reemprego da imagem pelo narrador faz com que o espectador acredite entender o que está vendo. Porém, mesmo sabendo se tratar de uma gravação, ele não sabe ainda o porquê da cena naquele momento, é como se ele lançasse a seguinte questão: por que essa imagem está sendo mostrada novamente se eu já a vi antes? É nesse questionamento que o espectador repensa acerca da imagem anterior, procurando encontrar uma relação com a que está vendo. É nesse espaço de novas questões que o narrador provoca a experiência reflexiva no espectador. A imagem então o coloca em um outro nível de pensamento que fica suspenso, é lacônico, implicando sempre voltar

3 Mesmo que estejamos no começo do filme, onde se espera um certo grau de indeterminação – e isso mesmo em um filme clássico (ver David Bordwell, 2005) -, ainda sim é importante destacar o tipo de indeterminação que aqui é criado por Haneke, como veremos a seguir.

a pensar, e, dessa forma, não permitir o fechamento do pensamento em uma verdade. Quando relacionado a outros filmes com imagem-tempo, *Caché* apresenta o diferencial nessa estratégia de recolocação de uma mesma imagem implicando fazer o espectador repensar o que viu.

Vale ressaltar aqui que Michael Haneke vai diretamente contra o cinema que comumente se chama de “cinema de *Hollywood*”, *blockbuster*, em que o espectador é direcionado emocionalmente e intelectualmente pelo narrador. Haneke busca dar ao espectador a liberdade de refletir sobre o que está vendo. Sendo assim, ele vai buscar seguir um modelo de estratégias cinematográficas no qual vai mais sugerir coisas a ver do que impor os sentidos, como o diretor mesmo coloca:

O cinema perdeu a oportunidade, relativamente nova em comparação à literatura, de representar a realidade como uma impressão sensorial total, de desenvolver formas que mantenham ou até mesmo, pela primeira vez, permitam o diálogo necessário entre uma obra de arte e seu recipiente. A mentira que se passa por verdade virou uma marca registrada do cinema, sendo uma das mais lucrativas nos anais da indústria do entretenimento (HANEKE, 2011, p. 20).

Em outra cena do filme, ainda no começo do longa, há um plano fixo parecido com o do início. No entanto, o campo está mais aberto, sua duração também é longa. Vemos o personagem Georges indo para sua casa passando pela rua em que o plano está sendo filmado. O espectador, baseando-se na primeira cena, busca na imagem correspondência com a outra, já que ela apresenta uma semelhança da perspectiva do plano, contudo, na cena seguinte, nada indica que aquela imagem era de uma fita, como a da primeira. Com isso, o narrador mantém o espectador buscando coisas a serem pensadas na imagem. Como se o narrador estivesse o tempo todo quebrando a expectativa do espectador, ou seja, ele é levado a pensar algo falso e, no caso dessa cena, de que ela corresponde a uma imagem gravada por uma pessoa anônima que foi entregue aos personagens. Depois de outras cenas, a imagem de Georges chegando em casa aparece novamente, mas agora, como a imagem da fita, vemos o que os personagens vêem, como foi a primeira cena, o que quebra mais uma vez a expectativa, já que ela aparece depois de outras cenas, não sendo apresentada a partir de um encadeamento lógico.

Esse rompimento da expectativa é fundamental no filme para entender o realismo reflexivo: o espectador, ao achar que entendeu a cena, como no caso da fita que os personagens estão vendo, vai procurar apreender o porquê de estar vendo a gravação junto com os personagens, isto é, ele vai tentar compreender o porquê daquelas cenas. Porém ele não terá uma compreensão, já que o narrador, ao invés de resolver sua questão, vai lançar mais questionamentos, vai dar mais coisas a serem pensadas, e, assim, acontece com as cenas seguintes.

Isso faz referência à noção de potência do falso de Deleuze, isto é, um pensamento em devir, que não se fecha, implicando, como coloca Vasconcellos (2006), um espectador

proteiforme, causando a abolição de um mundo estruturado em uma verdade. Logo, nessa cena, o espectador rompe com um pensamento formulado dedutivamente a partir da primeira imagem do filme, o que o faz ter que repensar o que viu, por isso, a imagem não o acomoda, pelo contrário, dá mais coisas a serem pensadas.

