

## O Fora-de-campo em O Sétimo Continente: Uma Análise Contracinemática<sup>1</sup>

Thiago Henrique RAMARI<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

### RESUMO

Este artigo analisa o uso do fora-de-campo em O Sétimo Continente (1989), longa-metragem do austríaco Michael Haneke (1942-). Com a pergunta-problema “como o fora-de-campo possibilita interpretações para o suicídio de uma família inteira em O Sétimo Continente?”, este estudo demonstra, com base em análise fílmica e revisão bibliográfica, que o recurso é o centro estratégico contracinemático de uma crítica à alienação que caracteriza a classe média europeia contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; contracinema; fora-de-campo; O Sétimo Continente; Michael Haneke.

### Introdução

Michael Haneke (1942-) é um cineasta austríaco conhecido internacionalmente. Desde a década de 1970, quando começou a dirigir filmes para emissoras de televisão, ele construiu uma carreira sólida, na qual se destacam trabalhos premiados em festivais, a exemplo de Amor (2012), Caché (2006) e A Fita Branca (2009). Conforme destaca Wheatley (2009), o realizador é também um herdeiro do contracinema, movimento que alcançou o ápice nas décadas de 1960 e 1970 com longas-metragens que, em vez de proporcionarem entretenimento, objetivam a tomada de consciência do público a respeito de algum assunto, sobretudo a partir da forma fílmica. Assim, as obras, engajadas, têm uma estética própria, pouco convencional se comparada às produções hollywoodianas: na teorização de Wollen (1982), investem em características nomeadas como intransitividade narrativa (*narrative intransitivity*), afastamento (*estrangement*), destacamento (*foregrounding*), múltiplas diegeses (*multiple diegesis*), abertura (*aperture*), desprazer (*un-pleasure*) e realidade (*reality*). O maior expoente dessa escola é, desde o início, o cineasta francês Jean-Luc Godard (1930-).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Professor de Jornalismo e Relações Públicas na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), e-mail: [thiago.ramari@gmail.com](mailto:thiago.ramari@gmail.com).

---

Foi com base na relação de Haneke com o contracinema que surgiu a pergunta-problema deste artigo: como o fora-de-campo possibilita interpretações para o suicídio de uma família inteira em *O Sétimo Continente*? Lançado em 1989, o longa-metragem configura um marco importante na carreira do austríaco, pois foi o primeiro a entrar em cartaz no circuito mundial de cinema. O filme também inaugura a chamada Trilogia da Frieza, composta na sequência por *O Vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos De Uma Cronologia Do Acaso* (1994). *O Sétimo Continente* se baseia em um acontecimento registrado na Áustria, o suicídio de uma família inteira, com o qual Haneke teve contato por meio de publicações jornalísticas em 1989.

Como a obra não expõe verbalmente os motivos que levam os personagens à morte, como se esperaria de uma produção tipicamente hollywoodiana, suspeitamos que a forma fílmica poderia cumprir esse papel. Assim, decidimos analisar o fora-de-campo, pois é um recurso aplicado de forma pouco convencional e, hipotetizamos, poderia compor o centro de uma estratégia contracinemática. Com o estudo baseado no cruzamento metodológico entre análise fílmica e revisão bibliográfica, a hipótese se confirmou, dando origem a este artigo, apresentado ao XX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul (Intercom Sul).

Antes de apresentar a análise na próxima seção, é fundamental saber como se estrutura *O Sétimo Continente*. O roteiro é dividido temporalmente em três partes: 1987, 1988 e 1989. Cada uma delas é composta por fragmentos do dia-a-dia dos personagens principais. E entre os fragmentos narrativos, há imagens compostas apenas na cor preta e com durações variáveis, como se fossem intervalos materializados. Na análise de Wheatley (2009, p. 59, tradução nossa), “eles [intervalos] dão ao espectador tempo para contemplar as imagens que acabaram de ver, tempo para se engajar ativa e racionalmente com os temas e motivos do filme”<sup>3</sup>. Assim, entendemos que é apenas através desse engajamento que a audiência pode encontrar as razões para o suicídio da família-protagonista, os Schöbers.

Na primeira parte do filme, ambientada em 1987, a família-protagonista é apresentada, por meio da rotina matutina diária: o engenheiro Georg (interpretado por Dieter Berner), a oculista Anna (Birgit Doll) e a estudante Eva (Leni Tanzer) aparecem

---

<sup>3</sup> No original: “The spacers break with the continuity and seamlessness of classical narrative cinema, but more than creating a mimetic reproduction of perception, they afford the spectator time to contemplate the images they have just seen, time to engage actively and rationally with the film’s themes and motifs” (WHEATLEY, 2009, p. 59).

---

se arrumando e tomando o café da manhã antes de irem para o trabalho ou para a escola. De forma geral, podemos concluir que eles são amorosos uns com os outros e que pertencem à classe média austríaca, devido aos modelos da residência, do automóvel e das roupas que vestem. Apesar disso, há também evidências de problemas: por se sentir solitária, Eva finge estar cega na escola para chamar a atenção sobre si, o que não dá certo; o irmão de Anna, Alexander (Udo Samel), tem uma crise de choro durante um jantar com a família; e Georg, após deitar na cama para dormir, acende a luminária e adota um silêncio incomum: Anna pergunta o que está acontecendo e ele responde laconicamente que não há nada.

A parte seguinte, datada em 1988, começa da mesma forma, com Georg, Anna e Eva se arrumando e se alimentando antes de sair de casa. Depois, e novamente, acompanhamos situações que indicam problemas ou constrangimentos, como as do ano anterior: Anna vai ao médico e recebe a receita de um remédio para tratar insônia, indicando que algo não vai bem; Georg, que fora promovido na empresa onde trabalha, tem dificuldades para conversar com o ex-funcionário que ocupava o seu novo cargo, num encontro que ocorre repentinamente; e Eva quase cai enquanto salta sobre um aparelho de ginástica, em um exercício na escola com outras meninas. Na noite do mesmo dia, os Schöbers testemunham, de dentro do automóvel e sem qualquer reação, um acidente com morte na via pela qual trafegam, enquanto a estação de rádio executa uma canção agradável. Em outro dia, e novamente com todos dentro do carro, que passa por um lavado-jato automático, Anna tem uma crise de choro.

Na última parte, em 1989, a rotina dos Schöbers é radicalmente alterada. Georg pede demissão e compra diversas ferramentas, algumas delas elétricas; Anna deixa a ótica que administra com o irmão, compra alimentos típicos de grandes festas e liga para a professora de Eva para dizer que a filha não irá às próximas aulas. Depois, a família realiza banquetes silenciosos com os alimentos comprados e passa, na sequência, a destruir quase tudo o que há na casa com as novas ferramentas. Eles destroem aquário, discos, eletrodomésticos, fotografias, livros, móveis, papéis, roupas, itens de decoração e todo o dinheiro que sacaram do banco, em meio a demonstrações sutis e explosivas de afeto. Ao fim, cometem suicídio em frente a uma televisão ligada que transmite videoclipes diversos: Eva morre em 11 de janeiro, após tomar uma alta dose de sonífero e uma injeção letal; Anna morre em 12 de janeiro, também com remédios e injeção; e Georg, provavelmente no mesmo dia, apenas com injeção. Uma mensagem ao fim do

filme informa que os corpos deles foram encontrados em 17 de fevereiro e enterrados três dias depois.

### **Conceitos e análises**

Toda análise científica se ampara em teorias e conceitos igualmente científicos, que auxiliam, primeiramente, no tratamento e na interpretação do(s) objeto(s) e, depois, na formulação de respostas à pergunta que constitui o problema principal. Esta acepção é parte constituinte do que se entende por metodologia, pois contribui para a organização do caminho a ser percorrido do início ao fim da pesquisa. Conforme aponta Minayo (apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 13), a metodologia pode ser definida a partir da criatividade do pesquisador, isto é, da “[...] sua marca pessoal e específica na forma de articular teoria, métodos, achados experimentais, observacionais ou de qualquer outro tipo específico de resposta às indagações específicas”. Neste estudo, trabalhamos com a combinação de dois métodos: a análise fílmica, entendida a partir de Aumont e Marie (2004) como uma aplicação de teorias e disciplinas ao objeto selecionado (O Sétimo Continente), e a revisão bibliográfica, que, segundo Gerhardt e Silveira (2009, p. 99), trata do recolhimento de “informações documentais sobre os conhecimentos já acumulados acerca do tema da pesquisa”. Dito isto, e antes de apresentar a análise em si, é necessário expor as definições que nortearam este estudo: campo, fora-de-campo e plano de detalhe.