Diferente do modelo clássico, os filmes de Haneke rompem o tempo todo com as expectativas do espectador. Em um filme clássico, a narrativa é relativamente previsível, o narrador retoma e entrega informações da história a cada cena, o que permite compreensão da história por parte do espectador. Um outro exemplo disso dentro na cinematografia de Haneke está no filme *Funny Games*, (*Violência Gratuita*, 1998), em que dois jovens torturam física e mentalmente uma família de classe média alta em sua casa de campo. Os garotos mantêm o casal e o filho presos em casa, submetendo-os a uma violência moral e corpórea sem qualquer justificativa aparente. Há um momento no filme em que, numa distração de um dos jovens, a personagem Anna apossa-se da arma sobre uma mesa e atira em um dos violentadores. Nesse instante, o espectador alivia-se com a expectativa de ver a história mudar, com a esperança de que os personagens conseguirão ficar livres dos jovens, e, assim, fechar a narrativa com um final feliz. No entanto, para surpresa do público, um dos garotos, através do controle remoto da televisão, volta o filme e consegue impedir Anna de atirar no colega.

Pode-se compreender esse artifício de Haneke como parte de um processo em que a cada cena o espectador precisa repensar o que está vendo em um nível metacinematográfico. Como explica Oliver C. Speck (2010, p. 2. Tradução nossa) sobre a forma como Haneke trabalha diversos gêneros nos filmes, como drama, terror, suspense, e outros: “portanto, em um nível metatextual, o filme nos obriga não apenas a refletir sobre essas mudanças e sobre nosso envolvimento no processo, mas, também, refletir sobre como o processo é representado”⁴.

Voltando à primeira cena do *Caché*, fica claro, então, como o narrador sugere os sentidos ao espectador, que pode levá-lo a uma conclusão equivocada. São como falsas dicas sobre o filme, por isso o espectador sempre tem que repensar o que está vendo. No caso, por exemplo, de *Caché*, a primeira cena pode enganar o espectador, pois ele pode achar que está vendo uma cena qualquer do ponto de vista de alguém ou um plano descritivo (regime orgânico) de um lugar, depois ele descobre que está vendo o que outras pessoas estão assistindo. Contudo, isso não fecha o questionamento, pois o fato dele saber isso não implica a compreensão da história, é como se o espectador não soubesse ainda o que fazer com as coisas que está vendo (perceptos) e sentindo (afetos), é como se o percepto e o afeto resistissem a uma determinação. Speck (2010, p. 4. Tradução nossa) analisa isso como um comentário extra-filmico: “Em qualquer caso, a transição entre estes níveis, ou quadros, não ocorre entre um plano e o próximo, mas pela adição de um quadro de referência na forma de uma voz-over, que comenta o plano

4 Trecho original: “Then, on a metatextual level, the film forces us not only to reflect on these shifts and our involvement in the process, but, indeed, reflect on the process as what is represented.”

inicial, e, com isso, recusa tal quadro de referência no plano seguinte”⁵. Ou seja, o quadro de referência muda a cada cena, o que faz variar consigo os afetos. É, nessa variação, que a experiência reflexiva é proposta pelo narrador.

Além disso, o autor propõe que essa estratégia cinematográfica de Haneke funciona como uma maneira de quebrar a quarta parede na qual separa a ilusão composta no filme da realidade do espectador. Essa forma de montagem pode ser vista como aditiva (“e”), não como cenas encadeadas por uma lógica da causalidade (“então”) como ocorre no cinema clássico. Para Deleuze, é uma montagem de cenas independentes que não prende o espectador a sempre ficar atento na relação da imagem com a narrativa.

Nessa cena de Georges indo para casa, o tempo no plano também é representado diretamente, através do plano-sequência. Lembrando que, para Deleuze, no regime da imagem-movimento, a narração está submetida à ação, ao movimento, visa o verdadeiro. Já no regime cristalino, há a emergência de um cinema de vidente, é preciso enxergar, sendo assim, há a representação do tempo diretamente, inclusive o movimento tende a se estabilizar em plano fixo, pois os personagens já não respondem as situações, são videntes delas.

Nesse sentindo, Deleuze vai falar em um prolongamento das descrições cristalinas, isto é, a duração do plano das imagens óticas e sonoras puras. É, na representação direta do tempo, que a narração pode torna-se falsificante, isto é, “a força pura do tempo que põe a verdade em crise [...], pois ela [potência do falso] afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (Deleuze, 2007, p. 160/161).