O campo é, *lato sensu*, o que aparece na tela do cinema, da televisão, do computador, do tablet ou do celular. Segundo Aumont e Marie (2012), o campo é determinado por dois elementos: o plano, ou seja, “[...] uma imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado” (p. 230), e o quadro, isto é, a moldura da tela que define “[...] o que é imagem e o que está fora da imagem” (p. 249-250). Este “fora da imagem” é conhecido, entre outros termos, como fora-de-campo e, apesar de não ser visto, o espectador consegue imaginar o que há nele, quando se trata de um prolongamento imediato daquilo que é visto na tela. É por isso que, segundo os mesmos autores, “o campo não para [...] nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que é chamado de fora-de-campo” (p. 42), a partir de vínculos sonoros, narrativos e visuais.

Nesse contexto, Burch (2006, p. 37-38, grifo do autor) identifica seis segmentos do fora-de-campo:

para compreender a natureza do espaço no cinema, pode ser útil considerar que se trata, efetivamente, de *dois* espaços: o que existe em cada quadro e o que existe fora do quadro. [...] A definição de espaço do campo (ou do quadro) é extremamente simples: constitui tudo o que o olho percebe na tela. O espaço-fora-da-tela ou quadro é, neste nível de análise, de ordem mais complexa. Divide-se em seis “segmentos”: os limites imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro cantos da tela: são projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces [...]. O quinto segmento não pode ser definido com a mesma (falsa) precisão geométrica e, no entanto, ninguém contestará a existência de um espaço-fora-da-tela, “atrás da câmera”, diferente dos segmentos de espaço em volta da tela [...]. Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento do cenário): tem-se acesso a ele saindo por uma porta, contornando a esquina de uma rua, escondendo-se atrás de uma pilastra ou de uma personagem. Num limite extremo, este segmento de espaço encontra-se “atrás” do horizonte.

Juntamente dos seis segmentos, Burch (2006) traz uma tipologia dos meios visuais que mais dão origem ao fora-de-campo: 1) aqueles com entradas e saídas de personagens e de objetos do campo; 2) aqueles que contêm o olhar em *off*, quando um personagem enquadrado interage com outro fora-de-campo, fazendo com que este último seja “visualizado”; e 3) aqueles que enquadram apenas uma parte do corpo do personagem, levando o espectador a imaginar o restante da estrutura física no fora-de-campo. Esta última tipologia, a mais importante para a análise de *O Sétimo Continente*, praticamente coincide com o conceito de plano de detalhe em Bernardet (1980, p. 38): trata-se, com efeito, de um plano que “[...] mostra uma parte do corpo que não a cara [do personagem] ou um objeto”. O plano de detalhe é o menor de todos na escala de Bernardet (1980): na sequência, sempre ampliando a abrangência do enquadramento, aparecem o primeiríssimo plano, o primeiro plano, o plano americano, o plano médio, o plano de conjunto e o plano geral. A diferença entre a terceira tipologia de Burch (2006) e o plano de detalhe em Bernardet (1980) é a de que, neste último, a parte enquadrada não pode pertencer ao rosto do personagem.

Em *O Sétimo Continente*, os planos que mostram partes dos corpos dos personagens são os que mais chamam a atenção, quando se trata do fora-de-campo. No primeiro capítulo do filme, ambientado em 1987, os dez minutos iniciais trazem quase que somente enquadramentos da terceira tipologia de Burch (2006) e do plano de detalhe em Bernardet (1980). Durante esse tempo, vemos Georg, Anna e Eva acordando, escovando os dentes, vestindo-se, tomando o café da manhã e saindo de carro para o trabalho ou para a escola. Nesse retrato, não vemos os rostos dos personagens, mas apenas

suas mãos, seus braços, seus pés, suas pernas e partes de seus troncos. O mesmo se dá um pouco mais adiante, ainda no mesmo ano, quando Georg e Anna vão às compras em um supermercado: os planos enquadram apenas partes de seus corpos enquanto caminham pelas gôndolas, colocam produtos no carrinho metálico e pagam a conta no caixa.