Outra cena importante para entender a narração falsificante é a seguinte à de Georges chegando em casa: ele está encerrando o programa de literatura que apresenta; ele fala diretamente para a câmera, o que deixa crer que esta seria a câmera usada no programa; então, quando finaliza o programa e uma mulher lhe dá um recado, Georges se levanta, vai em direção ao bastidor do estúdio e liga para alguém do celular. A câmera que inicialmente parecia ser a usada no programa continua filmando Georges no bastidor. Ao se levantar, há um movimento da câmera, seguindo Georges. Com isso, o espectador não consegue identificar qual câmera está narrando, pois a forma como a narração foi feita tornou-se dúbia. O espectador, no início da cena, é levado a crer que a imagem é a do programa de Georges, no entanto, ela continua acompanhando o personagem tal como se fosse o narrador do filme, isto é, aquele que está narrando desde o início. Mais uma vez o espectador precisa repensar o que está vendo. Essa cena é interessante para análise por ser um plano-sequência, o que implica dizer que a variação do afeto ocorre no tempo transcorrido dentro do plano, mesmo não tendo um corte, há um quadro de referência novo para o espectador. É nisto que consiste a experiência reflexiva do espectador

5 Trecho original: “In any case, the transition between these levels, or frames, does not happen between one shot and next, but adding a frame of reference in the form of a voice-over that comments on the shot in the former example and by refusing such a frame in the latter.”

(voltar a pensar, mas sem chegar a uma conclusão, pois a imagem dá mais coisas a serem pensadas). Ou seja, ele busca compreender o que está vendo e, ao entender que a imagem não é o que aparenta e que pode ser outra coisa, novas questões se abrem. Isso acontece por meio de outros afetos que vem à tona com a imagem. Afetos esses que não se prolongam em emoção imediata.

O mesmo acontece na cena em que Georges está editando seu programa de televisão, mas agora por meio da montagem e não por plano-sequência. Vemos inicialmente os participantes conversando sobre Rimbaud a partir das câmeras do programa já decupadas, dando a entender que estamos vendo o programa. Contudo, a imagem do programa é pausada e ouvimos Georges falar sobre a edição. Em seguida, há um corte implicando na mudança da cena. Vemos, então, que ele está, na realidade, editando o programa.

Há, ainda, uma cena em *Caché* importante no que se refere a nossa hipótese de pesquisa: em um jantar com amigos na casa do casal Laurent, um personagem conta uma história sobre um encontro que teve com uma senhora na qual ela sugeriu uma semelhança entre ele e o cachorro. A cena é feita com o plano aberto e sem corte, o personagem narra a história com detalhes e fazendo comentários, o que prende a atenção dos outros, no final dela, em um clima de suspense, ele dá um susto em Anne fingindo latir, o que faz todos rirem e quebrarem o clima tenso da história. Tal cena é importante, pois mostra como a narrativa prende a atenção do espectador, controla seu estado emocional, fazendo-o, inclusive, rir no final da situação. É como se o narrador estivesse dizendo ao espectador que aquilo é um filme, uma história, o que, no entanto, não vai responder suas questões; pelo contrário, vai deixá-lo em suspenso, pois no final de *Caché* não sabemos quem é o responsável pelas fitas. Nesse caso, o espectador acompanha a história do personagem, buscando tirar disso alguma informação para a narrativa. Ele sente uma tensão na cena, mas que não é justificada, não se dirige a uma ideia, é isso o que o faz buscar na imagem uma explicação para o que está sentido. É o afeto que impulsiona o exercício do pensar, como um elemento *de-fora* o provocando. O espectador acompanha a história contada pelo personagem se perguntando o porquê daquilo, resposta essa que não é dada. Embora, ele tenha entendido o que foi narrado, ele não sabe o que fazer com essa compreensão, o que o faz ter que rever o que viu a fim de buscar uma nova percepção, isto é, procurar refletir sobre a cena, ter que voltar a vê-la.

A mesma situação acontece em outro filme de Haneke, *Código Desconhecido*, 2000, em que a personagem Anna, também interpretada por Juliette Binoche, está em uma piscina com o marido em uma cobertura de um prédio. Ela vê o filho debruçado na beirada do prédio, correndo risco de cair. Ela e o marido, desesperados correm até o menino e conseguem salvá-lo. Em seguida, a imagem volta, vemos uma sala de projeção em que Anna e o homem da piscina estão fazendo a dublagem do filme. Logo, percebemos que a cena era a referente de um filme em que a personagem Anna atua. Os personagens estão, com isso, fazendo a dublagem do filme; mas há um momento em que Anna tem um ataque de riso. Essa cena pode ser vista como um comentário do narrador sobre o cinema, pois, a forma como a sequência do filme em que Anna atua foi feita seguindo os padrões do modelo clássico, controlando o espectador emocionalmente, com a decupagem

direcionando os sentidos para a ação na imagem. O espectador, nesse caminho, entra no processo reflexivo do cinema no nível da metalinguagem, uma vez que esta cena não indica uma situação importante para a narrativa do filme. É como se ela fosse um fragmento que corrobora o conceito do filme de Haneke, tal como a cena do jantar em *Caché*, em que a cena da brincadeira nada acrescenta à narrativa no nível de informação. Em um filme clássico, por exemplo, essa sequência não caberia, já que não é essencial para a história narrada.