Dentre essas imagens, Haneke explora os seis segmentos identificados por Burch (2006). A maioria dos planos evidencia o uso do recurso por extensões imediatas aos quatro cantos do quadro (à esquerda, à direita, acima e abaixo), como quando vemos Anna preparar café ou quando a família compartilha o desjejum à mesa da cozinha. No entanto, como os enquadramentos são muito restritivos na abrangência, os movimentos dos personagens também lançam nossos olhares para os espaços “atrás da câmera” e “atrás do horizonte”. Um exemplo do primeiro caso ocorre no supermercado, quando a câmera se posiciona entre o carrinho de compras em movimento e Georg, deixando o personagem inteiramente “atrás da câmera”: não vemos ele, mas sabemos que empurra o carrinho, porque a imagem mostra partes do corpo da esposa dele andando ao lado. O carrinho, aqui, pode ser encarado como uma extensão do próprio corpo do personagem. Do segundo caso, destacamos o plano no qual Anna, após se levantar da cama pela manhã, abre a porta do quarto, passa pela abertura entre os batentes e, alcançando a porta novamente com uma das mãos, fecha-a atrás de si: o espectador não tem acesso ao espaço para o qual ela vai, porque fica “atrás do horizonte”.

**Imagem 1:** Primeiro capítulo de O Sétimo Continente

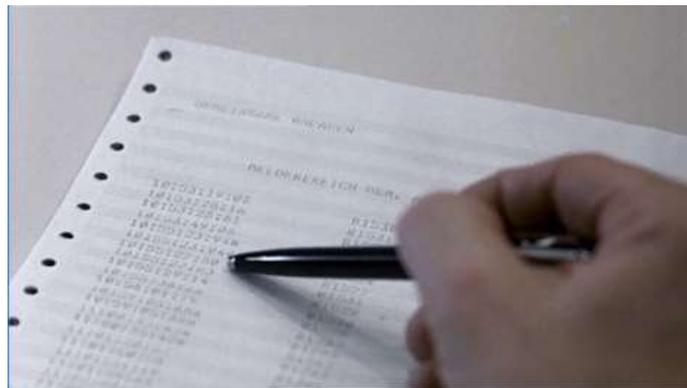


Durante o desjejum, os personagens ocupam parcialmente o fora-de-campo

No capítulo seguinte, no ano de 1988, os enquadramentos de partes dos corpos permanecem, assim como a exploração dos segmentos de Burch (2006), mas já conhecemos os Schöbers. Esses planos mais restritivos são aplicados nos retratos da

rotina matutina e dos ambientes de trabalho e escolar, embora somem quantidade menor se comparados aos da primeira parte. Por esses recortes, vemos os familiares se arrumando para ir trabalhar ou estudar e, depois, executando tarefas que os tornam úteis à sociedade segundo o capitalismo contemporâneo. É apenas nesses contextos que a fotografia enfoca partes de seus corpos, deixando de fora os rostos e, conseqüentemente, a individualização. Assim, é possível interpretar que, enquanto se dedicam ao funcionamento do sistema que rege a sociedade, eles são vistos como peças, não como pessoas: os rostos desaparecem e só restam membros separados dos respectivos corpos. Podemos dizer que se trata de uma metáfora da alienação no trabalho e nos estudos, entendida a partir da ótica marxista como uma contínua autodesrealização – conforme pontua Han (2017, p. 116), a alienação ocorre quando “[...] o trabalhador já não reconhece a si mesmo”. Esta percepção se torna sólida apenas na segunda parte do filme, pois revela o estabelecimento de um padrão para com a primeira parte.