É importante evidenciar a questão da representação para Haneke; ele está interessado na discussão da forma como o cinema representa as situações do cotidiano, a maneira como a narração é feita. Por isso, em vários momentos, ele bate de frente com o modelo clássico narrativo, como em *Violência Gratuita*, em que, por exemplo, um dos jovens fala diretamente para a câmera, rompendo com a verossimilhança da história.

Há, ainda, outros momentos em que a imagem cumpre uma função narrativa que não tem referência com um modelo habitual, isto é, a uma forma estabelecida como padrão, distinta do modelo clássico. Como no final da cena do jantar em que Georges mostra aos amigos a última fita deixada em sua porta. Na fita, há uma sequência feita dentro de um carro em movimento que termina mostrando uma casa, em extra-campo, Georges informa que a casa era a que tinha vivido quando criança. Na cena seguinte, Georges está na casa da mãe. Logo, há uma quebra no tempo narrativo de uma cena para outra que foi mediada pela sequência do carro, como se a imagem adiantasse e fosse responsável pela ida de Georges a casa de sua mãe. No entanto, o espectador, baseando-se no tratamento narrativo das imagens anteriores, não percebe esta cena desse modo, o que o faz, novamente, repensar a funcionalidade daquela imagem para o filme.

É na cena da casa de sua mãe que o espectador toma conhecimento do personagem Majid, no diálogo entre Georges e ela. Majid era um garoto que morava na fazenda com a família de Georges e que estava para ser adotado por eles. Contudo, o menino foi levado por uma instituição juvenil depois que Georges disse aos pais que Majid havia matado uma galinha para assustá-lo. Na verdade, o abate foi feito a pedido de Georges (que era contra a adoção de Majid por ciúmes) para influenciar negativamente a decisão dos pais acerca da adoção. Durante a estadia de Georges na casa de sua mãe, ele sonha com um menino cortando a cabeça de uma galinha. Na cena, há outro menino assistindo, o que supõe ser Georges – no diálogo anterior com a mãe, ele disse que havia sonhado com Majid. No sonho, o menino está ensanguentado, imagem semelhante aos desenhos que acompanham as fitas anônimas, o que sugere apenas uma relação entre as fitas e o personagem Majid. Contudo, tal relação não é comprovada no filme.

Ou seja, a narrativa é baseada em sugestões de significados, o que faz o espectador sempre ter que voltar a imagem para buscar respostas, sendo que estas não são dadas. No decorrer do filme, há outras situações que não são explicadas, como o desaparecimento do filho do casal - Pierrot fica fora de casa durante um dia; a infância de Georges e sua relação com Majid; o relacionamento de Anne com um amigo do casal – que desperta a desconfiança do filho. Desta forma, compreendemos a ligação do título do filme com a

narrativa; a palavra francesa *caché* significa “escondido”. A história, os personagens e os planos escondem mais do que revelam.

Tal estrutura narrativa em *Caché* dá condição/possibilidade para o espectador sempre manter-se pensando. O elemento externo (*de-fora* na imagem), o signo, afeta o espectador, colocando-o diante de um problema cuja solução não é apreendida, visto que as questões colocadas na narrativa não se fecham, não são voltadas para o entendimento da história. Ora, isso é o regime cristalino da imagem-tempo em que a imagem-afecção não se dirige para a imagem-ação. O afeto na imagem-movimento torna-se resposta no circuito sensorio-motor, enquanto na imagem-tempo, o afeto fica suspenso, pois logo o espectador é bombardeado por outras imagens que também não respondem a suas questões acerca da narrativa. Assim, o processo de pensamento é sempre reiniciado.

Para não deixar o afeto no espectador se perder em forma de resposta em imagem-ação, para que não tenha uma funcionalidade específica de fazê-lo compreender a história do filme, ou para que o afeto não seja direcionado para um conceito, é preciso um tratamento do tempo para possibilitar a experiência do espectador com a imagem. É por meio da duração do tempo que o afeto é prolongado. É o tempo que faz o espectador entrar no processo reflexivo do filme. Como, por exemplo, na cena de *Caché* do suicídio de Majid. Georges é chamado por Majid para ir a seu apartamento. Ao chegar, Majid corta o pescoço com uma navalha, antes, ele diz a Georges que o chamou para presenciar a cena. A sequência foi decupada sem corte, com o plano aberto e fixo, de forma que a cena não apresenta um direcionamento do narrador, o que serviria para suavizar a imagem do suicídio; o corte poderia quebrar a violência da imagem, enquanto um plano em sequência mantém o espaço e o tempo bruto. Com isso, o afeto e o percepto, fazendo-os durar na imagem (seria então o “*enduring*” para Akerwall), implicam fazer o espectador questionar o que viu. Ele pode, inclusive, tentar buscar em Georges alguma resposta ou ação (ele até sai de campo em um determinado momento), mas o personagem é vidente assim como o espectador, ele não sabe como agir, apenas vê. Logo, o espectador permanece com o afeto e o percepto em estado suspenso; ele não consegue substantivar o que vê e nem o que sente.

A duração do plano permite ao espectador continuar na imagem como se ele ficasse digerindo a cena, procurando entender o que acabou de ver, ou como o próprio Majid fala a Georges, presenciar aquele momento. Inclusive, a perspectiva do plano assemelha-se ao ponto de vista de alguém que está na cena. É como se o narrador tivesse colocado o espectador dentro do campo. Tal cena gera um desconforto no espectador, de forma que ele não consegue determinar o que é, impulsionando-o a voltar na imagem para entender o que está vendo e sentindo. Isso em razão do afeto, que só pode ser sentido, mas não definido.

Há uma sequência em outro filme de Haneke, *O Vídeo de Benny* (1992), que vale ser lembrada para ficar mais claro esse tipo de decupagem: a cena em que a menina leva um tiro de Benny. Embora vemos a cena através do monitor no primeiro filme, o modo como foi filmada apresenta também o ponto-de-vista de uma pessoa dentro do plano. A menina sai de campo depois que leva o tiro, mas continua gritando. O som da garota sem

a sua imagem faz com que o espectador imagine a cena.

Segundo Peucker (2007, p. 132. Tradução nossa), Haneke considera o som o caminho para a imaginação. Ele valoriza, em certas situações, mais a audição do que a visão, considerando o aparelho auditivo a área mais sensível, mais próximo da imaginação: “o ouvido é fundamentalmente mais sensível que o olho... o ouvido fornece um caminho mais direto para a imaginação e para o coração dos seres humanos, enquanto a recepção das imagens parece ser mais filtrada pelo intelecto.”⁶ Ou seja, o ponto-de-vista do plano mais o tempo bruto inserem o espectador na imagem. Isso é o que Peucker sugere com a noção de “*embodied*”: a corporificação do espectador na tela.

Outro momento em que esse artifício sonoro acontece nos filmes de Haneke é em *A Fita Branca*, 2010, na cena em que o pastor bate com uma vara em seus dois filhos como forma de impor-lhes um castigo físico. Aqui o narrador não mostra o que acontece dentro da sala onde as crianças estão sendo castigadas. A imagem permanece no corredor, por onde, antes o menino passou, levando a vara até o pai. Assim, somos “poupados” de ver a cena, tal como no tiro de Benny na menina. Contudo, ouvimos o som da vara nas duas crianças apanhando. O som, nesta cena, funciona como a de *O Vídeo de Benny* e, por conseguinte, o espectador imagina o que está acontecendo na cena. Isso é o que Haneke propõe no uso do som como um caminho direto para a imaginação, às vezes mais do que a imagem pela qual fornece o elemento visual ao espectador.

É partir disso que Peucker (2007, p. 142. Tradução nossa) ressalta o realismo na imagem a partir dos estímulos físicos que essas cenas provocam no espectador, o que incita ao pensamento.

Para o espectador, o bombardeio com som e imagens, o efeito dos cortes abruptos que rescindem os fragmentos, e a obliteração da imagem para preto, provoca respostas fisiológicas idênticas àquelas provocadas por estímulos semelhantes no mundo real. Este é o material de um realismo emocional - um realismo, no entanto, que é doloroso. Do ponto de vista de Haneke, assaltos na percepção do espectador podem sustentar possibilidades de redenção; diferentemente de Brecht, Haneke acredita que esse afeto estimula o pensamento.⁷

Isto é, a forma como a imagem é decupada no caso, por exemplo, desta cena de *A Fita Branca*, em que o som sugere o que está acontecendo na sala enquanto a imagem se

6 Trecho original: “The ear is fundamentally more sensitive than the eye ... the ear provides a more direct path to the imagination and to the heart of human beings, whereas the ‘reception’ of images seems ... more filtered by the intellect.”