**Imagem 2:** Segundo capítulo de O Sétimo Continente



Enquanto Georg faz uma verificação de dados no trabalho, o plano filmico enquadra somente a mão direita dele

Na terceira parte, em 1989, há uma mudança radical na vida dos Schöbers, o que promove uma readequação de contexto no uso do fora-de-campo. Os enquadramentos mais restritivos ocorrem, na maioria das vezes, durante as etapas de preparação para o suicídio. Assim, vemos quase que somente partes dos corpos deles durante a compra das ferramentas e dos alimentos típicos de festas, ao longo dos banquetes silenciosos na casa onde vivem e no decurso da destruição de dinheiro, discos, eletrodomésticos, fotografias, livros, móveis, roupas etc. Dado o padrão observado nas duas primeiras partes do filme, notamos que, na terceira, o fora-de-campo denota que a família se prepara para o suicídio

com o mesmo desempenho alienante que emprega ao trabalho e aos estudos. Seus rostos, excluídos do campo, inserem-se no contexto de embotamento emotivo imposto pelo sistema capitalista à sociedade. Com efeito, o recurso fílmico permite a Haneke determinar um comportamento pragmático-alienado aos protagonistas até na consumação das próprias mortes. É como se o sistema contaminasse até os desejos pessoais dos personagens: salvo exceções, não há individualização, mas busca pela concretização de uma meta profundamente nítida<sup>4</sup>.

### Imagem 3: Terceiro capítulo de O Sétimo Continente



Georg quebra um móvel com uma marreta; só as mãos dele aparecem no plano

Ao longo de *O Sétimo Continente*, os rostos de Georg, Anna e Eva normalmente aparecem quando vivem ou testemunham uma situação de tristeza ou desconforto. Isto nos permite afirmar que, enquanto as exigências do mercado e do sistema educacional transformam as pessoas em uma espécie de autômato que executa tarefas cada vez mais específicas, a individualização fica restrita a pequenos prazeres domésticos e, principalmente, dada a ênfase do filme, a constrangimentos diversos. Os primeiríssimos planos, isto é, os enquadramentos que na classificação de Bernardet (1980) mostram apenas os rostos, são vistos, por exemplo, quando Eva finge estar cega, quando Georg tem de lidar com o ocupante anterior do posto para o qual foi promovido e quando Anna chora compulsivamente dentro do carro. O mesmo ocorre quando os três protagonistas se entreolham, sem saber como agir, diante da crise de choro de Alexander durante um jantar na primeira parte da história. Existe uma falta de habilidade social que, no argumento

<sup>4</sup> Uma das exceções acontece quando Eva chora a morte dos peixes espalhados por um cômodo da casa, após o pai quebrar o aquário. Nesta sequência, os rostos dos três familiares aparecem: Eva chorando, Anna tentando consolá-la e Georg pedindo desculpas. Os peixes não estavam incluídos da decisão terminal dos protagonistas.

fílmico, parece derivar da maneira como o sistema produtivo capitalista trata a todos. Assim, as imagens dos dez primeiros minutos, compostas apenas com planos de partes dos corpos dos familiares, figura como o ponto a partir do qual toda a obra deve ser compreendida. É como se, entre os planos, Haneke perguntasse ao público: é possível ser feliz dentro de uma maquinaria que não trata pessoas como pessoas?

Apesar de nos basearmos em conceitos e autores diferentes, nossa análise é profundamente influenciada pela de Wheatley (2009), dado o fato de que a autora foi uma das principais referências para a dissertação de mestrado que realizamos entre 2015 e 2017 (RAMARI, 2017). No que há de semelhante, a pesquisadora defende que O Sétimo Continente faz um retrato da vida burguesa como mundana e alienada: dentre os argumentos, aponta que Haneke usa o *close-up*<sup>5</sup> para “[...] alienar a ação do ator” (p. 59, tradução nossa)<sup>6</sup> e que, no decorrer do longa-metragem, “as mãos sem corpo que pegam uma escova de dentes, colorem um desenho ou amarram os cadarços indicam efetivamente como tais tarefas [...] são executadas mecanicamente” (p. 59, tradução nossa)<sup>7</sup> em meio a um contexto de infelicidades. Com citações diretas de uma análise realizada por Mattias Frey sobre o mesmo filme, a pesquisadora argumenta também