7 Trecho original: “For the spectator, the bombardment with sound and images, the effect of abrupt cuts that terminate fragments, and the obliteration of the image by black provokes physiological responses identical to those provoked by similar stimuli in the real world. This is the stuff of an emotional realism – a realism, however, that is painful. From Haneke’s point of view, assaults on spectatorial perception hold out redemptive possibilities; in contradistinction to Brecht, Haneke believes that affect stimulates thought.”

distancia da porta no corredor, gera um afeto no espectador que não se direciona para a ação, uma vez que a sequência permite a experiência do espaço (profundidade de campo) e do tempo (plano com longa duração), o que vai estimular o pensamento, dar algo a pensar. A estratégia cinematográfica responsável, nesse caso, pela experiência afetiva do espectador é baseada no plano-sequência feita em profundidade de campo juntamente com o som como um elemento extra-campo, que acrescenta outros sentidos à imagem.

É importante colocar aqui que nesta cena d'*A Fita Branca*, como a imagem das crianças apanhando está omitida, não ocorre identificação com os personagens, inclusive porque a interpretação dos atores não permite isso. O que vale dizer, então, que o espectador não se coloca no lugar dos personagens, não atua por identificação; se ele sente algo é em função dos seus próprios sentimentos. Como coloca Speck (2010, p. 59, tradução nossa):

[...] deve ser enfatizado que não há identificação no sentido normal de se colocar no lugar [do personagem]. Em outras palavras, o espectador pode sentir pelas vítimas nos filmes de Haneke, mas ele ou ela não sente com eles, fica claro que estes são sentimentos do próprio espectador.⁸

Outra cena que pode ser destacada referente à forma como a decupagem gera um desconforto no espectador semelhante a do suicídio de Majid, o que, por sua vez, vai estabelecer uma relação afetiva da imagem com ele, é a do *Código Desconhecido* em que a personagem Anna sofre uma violência psicológica por um garoto no metrô. A sequência é sem corte, com plano fixo em profundidade de campo, o que faz o espectador buscar na imagem algo a ver.

O plano-sequência como artifício de economia da montagem implica não analisar a cena; diferente da montagem no cinema clássico, ela não direciona o olhar do espectador, não indica os sentidos da imagem, sendo assim, o espectador entra em uma lógica de experiência da cena como semelhante à que tem no cotidiano, como se ele estivesse sentado em um dos bancos do metrô assistindo a agressão verbal do garoto (corporificação do espectador na cena). Além disso, a câmera apresenta um distanciamento tal como a cena do suicídio de Majid, tornando a sequência mais tensa, já que a montagem não "alivia" a situação através do corte.

O plano longo faz, então, o espectador experienciar o tempo enquanto duração; ele não precisa se preocupar, por exemplo, com as cenas que vem depois e nem com as anteriores. A sequência se vale como um fragmento assim como outros, com o mesmo nível de importância para a narrativa. Isto é, o filme não tem *plots*, não apresenta uma virada na estrutura narrativa para caminhar a um final, já que não há um conflito do personagem que motiva todo o filme.

8 Trecho original: "[...] it must be emphasized that there is no identification in the normal sense that is taking place. In other words, a viewer can feel for victims in Haneke's films, but He or she does not feel with them, as it is always clear that theses are the viewer's own feelings."

O modo como Haneke trabalha o tempo na imagem, no plano, é o que provoca o espectador no nível afetivo, como, por exemplo, na cena em que Anne mostra a Georges a fita com o diálogo entre ele e Majid. Nesta sequência, no final, depois que Majid fica sozinho no apartamento, o plano continua até ele começar a chorar. A duração do plano dá possibilidade do espectador ver a imagem, e, assim, do afeto se prolongar. São imagens mantidas que se voltam para esta experiência espectral, mesma estratégia do diretor chinês Hou Hsiao Hsien, como nos filmes *Three Times*, 2005, e *Café Lumière*, 2003, em que ele mantém o plano fixo mesmo depois da situação ter acabado, prolongando o plano ainda que a ação tenha finalizado na imagem.