que a pouca ação existente se passa em uma estranhamente anônima Linz, a cidade 'traduzida como um terreno baldio de indústrias, *Autobahn* e casas com terraço'. Com seus muitos silêncios, sua estrutura elíptica, seu interesse pelas características alienantes da vida urbana contemporânea e seu notável senso de arquitetura como signifiante da alienação, o filme relembra *Il Deserto rosso*, de Antonioni, repleto de exemplos sufocantes e insensíveis do progresso tecnológico: da lavagem de carro [...] para a televisão e para as máquinas com que Anna (uma oculista) trabalha. Mais impressionantes ainda são várias tomadas longas e extremamente longas de George [sic.], um engenheiro, caminhando em meio ao ambiente industrial de seu local de trabalho em total isolamento, evocando uma imagem poderosa dos humanos como autômatos modernos (WHEATLEY, 2009, p. 57-58, grifos da autora, tradução nossa)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> No contexto em questão, consideramos problemático o uso do termo *close-up* por Wheatley (2009), pois se confunde facilmente com o que entendemos por primeiríssimo plano, a partir de Bernardet (1980). No entanto, neste trecho, decidimos manter a terminologia da autora, que se coaduna com a noção de plano de detalhe, para fins de fidelidade à pesquisa dela.

<sup>6</sup> No original: “[...] Haneke’s fragmented narrative chops activities into synecdochal pieces, a fact highlighted by the director’s use of the close-up to alienate action from actor” (WHEATLEY, 2009, p. 59).

<sup>7</sup> No original: “The disembodied hands that pick up a toothbrush, colour a picture or tie shoelaces, effectively state how mechanically such tasks, the everyday tasks that make up these characters lives, are performed” (WHEATLEY, 2009, p. 59).

<sup>8</sup> No original: “What little action there is takes place in a strangely anonymous Linz, the city ‘rendered as a wasteland of industry, *Autobahn* and terrace houses’. With its many silences, its elliptical structure, its interest in the alienating features of contemporary urban life, and its notable sense of architecture as signifier of alienation, the film recalls Antonioni’s *Il Deserto rosso*, full of deadening, stifling examples of technological progress: from the car wash [...] to the television, to the machines Anna (an optician) works with. More striking still are several long and extreme-long shots of George, an engineer, walking through the industrial environment of his workplace in total isolation, conjuring a powerful image of humans as modern automatons” (WHEATLEY, 2009, p. 57-58, grifos da autora).

Um dos pontos mais relevantes da análise de Wheatley (2009) está na ligação entre O Sétimo Continente e contracinema. A estudiosa insere o longa-metragem naquilo que denomina como primeira geração modernista. Trata-se, com efeito, de uma categoria para se referir às obras que aderem ao realismo e à continuidade, mas que forçam o espectador a se “[...] engajar racionalmente com as minúcias da imagem fílmica” (p. 54)<sup>9</sup> em prol de uma reflexão “benigna”, isto é, distanciada, sem envolvimento emocional, quase científica. A autora acrescenta que, além de uma agenda política, esses filmes revelam uma preocupação com a interpelação da audiência, de modo que a revelação do tema em debate tem conexão direta com a maneira pela qual a narrativa é construída, um preceito fundamentalmente contracinemático. Nesse sentido, ao afastar o público da história e ao minimizar a narrativa e o significado ao que considera esquemático, “[...] o filme da primeira geração modernista serve à total negação das técnicas hollywoodianas convencionais para conquistar o espectador” (p. 55)<sup>10</sup>. Não interessa o entretenimento, mas apenas a reflexão e a tomada de consciência a respeito de determinado assunto.

O propósito de distanciamento da primeira geração modernista dialoga com a teorização do contracinema realizada por Wollen (1982). Dentre as sete características que identificou nessa escola, as sete virtudes cardeais (*seven cardinal virtues*), está o afastamento (*estrangement*), que atua contrariamente à identificação do espectador para com a ação na tela, a fim de estimular uma reflexão específica. Baseado nas primeiras obras de Godard, o autor cita que, entre os recursos que promovem o distanciamento da audiência, estão “[...] o desacordo entre vozes e personagens, a introdução de ‘pessoas reais’ na ficção e personagens que se reportam diretamente à audiência” (p. 81, tradução nossa)<sup>11</sup>. Fica claro que, ao se basear naquele que é o maior nome do contracinema, o teórico destaca características radicalmente disjuntivas, não identificadas em O Sétimo Continente. Sobre esse assunto, no entanto, Wheatley (2009, p. 54, tradução nossa) defende que, enquanto há uma tendência de se discutir o contracinema a partir dos princípios de Wollen, os filmes atuais desse movimento “[...] são, com efeito,

<sup>9</sup> No original: “Films such as *Jeanne Dielman* are aimed at restoring realism to the cinematic experience, maintaining continuity editing but doing so in such a way that the spectator is forced to engage rationally with the minutiae of the filmic image” (WHEATLEY, 2009, p. 54, grifos da autora).

<sup>10</sup> No original: “By distancing the spectator from the narrative and by reducing narrative and meaning to mere schema, the first-generation modernist film thus serves as a total negation of mainstream Hollywood’s techniques for absorbing the spectator” (WHEATLEY, 2009, p. 55).

<sup>11</sup> No original: “Early devices include non-matching of voice to character, introduction of ‘real people’ into the fiction, characters addressing the audience directly” (WOLLEN, 1982, p. 81).

extremamente variados nas suas abordagens para reposicionar o espectador como ideologicamente consciente”<sup>12</sup>. Nesse sentido, e conforme dito acima, a primeira geração modernista considera obras que aderem ao realismo e à continuidade fílmica, mas com a aplicação de estratégias que distanciam o público do enredo para estimulá-lo à reflexão.

Desse modo, observamos que, ao apresentar uma aplicação diferenciada e, por isso mesmo, estratégica do fora-de-campo, *O Sétimo Continente* incita o espectador a uma reflexão sobre os motivos que levam Georg, Anna e Eva a cometerem suicídio. Entendemos que o jogo entre o visto e o não-visto revela os personagens como autômatos do sistema capitalista contemporâneo, alienando-os e condenando-os à infelicidade. Nas esferas produtivas, eles são retratados metaforicamente sem os próprios rostos, a fim de assinalar a anulação individual pelo sistema, gerando consequências nos ambientes privados, como o severo sentimento de solidão e as oscilações entre o embotamento e a crise emocional. As poucas alegrias entre familiares são incapazes de compensar os danos causados pela complexa organização social, levando, às vezes, a decisões terminais. Concordamos assim com a leitura de Wheatley (2009, p. 59, tradução nossa) de que Haneke trabalha com estruturas típicas do contracinema a partir da primeira geração modernista, “[...] baseado nos princípios de fragmentação e distanciamento e empenhado em restaurar o espectador às condições de percepção que confrontem a realidade”<sup>13</sup>.

### **Considerações finais**

A análise empreendida neste artigo contribui para a compreensão do possível motivo que sustenta o suicídio da família Schöber e, além disso, sublinha características do contracinema, movimento ainda pouco explorado por pesquisas científicas no Brasil. *O Sétimo Continente* demonstra que a utilização estratégica de determinados recursos fílmicos, neste caso o fora-de-campo, pode fornecer explicações para as ações dos personagens e estimular o espectador a uma reflexão específica, o que é, já se sabe, contracinemático. Podemos mesmo dizer que, ao estruturar o fluxo do fora-de-campo de maneira tão específica, Haneke revela como um simples recurso pode se transformar em

---

<sup>12</sup> No original: “[...] While there is a tendency amongst film historians to discuss counter-cinema as a formal monolith, characterised by the principles that Wollen lays out in his essay on *Le Vent d’est*, the actual films that counter-cinema consists of are in fact extremely varied in their approach to repositioning the spectator as ideologically aware” (WHEATLEY, 2009, p. 54, grifos da autora).