A última cena de *Caché* se vale da mesma decupagem, plano fixo, longo, com profundidade de campo, corresponde à saída de Pierrot da escola. Vemos várias crianças na escada conversando, assim como alguns adultos e carros passando, o espectador precisa buscar o que ver na imagem, até identificar Pierrot e o filho de Majid conversando. Não se ouve ou entende o diálogo, o espectador então questiona a relação entre os dois, a qual fica em aberto, pois não nos é informado nada, apenas é sugerido que eles se conhecem a partir desse encontro. Depois que o diálogo termina, o plano não é cortado, isso permite que o espectador processe a imagem e continue se questionando sobre o filme. Isso faz com que o final não feche o filme, isto é, a narrativa fica em aberto. Tal como a proposta do cinema realista, cujo relato não segue a estrutura do cinema clássico que apresenta um desfecho final em que o conflito colocado é resolvido. Pois não é a proposta do filme propriamente contar uma história, mas fazer o espectador ter uma experiência reflexiva a partir das imagens. Logo, a narrativa busca deixar as questões lançadas em aberto, sempre procurando dar mais elementos visuais e sonoros para se pensar, o que nos permite dizer, que a cada cena são acrescentadas mais coisas para refletir, com um dever do pensamento. É nessa adição de cenas que mais questões surgem, que o processo reflexivo funciona. É o afeto prolongado na imagem sem repercutir em emoção que insiste em provocar o espectador em busca de uma compreensão. Essa é sempre parente, isto é, o espectador tem a impressão de ter entendido, mas a imagem apenas sugere, não impõe os sentidos. No caso dessa cena, embora mostre Pierrot e o filho de Majid conversando, o espectador não pode afirmar que quem mandou as fitas foi o Majid ou filho dele, já que não sabemos sobre o que estão falando.

Por conseguinte, as sequências seguem a lógica do regime cristalino da imagem no qual rompem com o esquema sensorio motor. Para Deleuze, Bazin reivindicava o nível de realidade do cinema, mas suas análises já indicavam a ideia da imagem realista colocada como uma questão do pensamento, como uma imagem-mental, isso a partir da forma como o tempo é trabalhado no filme. A técnica nova acrescentada no cinema moderno, através da qual ele se distingue dos filmes anteriores, segundo Deleuze, consiste na representação direta do tempo. É, no plano-sequência, por exemplo, que a experiência afetiva é possibilitada, é na busca do que ver, que o impensado do pensamento aparece; o espectador, como o sentido é sugerido e não dado, busca o que ver na imagem, e é essa "busca" que torna o espectador atuante no filme, que o força a pensar.

O que força o pensamento é a forma como o afeto é transmitido na imagem. Uma vez que o afeto, por si mesmo, não se volta para a resposta, para a ação, logo, para aquilo que o narrador indica na imagem como significado importante para entender a narrativa, ele permanece em devir, sempre forçando o pensar, como uma coisa incômoda, insistindo em abrir o pensamento. A imagem afeta o espectador por si só, mas a questão é como trabalhar esse afeto no sentido de forçar o espectador a pensar. É o que encontramos nos filmes de Haneke, principalmente, em *Caché*.

Ao colocar o espectador diante de uma imagem em que não ele sabe o que fazer com ela no sentido narrativo, o narrador o sustenta em estado reflexivo. É como se o narrador não deixasse as perguntas do espectador serem respondidas, mantendo-o, com isso, sempre perguntando ou refazendo a perguntas, logo, sempre pensando.

Isto é o que estamos chamando em *Caché* de realismo reflexivo: alimentar o espectador de coisas para ver, fazendo-o sempre buscar na imagem o que pensar; a forma como o afeto é operado na imagem é fundamental para a base do pensamento a ser formulado, isto é, esse pensamento não existe sem o afeto, sem a mediação do encontro entre a imagem e o espectador enquanto corpo, não no nível da emoção, contudo, naquilo que não tem forma definida, ainda é virtual, que, ao se compreender o que é, torna-se emoção, afeição. Ou seja, a experiência reflexiva perpassa todo o filme *Caché*, sempre dando a impressão ao espectador de que está entendendo a narrativa, para, logo, romper com isso e inserir novos questionamentos. Fazendo, com isso, variar os afetos e os perceptos, impedindo-os de serem apreendidos de forma acabada, fechada.

Conclusão

Procuramos compreender a relação do espectador com a imagem realista conforme a observação, no filme *Caché*, de uma atuação espectral no que tange ao pensamento distinta da que usualmente é promovida no realismo cinematográfico. Com Deleuze, vimos o realismo não apenas no nível de realidade, mas em termos de pensamento, isso por meio da maneira como a imagem opera o tempo (é nisso que ele aprofunda o estudo de Bazin). É neste caminho que ele aponta para as diferentes formas com que a imagem cinematográfica trabalha o exercício do pensar. Deleuze analisa dois tipos de imagem que envolve dois modos de pensamento: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Tais imagens são analisadas por meio de sua relação com o tempo, sendo que a primeira representa o tempo indiretamente e, a segunda, diretamente. Ou seja, é na maneira como o tempo é articulado na imagem que o espectador entra no processo de pensamento.