<sup>13</sup> No original: “Haneke’s debut feature establishes the director as working firmly within the modernist tradition, drawing on cinematic structures familiar to us from counter-cinema, but using in particular the techniques of first-generation modernism, based as it is on principles of fragmentation and distancing, and aimed at restoring the spectator to the conditions of perception with which they confront reality” (WHEATLEY, 2009, p. 56).

um “instrumento tão poderoso”, como pontua Burch (2006, p. 41). O filme não diverte, mas provoca ponderações capazes de tornar a audiência mais crítica a respeito da sociedade na qual vive.

A partir da análise realizada e com base principalmente em Wheatley (2009), entendemos que a alienação provocada pelo capitalismo na sociedade contemporânea leva Georg, Anna e Eva à decisão terminal. Nenhum dos personagens dá uma explicação completa ao público, mas a forma fílmica oferece, sobretudo a partir do uso específico do fora-de-campo, possibilidades interpretativas. Ao distanciar o espectador da ação na tela, conforme preconizam uma das sete virtudes cardeais em Wollen (1982) e a categoria da primeira geração modernista em Wheatley (2009), Haneke estimula uma recepção que não é emotiva, mas racional, quase científica, contrariando esquemas cinematográficos consolidados pela produção hollywoodiana, baseados no entretenimento.

O Sétimo Continente foi o primeiro longa-metragem de Haneke exibido em circuito mundial. Os filmes realizados na sequência, como *O Vídeo de Benny* e *71 Fragmentos de Uma Cronologia do Acaso*, que completam a Trilogia da Frieza, explicam por que o realizador é considerado um herdeiro do contracinema. A maioria de suas obras busca levar o público ao pensamento crítico, a partir de estratégias elaboradas que se amparam, sobretudo, na forma fílmica. Existe a preocupação de reposicionar o espectador em uma condição de recepção que suscite o raciocínio, e não a emoção, em primeiro lugar. Provavelmente por esse motivo, o cineasta e os seus trabalhos são referenciados com frequência por adjetivos como “preciso” (BÉLINCHON, 2017) e “austero” (CLARKE, 2017, tradução nossa)<sup>14</sup>. Trata-se, com efeito, de uma abordagem fílmico-artística que vai na contramão da indústria cinematográfica hegemônica da atualidade.

## REFERÊNCIAS

71 FRAGMENTOS de uma cronologia do acaso. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras-Primas do Cinema, 1994. 1 DVD (95 min).

AMOR. Direção: Michael Haneke. Alemanha, Áustria, França: Imovision, 2012. 1 DVD (127 min).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

<sup>14</sup> No original: “Nobody is in any doubt that it [o filme *Happy End*, de 2017] looks like a Haneke film – austere, pessimistic, at home to cool, enigmatic images” (CLARKE, 2017).

BÉLINCHON, G. Michael Haneke: “o mundo submergiu em águas turbulentas”. **El País**, 23 maio 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/22/cultura/1495453383\\_017719.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/22/cultura/1495453383_017719.html)>. Acesso em: 26 fev. 2019.

O VÍDEO de Benny. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras-Primas do Cinema, 1992. 1 DVD (105 min).

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CACHÉ. Direção: Michael Haneke. Áustria, França: California Filmes, 2006. 1 DVD (113 min).

CLARKE, Donald. Michael Haneke: ‘I hope all my films are obscene’. **The Irish Times**, 01 dec. 2017. Disponível em: <<https://www.irishtimes.com/culture/film/michael-haneke-i-hope-all-my-films-are-obscene-1.3308502>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

A FITA branca. Direção: Michael Haneke. Alemanha, Áustria, França, Itália: Imovision, 2009. 1 DVD (145 min).

O SÉTIMO continente. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras-Primas do Cinema, 1989. 1 DVD (104 min).

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. e amp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAPPY end. Direção: Michael Haneke. Drama, 107". Disponível em: <<https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=54313>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

RAMARI, Thiago Henrique. **Desprazer, realidade e consciência**: o contracinema de Michael Haneke em Funny Games. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

WHEATLEY, Catherine. **Michael Haneke’s cinema**: the ethic of the image. Nova York: Berghahn Books, 2009.

WOLLEN, Peter. **Semiotic counter-strategies**: readings and writings. Londres: Verso Editions, 1982.