O afeto, bem como o percepto, são elementos dados na imagem essenciais para a análise do pensamento no cinema, isto, para o estudo da experiência espectral. A partir de leituras sobre os estudos de Deleuze, como a de Lisa Arkervall, foi possível articular as noções de afeto e pensamento para a análise fílmica, isto é, conceber a experiência afetiva como fundamental para o processo de pensamento envolvido no cinema. A forma como o afeto é trabalhado na imagem é importante para a concepção do pensamento.

Logo, se os afetos são prolongados imediatamente em ação, por exemplo, através do encadeamento de cenas, o pensamento vai se fechar em uma conclusão. Ou melhor, o espectador saberá o que está sentido ao passo que está em função das demandas da narrativa. Isto é, o afeto gerando emoção que é justificada pelo filme. A imagem-tempo, por outro lado, vai romper com isso, não deixando os afetos se direcionarem a uma emoção imediatamente dada. O espectador, nesse caso, não conseguirá conceber de imediato o que está sentido, o que vai mantê-lo buscando compreender o porquê daquele sentimento. É esse devir do pensamento que a imagem-tempo provoca no espectador, ou seja, mantê-lo sempre buscando o que pensar na imagem (como o impensado do pensamento que Deleuze buscou em Artaud).

A partir disso, foi possível compreender o papel da imagem-tempo no filme *Caché*, e, assim, ir além, procurando demonstrar que a recolocação da imagem gera uma reflexão do espectador; ele repensa o que viu. Haneke ao inserir a imagem-tempo em um segundo momento faz com que o espectador repense o que está vendo. O espectador perde o quadro de referência na cena anterior com a recolocação da mesma imagem, como foi demonstrado a partir da primeira sequência do filme. É nisso que consiste o realismo reflexivo: fazer com que o espectador ache que está compreendendo algo para, a seguir, romper com isso, para fazê-lo pensar novamente, e assim, mantê-lo pensando sem nunca deixar o pensamento se fechar.

A forma como o tempo é trabalhado na imagem torna possível tal processo reflexivo. Uma vez que o tempo não deixa, imediatamente, os afetos e os perceptos se prolongarem, respectivamente, como foi dito, em emoção e percepção.

O filme *Caché* apresenta o diferencial dentro do modelo realista cinematográfico em incitar o pensamento através da recolocação de uma mesma imagem-tempo. Fazendo, assim, o espectador ter a impressão de que entendeu algo, para imediatamente, desconstruir essa compreensão. Isso a partir de uma articulação fundamental entre experiência afetiva e perceptiva com o pensamento. De forma geral, então, procuramos apontar para esse modo de trabalhar os afetos e perceptos de Haneke presente em *Caché*, bem como, para uma metodologia de análise que articula as noções de afeto e pensamento.

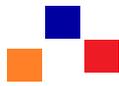
Referências

AKERVALL, Lisa. Cinema, Affect and Vision. In: *Rhizomes*, 2008. Disponível em: <<http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html>> Acessado em 20/07/2016.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on cinema*. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Tradução de Pilar Vázquez Mota. Espanha: Paidós, 1996.



_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p.277-301.

CASTANHEIRA, José Cláudio S. . Do Cogito ao Inconsciente: O Corpo na Experiência Cinematográfica. *Contracampo: revista do programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, Niterói*: Ed. UFF, n.21, p. 175-190, ago. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-Movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II: A Imagem-tempo*. Tradução de Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_____. GUATTARI, F. *O Que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007b.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009a.

_____. *A imagem do pensamento*. In: _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009b. p.189-240.

HANEKE, Michael. Terror e Utopia da Forma. In: *Catálogo Imagem e o Incômodo: O Cinema de Michael Haneke*, 2011.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a crise do cinema clássico*. Disponível em: <http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf> Acessado em 20/07/2016

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham e Londres: Duke University Press, 2002.

PEUCKER, Brigitte. *The Material Image: Art and the Real in the Film*. California: Stanford University Press, 2007.

RODOWICK, D. N. *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/220>> Acessado em 20/07/2016.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SPECK, Oliver C.. *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. Londres: Continuum, 2010.



VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

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

Recebido em 16/08/2016.

Aceito em 20/11/2016.

Marília Xavier de Lima

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Comunicação Social pela UFJF. Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social da UFJF. É membro do Grupo de Cinéfilos e Produtores Culturais Luzes da Cidade. É membro do Conselho Municipal de Cultura de Juiz de Fora, representando o Audiovisual. E-mail: mariliaxlima@gmail.com

Nilson Assunção Alvarenga (UFJF)

Graduado em Comunicação Social pela UFJF, mestre em Filosofia pela UERJ, doutor em Filosofia pela PUC-RJ. Docente e pesquisador da UFJF. E-mail: nilsonaa@terra.com.br